

Florian Vitez

Neue Wege der Aufführungspraxis -

Aufführung und Inszenierung zeitgenössischer Musik vor dem Hintergrund
neuer Technologien und einer sich verändernden Rolle des Interpreten

Neue Wege der Aufführungspraxis -

Aufführung und Inszenierung zeitgenössischer Musik vor dem Hintergrund
neuer Technologien und einer sich verändernden Rolle des Interpreten

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Master of Arts
der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

vorgelegt von Florian Vitez

Matr.-Nr.:

Hamburg, März 2015

Studienfach: Multimediale Komposition

Hauptfach: Multimediale Komposition

Hauptfachlehrer: Prof. Dr. Georg Hajdu, Prof. Dr. Manfred Stahnke

Erstkorrektor: Prof. Dr. Georg Hajdu

Zweitkorrektor: Prof. Frank Böhme

Danksagung

Sowohl diese Masterarbeit als auch vor allem meine künstlerische Abschlussarbeit wären nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung von vielen Freunden und Kollegen, mit denen ich mich nicht nur in künstlerischen Fragen austauschen konnte, sondern die mir auch bei der Umsetzung meine Abschlussarbeit tatkräftig zur Seite standen.

Insbesondere möchte ich mich für die Förderung und Inspiration durch meine Professoren Dr. Georg Hajdu, Dr. Manfred Stahnke, Michael Hamel und Frank Böhme, die während meiner Studienzeit an der HfMT in Hamburg immer ein offenes Ohr für mich hatten, bedanken.

Ein besonderer Dank gilt meiner Mutter, Julia Vitez, und meinen Tanten, Karen Kaufman und Dr. Sibylle Biefang, ohne die mein Studium nicht möglich gewesen wäre und die immer für mich da waren.

Mein weiterer Dank gilt meiner Familie und Freunden, die mich unterstützt haben, vor allem meiner Freundin, Stella, für ihre Geduld und ihr Verständnis und der alltäglichen Entlastung in der heißen Phase meines Abschlusses.

Diese Arbeit ist meinem väterlichen Freund und ersten Klavierlehrer Dr. Bernt Paul gewidmet, der mir seine Liebe zur Musik näher brachte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	02
2	Veränderte Rahmenbedingungen	03
	2.1 Aufführung und Inszenierung zeitgenössischer Musik	03
	2.2 Der Einsatz von Technik	11
	2.3 Die Rolle des Interpreten	15
3	Beispiele aus meinen Arbeiten	21
	3.1 disembodied voice	21
	3.2 cellotron	24
	3.3 A-IV-9	26
4	Fazit	29
5	Literaturverzeichnis	31

1 Einführung

Als Komponist und Konzertbesucher von elektronischer bzw. elektroakustischer Musik beschäftige ich mich seit Jahren mit der Aufführungspraxis dieses Genres. „Wie bringt man diese Musik zur Aufführung?“, scheint eine der Grundfragen und eines der Grundprobleme der neuen Musik generell zu sein. Dazu zählt für mich vor allem die Schwierigkeit, performative Gesten und damit in Verbindung stehenden Klang in sinnvolle und produktive Zusammenhänge zu bringen. Anders als bei traditionellen mechanischen Musikinstrumenten ist bei elektronischen Musikinstrumenten und elektronisch bearbeiteten Instrumenten die Klangerzeugung nicht direkt an die Klangsteuerung gekoppelt.

Außerdem passen viele Werke auf mehreren Ebenen nicht mehr in die traditionellen Aufführungsorte. Auf der aufführungspraktischen Ebene stoßen Konzeption und technische Anforderungen vielerorts auf bauliche, visuelle und akustische Unwägbarkeiten. Auf der musikhistorischen Ebene scheint die Aura der Aufführungsorte, die in einer bestimmten Epoche und zum Teil für spezifische Gattungen gebaut wurden, unvereinbar mit der Aura elektronischer bzw. elektroakustischer Musik.

Ein weiteres Problem in der Aufführungspraxis ist die Konservierbarkeit und Reproduzierbarkeit elektronischer Musik. Viele Werke sind gebunden an spezielle technische Standards aus der Zeit, in der sie entstanden sind. Außerdem sind sie eng gebunden an ihre Urheber und zum Teil nur mit diesen vor Ort aufführbar. Hier könnte man eine Annäherung der Musik an die bildende Kunst vermuten, das Werk ist also einmalig und nur durch, beziehungsweise mit, seinem Schöpfer aufführbar. Ebenso lassen sich Parallelen zur Popmusik finden, wo die Musik auch nur vom Künstler selbst aufgeführt wird, alles andere gilt bereits als „Cover“, also als neu interpretierte Reproduktion.

2. Veränderte Rahmenbedingungen

Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert hat für die Aufführungspraxis, zum Teil unabhängig davon, ob es sich um Instrumentalmusik oder elektronische bzw. elektroakustische Musik handelt, vor allem drei Themen aufgeworfen, die ich als folgende Fragen formulieren möchte:

Wie führt man Musik auf, die einfach nicht mehr in den Rahmen der Konzerthäuser der vorhergehenden Jahrhunderte passen will?

Wie geht man mit den neuen technischen Möglichkeiten in Konzerten um und was für Konsequenzen hat der Einsatz der Technik für den Konzertakt?

Wie sieht die Rolle des Interpreten unter diesen veränderten Bedingungen aus?

Im Folgenden nähere ich mich der ersten dieser Fragestellungen aus einer musikgeschichtlichen Perspektive, bevor ich konkreter auf den Einsatz von Technik und die Rolle des Interpreten eingehe.

2.1. Aufführung und Inszenierung zeitgenössischer Musik

Konzerte hatten schon immer nicht nur eine auditive sondern auch eine visuelle Ebene.

Schließt man nicht gerade die Augen während eines Konzerts, beeinflusst das Bühnengeschehen automatisch auch das Hören. Wie Orchester, Dirigent oder Solisten auf der Bühne agieren spielt also auch beim Hören eine Rolle. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich Komponisten mit diesem Phänomen zunehmend beschäftigt und neuartige, individuell sehr unterschiedliche Ansätze entwickelt.

In besonderer Weise setzt sich Mauricio Kagel mit der Verknüpfung von Sehen und Hören in der Musik auseinander und gilt als einer der Hauptbegründer des neuen Musiktheaters. Kagel ritualisiert und inszeniert den Konzertakt selbst und rückt so zum Teil die sichtbaren Begleiterscheinungen des Musizierens in den Fokus. Dabei greift Kagel auf die komplette Palette an Möglichkeiten zurück und baut Verweise auf traditionelle Musik genauso wie Elektronik oder Tonbandzuspiel in seine Werke ein.

Kagel definiert sein instrumentales Theater als „ein Konzept, neben dem Hörbaren an Musik auch das Schaubare bewusst zu artikulieren, Mimik, Gestik, Gänge und Aktionen der Instrumentalisten also; die bisher fraglos akzeptierte Einheit von Hörbarem und Schaubarem aufzusprengen und die Beziehung zwischen Hörbarem und Schaubarem selber als differenzierten Prozeß zu behandeln“¹. Kagel sieht darin eine logische Schlussfolgerung dessen, dass das Visuelle in der Musik immer schon eine große Rolle gespielt hat und meint:

Über die Schau, die Dirigenten und Interpreten abziehen, brauchen wir gar nicht zu sprechen; das ist bekannt. Wo Musik aufgeführt wird, findet auch Theater statt.“²

Außerdem geht Kagel in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli³ auf das Visuelle von Noten und Partituren ein und schlussfolgert, dass in allen Komponisten mehr oder weniger der Drang nach Visualisierung steckt, da Noten ja nichts anderes als visualisierte Musik darstellen.

Jene, die sich entscheiden, für die Bühne zu schreiben, geben diesem Drang [nach Visualisierung] nach und verwerten ihn; die anderen, die fürs Theater nichts übrig haben oder nichts übrig haben zu glauben, verdrängen ihn und kompensieren das dann oft sehr direkt in ihrer Arbeitsweise, in der Gestaltung ihrer Notation, in der Gestaltung ihrer Umwelt...⁴

Mauricio Kagel ist einer der ersten Komponisten, der mit der konsequenten Ausweitung von Konzeption und Komposition auf die übrigen, einem Bühnenwerk verfügbaren, Materialbereiche arbeitet; so denkt er in seinen Werken häufig Form und Ausarbeitung der Musik zusammen mit Momenten des Theatralen. Die Musik selbst wird zum Sujet, die Reaktionen des Publikums auf eine imaginierte Musik, physische Aktionen, die erforderlich sind, um bestimmte Klänge zu produzieren, werden zu Spielelementen, Tonbänder werden eingesetzt, wo Klangproduktion und -ereignis getrennt voneinander ins Spiel kommen sollen, sodass Klänge produziert werden ohne dass ihre Entstehung sichtbar ist⁵.

1 Hansjörg Pauli, Für wen komponieren Sie eigentlich?, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1971, S. 85.

2 Ebda., S. 87

3 Ebda. S. 83 - 104

4 Ebda., S. 88

5 Vgl. Hans G. Helms, Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters, In: Musik auf der Flucht vor sich selbst. Hrsg.: Ulrich Dibelius; Carl Hanser Verlag, München, 1969; S. 110;

Kagels außergewöhnliche Herangehensweise an das musikalische Material spiegelt sich, im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten, nicht darin wieder, dass er nach neuen klanglichen Möglichkeiten sucht, sondern darin, dass er die Gesamtperspektive ändert:

Sein Komponieren ist ein Umstülpprozess, das Erhabene wird komisch, das Komische tragisch, das Tiefgründige oder Seriöse wird der Lächerlichkeit preisgegeben, Ernst und Humor tauschen ihre Gewänder, Blasphemie dringt in den Glaubensakt, das Systematisierte führt zum Chaos. [...] Keine öffentliche Äußerung, kein gesellschaftliches Tun, schon längst kein den Werbemechanismen unterworfenen Handeln (vom Anstellungsgespräch bis zum marktschreierischen Verlauf) ist ohne theatrale Attitüde denkbar: auch nicht die Präsentation von Kunst, insbesondere von Musik.⁶

Kagels Werke wirken oft wie gebastelt, auch in der Umsetzung muss man verschiedenste Klanggeräte finden und bauen, die dann zum Einsatz kommen. Zum Beispiel schreibt die Partitur in *Repertoire*, dem ersten der neun Teile von *Staatstheater (1971)* ein Instrumentarium von rund 130 verschiedenen Gegenständen vor. Darunter finden sich viele Alltagsgegenstände wie, diverse Kugeln in verschiedenen Größen und Materialien, Becher, Röhren oder Schläuche, aber auch außergewöhnliches wie ein Holzbein oder eine Rückschlagventilpumpe und ebenso traditionelle Instrumente, wie zum Beispiel Blas- oder Streichinstrumente. Daher unterscheiden sich die einzelnen Aufführungen auch sehr voneinander, ein Umstand den Kagel sozusagen mit einkomponiert hat, denn wie er selbst feststellt, kann man „auf dem Notenpapier vieles schreiben und vorschreiben, die Verwirklichung auf dem Theater aber wird von Imponderabilien beherrscht, die sehr schwer kompositorisch zu berücksichtigen sind“⁷.

Während sich Komponisten erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend mit neuen Raumkonzepten für ihre Konzerte beschäftigen, entwickeln beispielsweise Erwin Piscator und Walter Gropius für das Theater bereits in den 20er Jahren ein neues Theatermodell, dass allerdings aus Finanzierungsmangel nie in die Realität umgesetzt wird.

⁶ Wozu dieses Theater? Mauricio Kagel und Perspektiven des Neuen Musiktheaters. Reinhard Schulz in: Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts; Hrsg. Franz Xaver Ohnesorg; Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1994; S. 217 f.

⁷ Interview mit Mauricio Kagel. NMZ 6/91, S.3

Der Theaterregisseur Erwin Piscator versucht die künstliche Trennung zwischen Schauspieler und Publikum aufzuheben. Das Theater der Zukunft soll den Zuschauer zum Aktivisten machen. Durch eine Verbindung von Bühne und Zuschauerraum soll es möglich sein, das Geschehen ebenso im Zuschauerraum stattfinden und so das ganze Theater zu einer Bühne werden zu lassen.

1927 entwirft Piscator zusammen mit dem Architekten Walter Gropius das sogenannte *Totaltheater* für 2000 Zuschauer. Gropius lässt alle üblichen Wände weg und ersetzt sie durch bewegliche Stellwände und transparente Rückprojektionsflächen, auf die, aus den Projektionskammern Bilder oder Filme projiziert werden können.

Eine vollständige Verwandlung soll stattfinden, wenn die große Parkettscheibe um 180 Grad um den Mittelpunkt gedreht wird. Dann verschiebt sich die Proszeniumsbühne zur Rundarena in der Mitte des Hauses. Die Schauspieler gelangen zur zentralen Bühne unter anderem von der Decke über ein herabgelassenes Gerüst, das auch senkrechte Spielvorgänge über der Rundarena erlaubt. Walter Gropius versucht mit all diesen Mitteln ein Theaterinstrument zu schaffen, das dazu dienen soll, den Zuschauer mit in das Drama hineinzuziehen, die Trennung zwischen der Welt des Scheins, des Schauspielers und der realen Welt des Zuschauers aufzuheben⁸.

Auch Komponisten, die sich mit Musiktheater beschäftigen, haben sich mit dem Problem einer, ihrer Musik adäquaten, Aufführungspraxis beschäftigt. So forderte Pierre Boulez, Ende der sechziger Jahre in einem berühmt gewordenen Interview mit dem *Spiegel*, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen⁹. Da diese überspitzte Formulierung, wie er selber einsieht, nicht realistisch ist, folgert er:

...für neue Opern müssten unbedingt Experimentierbühnen angegliedert werden. Diese scheinbar unsinnige Forderung ist im Schauspielbetrieb ja weitgehend verwirklicht. [...] Auf einer derartigen kleinen Bühne könnte man dann allerhand riskieren, während die großen Opernhäuser als Museen weiterbeständen.¹⁰

8 Vgl. <http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=342>; aufgerufen am 03.03.2015

9 Der Spiegel 40/1967, 25.09.1967, Sprengt die Opernhäuser in die Luft - SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez.

10 Ebda.

Das Aufbrechen der einseitig gerichteten des Schalls im traditionellen Konzertsaal ist auch eine der Intensionen in seinem Werk *Poésie pour pouvoir*. Boulez will hier die Klangwelten der instrumentalen und elektronischen Musik in multidimensionalen Konstruktionen miteinander konfrontieren, Klangereignisse verräumlichen und dem architektonischen Raum sozusagen als Innenhaut einen Klang-Raum einpassen, der die räumliche Position der Klänge zum aktiven, strukturbestimmenden Moment der kompositorischen Arbeit macht¹¹. Der „Klangraum“ des Tonmaterials wird so mit einem plastischen Raumklang in Verbindung gebracht.

Auf die von Boulez gegenüber dem *Spiegel* geäußerte Kritik bezieht sich unter anderem auch Theodor W. Adorno in einer Schrift über die Situation der zeitgenössischen Oper. Er fühlt sich mit der Aussage von Boulez solidarisch und hält ebenso einen Bruch zwischen dem traditionalistischen Publikum der Oper und ihrer zeitgenössischen Form für zutreffend. Für Adorno scheint das, was „heute¹² noch an Opern für Opernhäuser geschrieben wird [...] ein Kompromiß [zu sein], der zwar durch jene Situation vorgezeichnet, in sich selbst aber unmöglich ist“¹³. Er kommt daher zu dem Schluss, dass die zeitgenössische Opernform keinen richtigen Ort mehr hat. Da sie den Rahmen klassischer Opernhäuser sprengt, sollte ihre Zukunft wesentlich außerhalb der repräsentativen Institutionen gedeihen. Gleiches gilt für modernes Musiktheater – weitet man den engen Begriff der „Oper“ etwas aus – erst recht und meiner Meinung nach ebenso für nahezu die gesamte zeitgenössische Musik.

Diese scheinbare Unvereinbarkeit von Aufführungsort und musikalischem Inhalt hat seine Ursachen auch in der Entwicklung des Musiktheaters und der Opern im 20. Jahrhundert. Die Oper des 19. Jahrhunderts lebte vom „schönen Schein“, egal wie grausam die Handlung im jeweiligen Moment war, die Musik sollte „schön“ klingen; dafür wurde die musikalische Zeit, beispielsweise in Arien über die reale Handlungszeit hinweg oftmals weit ausgedehnt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts traf nun diese Romantik der Oper, aber auch ihre Institutionalisierung, auf eine neue Musiksprache – eine Verbindung die zum Scheitern verurteilt war.

11 Vgl. *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*; Josef Häusler; Bärenreiter Verlag Karl Vötterle, Kassel 1996; S. 186 ff.

12 Heute: meint 1967

13 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*: in zwanzig Bänden; Band 19: *Musikalische Schriften VI*: „Zu einer Umfrage: Neue Oper und Publikum“; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1997, S.494;

Dennoch ließen sich viele Komponisten immer wieder auf die Gattung Oper ein, aber nur selten gelang ein wirklich konsequenter Ausbruch aus nicht mehr passenden Rahmenbedingungen, wie zum Beispiel in Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* oder später John Cages *Europas 1 & 2* und Luigi Nonos *Prometeo*. Auch Reinhard Schulz sieht in letzteren beiden besonders hervorzuhebende Ausnahmen:

Cage und Nono bedeuteten Ausweichungen (Theatrales ist kaum mehr oder nur als willkürliches Zitat alter Theatralik zugegen) – Ausweichungen von höchstem Gewicht. Stockhausen laviert in seinem »Licht-Zyklus« - immerhin – zwischen Bilderschau, halbszenischen Entwürfen und kultischer Gebärde, die meisten weiteren Komponisten vertrauen aber in blinder Sujetsuche auf eine institutionalisierte Tragfähigkeit des Genres, die es so aus ästhetischer Unmöglichkeit nicht mehr gibt.¹⁴



Abbildung 1: Uraufführung *Prometeo*

Nono's *Prometeo* ist in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich. Das Publikum befindet sich in einem Rechteck und ist an den Seiten von vier Orchestergruppen, einem Solistenchor, fünf weiteren Gesangssolisten sowie Instrumentalsolisten umgeben. Nono nennt *Prometeo* im Untertitel Tragödie des Hörens – eine Tragödie ohne Bühne. Für die Uraufführung in der Kirche San Lorenzo in Venedig arbeitet Nono mit dem Architekten Renzo Piano zusammen. Dieser baut in den Kirchenraum einen neuen akustischen Raum in Form einer Arche.

14 Wozu dieses Theater? Mauricio Kagel und Perspektiven des Neuen Musiktheaters. Reinhard Schulz in: Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts; Hrsg. Franz Xaver Ohnesorg; Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1994; S. 216;

In besonderer Weise setzt sich auch der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels mit dem Komponieren im Raum auseinander. Neben zahlreichen Theater- und Filmmusiken sowie Hörspielen setzte Goebbels seit Mitte der neunziger Jahre seinen Schwerpunkt auf das Musiktheater. In Werken wie *Schwarz auf Weiß*, *Max Black* oder *Stifters Dinge* inszeniert er den Raum, die Musik, Darsteller und Musiker gleichermaßen. Seine Werke entstehen in enger Zusammenarbeit mit Interpreten, Technikern, Bühnenbildnern und Autoren.



Abbildung 2: *Schwarz auf Weiß* | *Stifters Dinge*

Es gibt bei ihm die Tendenz zu einer Offenheit des Werks, um mit Umberto Eco zu sprechen, die dadurch zustande kommt, daß die verschiedenen Beteiligten schon beim Komponieren Einfluß auf das werdende Werk in seiner vokalen, theatralischen und dramatischen Form nehmen. So sind sie ein wesentlicher Teil in der künstlerischen Gesamtkonstruktion, des Klangraums, der „mise-en-espace“, der performativen und klanglichen Wirklichkeit, des szenischen Konzerts.¹⁵

Viele seiner Werke scheinen die Wirkung des Raums miteinzubeziehen beziehungsweise räumen der räumlichen Wirkung genügend Platz ein. Ein musikalisches Werk wird hier nicht einfach an einen bestimmten Ort transportiert, sondern zwischen Ort oder Szene und dem Werk findet ein Dialog statt, der die Arbeit erst vollendet¹⁶. Dies hat seine Ursache sicherlich auch darin, dass Goebbels Arbeiten irgendwo zwischen Theater, Installation, bildender Kunst und Musik angesiedelt sind und in seinem sehr offenen experimentellen Arbeitsansatz. In seinem Aufsatz *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*¹⁷ beschreibt er unter anderem wie sich diese Arbeitsweise entwickelt hat.

15 Komponieren im Raum: Installation vor Ort. Helene Varopoulou in: Heiner Goebbels. *Komposition als Inszenierung*; Hrsg. Wolfgang Sandner; Henschel Verlag, Berlin, 2002; S. 131;

16 Vgl. Ebda. S. 133;

17 Ebda. S. 135-141;

Goebbels, der anfangs viele Theatermusiken schrieb, hat sich schnell an der hierarchischen Arbeitsweise der Theaterbetriebe gestört. So führt seiner Meinung nach die Tatsache, dass die verschiedenen Teile einer Produktion, also Bühne, Kostüme, Licht und Musik, erst kurz vor der Premiere zusammengesetzt werden, unweigerlich zu Kollisionen.

Die Musik fliegt raus, oder man schreit wieder nach dem Probenkostüm, dabei könnte es viel sinnvoller sein, an ihnen die Inszenierung zu überprüfen. Doch dafür ist es natürlich meist zu spät. Aber gerade in dieser *Kollision* der Künste ließen sich für alle Beteiligten produktive Funken schlagen: am besten frontal mit größtmöglichem Aufprall und nicht dadurch, daß man den anderen langsam von der Fahrbahn in den Graben abdrängt.¹⁸

Ebenso stört ihn die häufige vielfache Wiedergabe des Inhalts auf allen zur Verfügung stehenden Ebenen. Der Interpret spielt seine Rolle, dessen Inhalt ebenso durch Mimik und Gestik, Text, Musik, Kostüm, Bühnenbild und Licht wiedergegeben werden: „Was wir hier sehen, ist ungefähr sieben Mal dasselbe“¹⁹.

Das Gegenteil davon könnte sein: nicht die Vernichtung der Einzelkünste zu höheren Zwecken, sondern die Chance ihrer Behauptung in der wechselseitig sich ablösenden, in einem kontinuierlichen Schwebезustand gehaltenen Präsenz.²⁰

So geht das Musiktheater von Heiner Goebbels komplett andere Wege, auch wenn ich hier anmerken möchte, dass dieser Aufsatz 1997 verfasst wurde und sich seitdem einiges bewegt hat im Theater, auch wenn die von ihm genannte Grundstruktur immer noch sehr ähnlich ist.

Auch eine Vielzahl weiterer Komponisten beschäftigt sich zunehmend mit der Aufführung selbst und der performativen Ästhetik einer Aufführung. Am Ende dieser Einführung möchte ich noch als sicherlich revolutionäres Beispiel John Cage`s 4'33" erwähnen, dass den Prozess der Aufführung zum alleinigen Inhalt und von dem Cage in einem Interview sagte:

18 Ebda. S. 135;

19 Vgl. Ebda. S. 136;

20 Vgl. Ebda. S. 136;

Was könnte wohl mehr mit Theater zu tun haben als das stille Stück – jemand betritt die Bühne und tut überhaupt nichts.²¹

Die akustische und visuelle Stille des Stückes überlässt dem Publikum und der Umwelt den „aktiven“ Part. Der Focus liegt hier auf dem allgegenwärtigen Geräuschpegel des Publikums; Rascheln, Husten, Flüstern oder das Rauschen der Lüftung sind in diesem Stück die akustischen Elemente. Auf diese Weise wird das Konzertpublikum mit sich selbst konfrontiert und es entsteht eine Situation von höchster Spannung.

In den folgenden beiden Teilen zur Aufführungspraxis, *Der Einsatz von Technik* und *Die Rolle des Interpreten*, lege ich den Fokus auf die Aufführungspraxis elektronischer und elektroakustischer Musik, um das schier unendlich breite Feld der verschiedenen zeitgenössischen Strömungen und Gattungen etwas einzugrenzen.

2.2. Der Einsatz von Technik

Elektronische und elektroakustische Musik fordern den Einsatz von Technik per se. Dies führt unter anderem auch zu einem verändertem Materialbegriff. Die Instrumentalmusik wird vor allem in der Notenschrift konserviert, dagegen benötigt der Einsatz von Elektronik elektronische Datenspeicher. Ein Computer kann heutzutage sogar sowohl zum Schreiben einer Partitur, zum Speichern von Zuspelung als auch gleichzeitig zum Abspielen, Steuern und Verändern von Klängen genutzt werden. Bei der Fülle an technischen Möglichkeiten heutzutage und dem einfachen Zugang besteht die Gefahr, sich von diesen Möglichkeiten zu sehr leiten bzw. verführen zu lassen. Daraus resultieren Werke, die man mit virtuosen Etüden vergangener Jahrhunderte vergleichen kann. Immer wieder beschäftigten sich Komponisten mit den technischen Möglichkeiten von Instrumenten, trugen zu wesentlichen Verbesserungen bei und schrieben Werke, die buchstäblich sämtliche Möglichkeiten aus dem Instrument herausholen sollten.

21 Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit; DuMont Reiseverlag, Ostfildern (Oktober 1993), S. 95.

Ähnlich kann es sich beim Einsatz von Elektronik verhalten, denn nur weil man als Komponist 50 Lautsprecher zur Verfügung hat und jeden einzelnen dieser Lautsprecher diskret ansteuern kann, muss diese Möglichkeit nicht zwingend bis aufs Äußerste ausgereizt werden. Auf der anderen Seite sind in den verwendeten Technologien, ähnlich wie in den verwendeten Instrumenten ästhetische Formgesetze eingeschrieben, die als Teil der Kompositionsebene zu betrachten sind.²²

Bei der Aufführung der Musik wurden und werden immer noch größtenteils die Konventionen instrumentaler Musik übernommen. Lautsprecher werden zwar beispielsweise kreisförmig am Rand des Zuschauerraumes angeordnet, eventuell sind auch die Spielpositionen von Musikern an verschiedenen Stationen im Raum verteilt, die Bestuhlung aber ist traditionell frontal nach Vorne ausgerichtet. Auch bei Räumen, die eigentlich speziell für die Wiedergabe elektronischer bzw. elektroakustischer konzipiert sind, ergeben sich Schwierigkeiten in Konzertsituationen. So ergibt sich bei einem Klangdom, wie er zum Beispiel im *Kubus* des ZKM in Karlsruhe verwirklicht wurde, oftmals das Problem, dass der „Sweetspot“, in dem man den Klang so wahrnimmt, wie er tatsächlich konzeptioniert wurde, sehr klein ist. Man würde theoretisch sehr große Räume benötigen, von denen dann nur ein Bruchteil der tatsächlich für das Publikum zur Verfügung stehenden Fläche auch für dieses genutzt werden dürfte.



Abbildung 3: ZKM - Kubus

22 Rolf Großmann: Die multimediale Herausforderung, in: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 4/2005, Mainz 2005, S.24

Alternative Beschallungskonzepte, wie die Akusmatik, setzen dafür den Fokus weniger auf einen publikumsumfassenden Raumklang, sondern arbeiten eher mit spezifischen Konfigurationen verschiedener Lautsprechermodelle, die dann größtenteils orchesterartig auf der Bühne platziert sind. François Bayle, einer der Hauptbegründer der akusmatischen Musik verwirklichte mit dem Acousmonium, das über 80 verschiedene Lautsprecher umfasst, den Prototypen der Lautsprecherorchester.

Eine weitere Technologie stellt die Wellenfeldsynthese (WFS) dar, die versucht einigen der oben genannten Probleme aus dem Weg zu gehen. Im Gegensatz zu allen anderen Lautsprechersystemen ist der Ausgangspunkt der Überlegungen zur räumlichen Verteilung des Klanges nicht geprägt von der Anordnung der Lautsprecher, sondern ein virtueller Punkt, der den Ort der Klangquelle im Raum repräsentieren soll. Dabei ist im Idealfall die akustische Lokalisation nicht mehr von der Hörerposition abhängig. Die Wellenfeld-Anlage umschließt den Zuschauerraum komplett und muss auf jeden Ort individuell angepasst werden. Das System der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* umfasst 280 Lautsprecher, von denen jeweils acht Audiokanäle zu einem Wiedergabemodul zusammengefasst sind. Ein komplexes Computersystem steuert jeden einzelnen Lautsprecher genau in dem Moment an, in dem eine virtuelle Wellenfront seinen Raumpunkt durchlaufen würde. Das größte System dieser Art ist derzeit an der *TU Berlin* im *Wellenfeld Hörsaal* installiert und umfasst 2700 Lautsprecher, die von 16 Rechnern angesteuert werden.



Abbildung 4: WFS-Anlage Berlin | Hamburg

Beim Einsatz von akustischen Instrumenten, die bearbeitet oder unbearbeitet verstärkt werden, ergeben sich hier allerdings schnell neue Schwierigkeiten, denn die Räume sind aufgrund der Vielzahl an Lautsprechern entsprechend Feedback empfindlich.

Während bei Tonbandstücken visuelle Reize, abgesehen von einem kaum wahrzunehmenden Klangregisseur, meist komplett fehlen, verhält sich die Situation bei Werken mit Live-Elektronik wieder anders. Dabei liegt der visuelle Fokus meist auf den ausführenden Instrumentalisten. Derjenige, der den Klang bearbeitet, spatialisiert, etc. sitzt meist zwischen oder hinter den Zuhörern. Das kann zur Folge haben, dass die Elektronik weniger als eigenständiger Part wahrgenommen wird, sondern oftmals als Effektmaschinerie. Dabei bilden in der Realität das akustische Instrument und die jeweilige elektronische Bearbeitung zusammen ein neues Instrument. Im Spezialfall der Laptopmusik gibt es zwar meist einen Performer auf der Bühne, allerdings bleiben dessen Handlungen meist so abstrakt, dass eine wirkliche Verbindung zwischen Gehörtem und Dargebotenem nicht auszumachen ist.

Abgesehen von Konzeption und Komposition ist der wichtigste Baustein der elektroakustischen und elektronischen Musik die Technik selbst. Jeder Lautsprecher, jedes Mikrofon hat individuelle Klangcharakteristiken, das Gleiche gilt natürlich auch für akustische Instrumente und allgemein für den Raum der Aufführung. Oft ergeben sich bereits aus der Tatsache, dass Lautsprecher und Raum im Studio (oder an einem anderen Ort in dem das Werk entsteht) sich grundsätzlich vom Equipment am Aufführungsort unterscheiden, große Unterschiede in der Wirkung des Werkes. Der Raum ist in der Regel wesentlich kleiner, die Wiedergabelautstärke leiser, der Bassanteil anders. Zusätzlich sind am Aufführungsort die Hörpositionen des Publikums selten im „Sweet Spot“, je nach Position sind wichtige Signalanteile bereits stark abgeschwächt und Direkt- und Diffusschall vermischen sich sehr unterschiedlich. Vergleicht man diese Situation mit der Instrumentalmusik, wo in der Regel jeder Musiker immer die gleiche Auswahl an Instrumenten spielt, würde dies bedeuten, immer die gleichen Lautsprechermodelle, Mikrofone, Wandler und Mischpulte zu nutzen. Verbindet man akustische Instrumente mit Live-Elektronik verlängert sich die Kette an spezifischen, einmaligen Kombinationen dadurch um ein Vielfaches. Instrumentalist, Instrument, Mikrophonierung, Datenübertragung, Signalbearbeitung, Klangregisseur, Mischpult, Verstärker, Lautsprecher und Raum stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander.

Durch den Einsatz von Elektronik ist man nicht zuletzt in der Lage, drastisch in die Dynamik und Lautstärkeverhältnisse einzugreifen. Kaum Wahrnehmbares kann so in den akustischen Vordergrund rücken. In jedem Fall haben die verwendeten Technologien einen großen Einfluss auf die Ästhetik des jeweiligen Werks und Eingriffe durch einen Tontechniker oder Klangregisseur vor Ort sind nicht zu unterschätzen.

2.3. Die Rolle des Interpreten

In dem Fall, dass der Komponist nicht mehr länger nur jemand ist, der seine Ideen schriftlich fixiert und sie dann zur Vermittlung an das Publikum in die Hände von Interpreten legt, sondern auch die Realisation seiner Ideen essentieller Bestandteil seines kompositorischen Prozesses sind, verändert sich natürlich auch die Position des Interpreten im Gesamtgefüge. So beschreibt Barbara Barthelmes in ihrem Beitrag *Der Komponist als Ausführender und der Interpret als Komponist. Zur Ästhetik der Musikperformance*²³ die Rolle des Interpreten nicht mehr länger als stummen Diener, der die Ideen anderer verwirklicht, sondern als eine die sich vom Reproduzenten zum Produzenten entwickelt.

Er [der Interpret] hat sich von der Rolle eines reinen Reproduzenten emanzipiert und überschreitet die ohnehin fließenden Grenzen zum Lager der Produzenten. Der komponierende Musiker oder der Musiker-Komponist tritt in der experimentellen Musik nach 1945 in zunehmenden Maße gleichberechtigt neben die traditionelle Aufführungspraxis, in der das Werk eines Komponisten nur über einen Interpreten – in der Regel einen Berufsmusiker – als vermittelnde Instanz sein Publikum erreicht.²⁴

Auch wenn weder Kagel noch später andere Komponisten, wie Georges Aperghis, Giorgio Battistelli oder Heiner Goebbels sich selbst auf die Bühne stellen, so arbeiten sie doch immer mit besonderen Interpreten zusammen mit denen sie zum Teil die Werke in enger Zusammenarbeit realisieren.

²³ Improvisation – Performance – Szene, Hrsg. Barbara Barthelmes und Johannes Fritsch, „Der Komponist als Ausführender und der Interpret als Komponist. Zur Ästhetik der Musikperformance“ von Barbara Barthelmes, Schott Musik International, Mainz 1997

²⁴ Ebda., S. 9

Wenn man den produzierenden Interpreten als „Musikperformer“ bezeichnen möchte, trägt dieser entscheidend dazu bei, dass das gesamte Kunstwerk erst im Moment der Aufführung einmalig realisiert wird. Dies unterscheidet ihn vom reproduzierenden Interpreten, dessen Realisation nur auf der sekundären Ebene der Interpretation unwiederholbar ist. Dem Zufolge verlagert sich der Werkbegriff weg von der Partitur hin zur Aufführung selbst. Ein Umstand, der, wie Barthelmes weiter ausführt, ein wesentliches Umdenken in der Ideologie des Materialbegriffs erfordert:

„Zwar kann die Ästhetik unmittelbarer Präsenz des Kunstwerks bis zu einem gewissen Grad für jede Musik – wie übrigens auch für jede Kunstgattung – geltend gemacht werden. Bekanntlich gilt jedoch in der Ästhetik der europäischen Kunstmusik bzw. der Ideologie des Materialbegriffs der Text, das heißt die Partitur, als das eigentliche Werk.“²⁵

Für das Theater hat Max Herrmann, einer der ersten Theaterwissenschaftler, bereits Anfang des 20. Jahrhunderts einen Wechsel des Werkbegriffs zum Ereignisbegriff gefordert. So rekonstruiert Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen*²⁶ Hermanns Aufführungsbegriff:

Er (Hermann) geht mit diesem Begriff [des Performativen] konform, insofern er Aufführung nicht als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenen bestimmt, sondern sie als eine genuine Konstitutionsleistung begreift: Die Aufführung selbst sowie ihre spezifische Materialität werden im Prozeß des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten erst hervorgebracht.²⁷

Ähnliches gilt meiner Meinung nach in vielen Fällen besonders bei Aufführungen elektronischer und elektroakustischer Musik.

25 Ebda., S. 13

26 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004

27 Ebda. S. 54f.

Bei elektronischer Musik stellt sich die Frage des Interpreten auf besondere Art, da es sich um akustische Kunst für bzw. mit Lautsprechern handelt. Akusmatische Musik, Musique concrète, Tape Music und Computermusik haben gemeinsam, dass der Interpret auf der Bühne meist fehlt. Zu Beginn der elektronischen Musik waren hier Interpret und Komponist oftmals verschiedene Personen. Im Studio haben die Komponisten mit Tonmeistern zusammengearbeitet, die dann ihre Werke realisiert haben (sozusagen als Interpreten). Mittlerweile hat sich dies ziemlich verändert, denn durch neue Technologien ist der Komponist oftmals in einer Art Doppelrolle als Composer-Performer. Folkmar Hein beschreibt in seinem Beitrag *Brauchen wir Interpreten für elektroakustische Musik?* diese Veränderungen aus Sicht eines Tonmeisters, der um seinen Job fürchtet, wenn im Zuge der Digitalisierung die Komponisten alles „selber machen können“²⁸.

Thomas Kessler stellt in seinem Beitrag *Der unsichtbare Musiker?* die These auf, dass „das Idealbild eines Musikers, bei dem Komponist, Interpret und Instrumentenbauer in einer Person vereint sind“ durch die heutige Spezialisierung und Komplexität nicht mehr vorhanden ist²⁹. Dem gegenüber sehe ich allerdings gerade in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren vermehrt Ansätze junger Komponisten, die wieder sehr viel in den verschiedenen Disziplinen experimentieren, sodass man ebenso behaupten kann, dass dieses Idealbild in letzter Zeit wieder an Bedeutung gewonnen hat. Durch die einfache Gestaltung von individuellen Benutzeroberflächen, wie zum Beispiel in Max/Msp, den Einsatz von verschiedensten Kontrollern und leicht handhabbaren Sensorsystemen haben Komponisten wie Musiker eine Vielzahl von Möglichkeiten sich ihre Interfaces zusammenzustellen ohne vorheriges Studium der Informatik oder Elektrotechnik.

Der Komponist Marko Ciciliani unterscheidet in seinem Aufsatz *Towards an Aesthetic of Electronic-Music Performance Practise* zwei grundlegende Extremkonstellationen der Aufführungspraxis, die er als „centripedal-model“ beziehungsweise „centrifugal-model“ beschreibt³⁰.

28 Folkmar Hein: Brauchen wir Interpreten für elektroakustische Musik? In: Elektroakustische Musik, Hrsg.: Elena Ungeheuer, Laaber-Verlag, Laaber 2002; S. 165 ff.

29 Thomas Kessler: Der unsichtbare Musiker? In: Elektroakustische Musik, Hrsg.: Elena Ungeheuer, Laaber-Verlag, Laaber 2002; S. 172ff.

30 Marko Ciciliani: Towards an Aesthetic of Electronic-Music Performance Practice, 2014; PDF heruntergeladen am 16.12.2014 [http://markociciliani.de/media/texts/Ciciliani_Aesthetic%20EM%20Performance%20Practice.pdf]

Das zentripetale Modell zeichnet sich demnach durch die Sichtbarkeit des Performers aus, dessen Bewegungen in einem nachvollziehbaren Zusammenhang mit dem Gehörten stehen und die Klangquellen kommen offensichtlich aus der Richtung des Performers. Beispielhaft für dieses Modell sind alle Konzerte mit akustischen Instrumenten und einer traditionellen Raumaufteilung. Das zentrifugale Modell dagegen steht für die Aufhebung dieser vermeintlichen Einheit. Der Performer kontrolliert und steuert das Klanggeschehen im Hintergrund, die Klangquellen sind im Raum verteilt und Bewegung und Klang stehen in keinem nachvollziehbaren Zusammenhang. Als Beispiel führt Ciciliani hier akusmatische Musik an und folgert aus einer historischen Perspektive:

It is interesting that acousmatic music refers to the pythagorean tradition which understand music as part of a cosmic order and therefore not as an expression of human affect.³¹

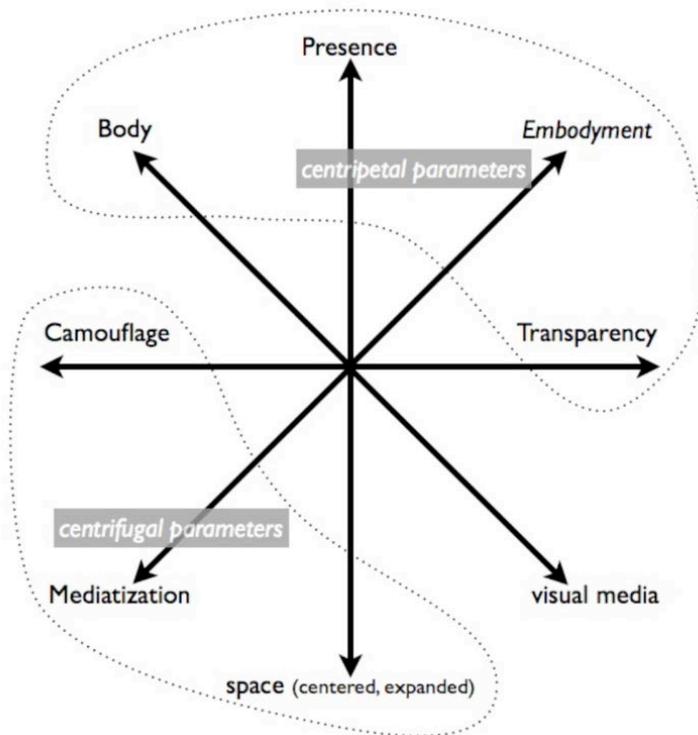


Abbildung 5: Anordnung der Parameter bei Ciciliani

Aus dieser groben Einteilung leitet Ciciliani eine Reihe von Parametern ab, aus denen er ein Modell zur Beschreibung der Ästhetik der Aufführungspraxis elektronischer Musik konstruiert.

³¹ Ebda. S. 2

Aus dem zentripetalen Modell sind die Parameter *Body* (Steht tatsächlich jemand auf der Bühne?), *presence* (Ist die Anwesenheit des Performers essentiell notwendig als Teil der Aufführung?), *embodiment* (Gibt es einen engen Zusammenhang zwischen den Bewegungen des Performers und dem akustischen Erlebnis?) und *transparency* (Wird aktiv daran gearbeitet die Performance so zu gestalten, dass Handlungen und klangliche Ergebnisse in einen Zusammenhang zueinander zu bringen sind?) abgeleitet. Aus dem zentrifugalen Modell abgeleitet sind die Parameter *space* (Sind die Klangquellen zentral von der Bühne ausgehend oder dezentral im Raum verteilt?), *Mediatization* (Gibt es Klang, der in keinem Zusammenhang mit dem Performer steht und vorproduziert sein könnte?) und *Camouflage* (Wird der Zuhörer absichtlich daran gehindert die Handlungen des Performers zu sehen?). Daneben führt Ciciliani noch einen weiteren Parameter ein, den Einsatz von Visualisierungen; dies können sowohl Projektionen als auch sichtbare Soundobjekte sein. Dieses Modell werde ich im Folgenden beispielhaft auf eines meiner eigenen Werke anwenden.

Inwiefern szenographische Elemente, also Licht, Bühnenbild, Kostüme die Ästhetik ebenso beeinflussen, wird hier allerdings nicht näher besprochen. Ebenso beschränkt sich Ciciliani nur auf Aufführungen mit einem Performer auf der Bühne.

Um einen größeren Zusammenhang zwischen Performern und Klang herzustellen, haben sich immer wieder Ensembles und Komponisten dazu entschlossen, jedem Performer einen eigenen Lautsprecher zur Seite zu stellen. Cat Hope, Leiterin des *Decibel Ensembles* beschreibt in ihrem Aufsatz *New Possibilities for Electroacoustic Music Performance*³² die Herangehensweise ihres Ensembles wie folgt:

The personification of electronic instruments such as laptops, speakers and tape players with individual performers enables them to be more musically involved in the chamber music performance experience. Connecting each performer directly to their own sound output also assists in this relationship, handing the responsibility of sound quality directly and volume to the performer, something acoustic instrument performance have controlled for years.

³² Hope, Cate: New possibilities for electroacoustic music performance. Paper presented at the XVIII CIM - Colloquio di Informatica Musicale, Torino, Italy. 2011. PDF heruntergeladen am 18.12.2014 [<http://ro.ecu.edu.au/ecuworks2011/424/>]

By avoiding the default to stereo public amplification and external operators for sound Decibel create performers that are characteristically personal and musical.³³

Auf diese Weise sind der Ausgangspunkt des Klangs und der Performer für das Publikum zwar eher als Einheit wahrzunehmen, ein mehrkanaliger Raumklang, der die Besucher umschließt ist in dieser Konstellation aber nicht möglich.

Mari Kimura beschreibt die Herausforderungen der Aufführung elektroakustischer Musik aus Sicht einer Interpretin. Ihr Aufsatz *Performance Practise in Computer Music*³⁴ ist mittlerweile zwar bereits zwanzig Jahre alt, in vielen Punkten aber dennoch äußerst aktuell. So führt sie einige grundlegende Schwierigkeiten beziehungsweise Besonderheiten auf, die für die Arbeit mit Interpreten akustischer Instrumente besonders im Zusammenspiel mit vorproduziertem Tapes wichtig sind.

In einem rein akustischen Konzert kann der ausführende Musiker den Klang des Werkes am jeweiligen Aufführungsort sehr gut kontrollieren. Dies wird durch den Einsatz von Elektronik wesentlich schwerer. Durch das Ändern der eigenen Spielweise allein, zum Beispiel mehr oder weniger vibrato, hat der Interpret noch lange keine Kontrolle über den Gesamtklang im Raum, in dem sich sein Instrumentenklang mit dem Klangmaterial mischt, das über die Lautsprecher wiedergegeben wird. Wie bereits beschrieben (siehe 2.2. Der Einsatz von Technik) sind die Klänge des Werks, die über Lautsprecher wiedergegeben werden, für den Zuhörer oftmals nicht immer nachvollziehbar, da der visuelle Bezugspunkt fehlt. Dies ist zum Teil auch ein Problem für die Interpreten, da eine Interaktion mit dem Lautsprecher nicht möglich ist. Außerdem ist bei Stücken mit Zuspil der Zuspilpart bereits vorproduziert und insofern starr. Der Interpret muss sich also in Tempo und Dynamik dem Zuspil „unterwerfen“³⁵.

Die neue Rolle, die Interpreten elektronischer sowie elektroakustischer Musik als „Musikperformer“ oftmals zukommt, führt dazu, dass sich der Werkbegriff weg von der Partitur hin zur Aufführung selbst verlagert.

33 Ebda. 30f.

34 Kimura, Mari: *Performance Practise in Computer Music*. *Computer Music Journal* 19:1, 1995.

35 Ebda. S 71

Dies steht in engem Zusammenhang mit dem Einzug neuer Technologien, sowohl in die Aufführungsorte, als auch in die konzeptuelle und kompositorische Arbeit der Komponisten. Dies führt meiner Meinung nach zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu einer bis dato unerreichten Fülle an Möglichkeiten sowie künstlerischen Herausforderungen. Im Folgenden werde ich anhand einiger Beispiele aus meiner eigenen Arbeit verschiedene Konzepte und Ideen im Kontext der Aufführungspraxis beleuchten.

3. Beispiele aus meinen Arbeiten

In meiner eigenen Arbeit als Komponist habe ich mich intensiv mit der Inszenierung von Musik auseinandergesetzt. Für mich steht das visuelle Erlebnis eines Konzertes gleichberechtigt neben dem auditiven. Dabei geben die von Ciciliani formulierten Parameter einen guten Überblick über die verschiedenen Aspekte, die bei einer Aufführung elektroakustischer Musik von Bedeutung sind. Der Zusammenhang zwischen den Handlungen des Instrumentalisten und der Live-Elektronik auf der einen Seite und der Spatialisierung des Klangs im Raum auf der anderen Seite spielen für mich genauso eine Rolle, wie weitere Ebenen der Inszenierung, wie Licht, Bühnenaufbau und Projektionen.

Die Entkopplung von Klangerzeugung und Klangsteuerung in der elektroakustischen Musik schafft meiner Meinung nach auch neue Möglichkeiten, „magische“ Klangsituationen zu schaffen und diese "neu gewonnene Unabhängigkeit" als Mittel der Inszenierung zu nutzen.

3.1. *disembodied voice*

disembodied voice ist kein musikalisches Werk, sondern ein Forschungsprojekt der *Zürcher Hochschule der Künste*, das interdisziplinär zwischen elektronischer Musik und Schauspiel angesiedelt ist. Ich möchte es dennoch in meine Beispiele aufnehmen, da es viele Berührungspunkte mit den, von mir zuvor, beschriebenen Themenkomplexen gibt. Das Projekt *disembodied voice (Stimme/Körper/Technik)* untersuchte Phänomene der technischen Manipulation der Stimme und deren Nutzbarmachung für das Theater.

In einem Experimentierzeitraum von 16 Monaten wurde das Potential der elektroakustischen Transformation der Stimme in Echtzeit (Live-Elektronik) und der dreidimensionalen Klangprojektion mit Ambisonics für die praktische Anwendung im Theater systematisch erforscht, am Beispiel einer Modellinszenierung exemplifiziert am Beispiel einer Modellinszenierung exemplifiziert und die Ergebnisse in der Reihe subTexte veröffentlicht. Das Team ging davon aus, dass sich die Bedingungen und das Selbstverständnis von Stimme als einem performativen Element durch moderne Technologien und Medien für ein Theater im 21. Jahrhundert grundlegend ändern und eine neue Auseinandersetzung erfordern. Mit der interdisziplinären Vernetzung von Theaterwissenschaft, Soundtechnologie und Theaterpraxis möchte das Forschungsvorhaben dazu einen wesentlichen Beitrag leisten, indem Techniken und Tools (Soft- und Hardware) neu- und weiterentwickelt und ihre Einsatzmöglichkeiten und Wirksamkeit in Bezug auf Akteur, Zuschauer und Theaterraum evaluiert werden. Die textliche Grundlage bildete Elfriede Jelineks Rede *Im Abseits*, die sie anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 an sie schrieb.

In der ersten Proben- und Experimentierphase mit Schauspielern und dem Team des *disembodied voice* Projektes vom 3. bis 5. Januar 2012 konnte ich in der *roten Fabrik* in Zürich interessante Eindrücke über das Forschungsprojekt gewinnen. Zwar erlebt man sehr häufig den Einsatz von Mikrofonen im Schauspiel, immer wieder erscheint dieser allerdings eher willkürlich. Daher denke ich, ist der Ansatz elektroakustische Transformationen der Stimme für die praktische Anwendung im Theater zu erforschen sehr nötig und spannend. In der zeitgenössischen Musik haben schließlich neue technische Möglichkeiten bereits seit langer Zeit Einzug erhalten in die Arbeit der Künstler. Gerade in der Neu- beziehungsweise Umgestaltung von Räumen mit elektroakustischen Mitteln liegen große Möglichkeiten. Dafür wurden in den letzten Jahrzehnten verschiedene Wiedergabesysteme und Spatialisierungstools wie zum Beispiel Ambisonics, Wellenfeldsynthese oder Vector Based Panning entwickelt.

Im Rahmen der Workshops haben wir mit mehreren Schauspielern eine Vielzahl von Spatialisierungsmöglichkeiten und elektronischen Umformungen, wie verschiedenen Reverbs, Loops, verzögerter Wiedergabe oder Zerstückelung des gesprochenen Textes experimentiert.



Abbildung 6: Probenfoto | Mundlautsprecher

Dabei und auch in der Modellinszenierung habe ich unter anderem auch einen Mundlautsprecher eingesetzt. Die Ausgangsüberlegung dazu war, dass bei der Arbeit mit akustischen und künstlichen Schallquellen die Balance zwischen akustischem (Instrumenten)klang und künstlichem (Lautsprecher)klang eine der größten Herausforderungen darstellt. Ein „mundgerechter“ Lautsprecher bietet hier für Sänger oder Schauspieler neue Möglichkeiten, verstärkte und unverstärkte Klänge zu verschmelzen. Dabei muss der Lautsprecher zum Einen möglichst kompakt sein, um ihn in den Mundraum einsetzen zu können, zum Anderen muss er leistungsstark genug sein, um klanglich präsent zu sein. Diese beiden Kriterien widersprechen sich in gewisser Weise, so dass in der Entwicklung eine Vielzahl von Lautsprechern getestet und von denen der beste Kompromiss schließlich eingesetzt wurde.

Ähnlich konzeptionierte Mundlautsprecher finden sich auch in der Arbeit des Komponisten Matthias Kaul, der seinen Mundlautsprecher unter anderem in dem Stück *Silence Is My Voice* (2005) für Stimme mit Mundlautsprecherzuspielungen einsetzt.

Für das Pilot-Stück von *disembodied voice*, das im Juni 2012 uraufgeführt wurde, wurden die hierfür entwickelten technischen Tools im Sinne des Forschungsprojekts in stark komprimierter Form konsequent in die Inszenierung eingearbeitet und auch die Technik selbst und der Umgang mit dieser auf der Bühne wurde in Szene gesetzt. Dies ist meiner Meinung nach ein wesentlicher Aspekt in der Arbeit mit technischen Geräten auf der Bühne, denn eine Bühne, vollgestellt mit Lautsprechern, Mikrofonen und Kabeln beeinflusst von vornherein die Wahrnehmung des Zuschauers – unabhängig davon, ob die Technik mit in das Geschehen einbezogen wird oder nicht.

An den richtigen Stellen eingesetzt bieten sich durch die Bearbeitung und Spatialisierung von Klang in Echtzeit so auch Möglichkeiten, inhaltliche Zusammenhänge neu zu strukturieren oder Betrachtungswinkel zu ändern. Ein besonders großes Potential offenbart sich meiner Meinung nach in mehrkanaligen, den Zuschauerraum umschließenden Systemen, die die Bühne und den Zuschauerraum akustisch vernetzen und zusammenführen – ganz im Sinne einer Weiterentwicklung des Gropiusschen Totaltheater Konzeptes.

3.2. *cellotron*

Das Stück *cellotron*, ursprünglich für Violoncello und Live-Elektronik, entstand in seiner ersten Fassung 2011, wurde aber 2012 nochmals umgearbeitet und 2013 schließlich um ein Video erweitert.

Das Cello als akustisches Instrument ist der Klanggenerator und Ursprungs- beziehungsweise Ausgangsort des Klangs, dessen Entwicklung zu einer musikalischen Gestalt jedoch erst durch die Live-Elektronik vollendet wird. Zwischen Interpret und Klangregisseur, Live-Elektronik und Cello(klang), Interpret und Cello(klang), Klangregisseur und Live-Elektronik, Interpret und Live-Elektronik sowie Klangregisseur und Cello(klang) soll ein Zusammenspiel beziehungsweise Interaktionen auf mehreren Ebenen entstehen. Musikalischer Ausgangspunkt ist immer das Cello.

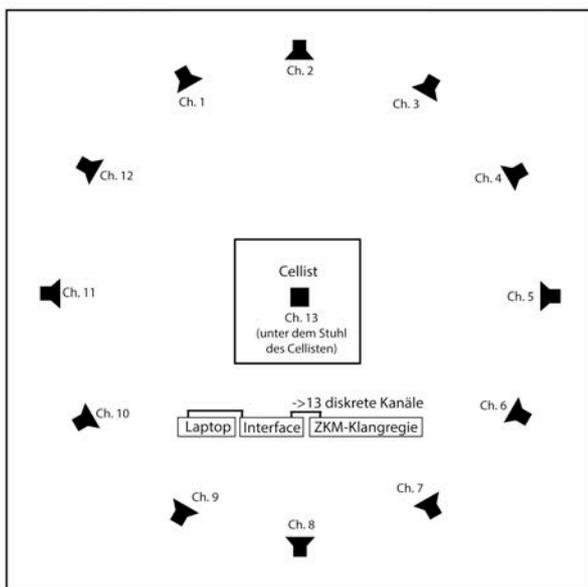


Abbildung 7: Raumkonzept für den ZKM Kubus

Daher war in der ersten Fassung vorgesehen, Cello und Interpret in der Raummitte zu platzieren. Diese szenische Umsetzung wurde allerdings nur bei der Uraufführung im Kubus des ZKM, Karlsruhe realisiert. Dies hat zur Folge, dass sich der Klang von der Mitte ausgehend in den ganzen Raum entwickelt, aber auch wieder zurückkehren kann. Der Interpret soll auf das musikalische Geschehen im Klangdom reagieren, indem er auf das Gehörte eingeht. Um die Verbindung zwischen dem akustischen Zentrum in der Mitte des Raums und dem Klangdom zu verstärken, habe ich einen Lautsprecher und den Sitz des Cellisten so platziert, dass der Klang sich von den äußersten Ecken des Raumes wieder zum akustischen Ausgangsort „zurückziehen“ konnte.

In der zweiten Fassung, habe ich neben einigen rein musikalischen Änderungen auch die Aufstellung des Interpreten und die Spatialisierung des Klangs verändert. Der Cellist ist nun in einer traditionellen Aufführungssituation frontal auf der Bühne platziert und die Verstärkung und Live-Elektronik sind, abgesehen von einigen räumlichen Effekten, auf ein stereophones Klangbild ausgerichtet.

In der dritten Fassung schließlich kommt eine Videoebene dazu, die auf eine semitransparente Leinwand projiziert wird, die vor dem Cellisten platziert ist. Das gesamte Stück habe ich außerdem in ein anderes größeres Werk eingefügt, in dem sich aus dem Cello Solo am Ende schließlich ein Trio für Cello, Klarinette und Klavier entwickelt (siehe auch 3.3. A-IV-9). Das Video enthält unter anderem Sequenzen, die vorab mit dem Interpreten in einem Raum aufgezeichnet worden sind. Diese Sequenzen sind anschließend in einem weiteren Schritt mit einem, sich bewegenden, Beamer projiziert und gleichzeitig abgefilmt worden. Durch die Projektion des wiederum projizierten Bildmaterials auf eine Gaze, hinter der wiederum der Interpret selbst sichtbar wird, konnte ich die live-elektronischen Klangschichtungen, die in *cellotron* eine wesentliche Rolle spielen, auch visuell nachbilden. Wende ich nun das, in 2.3. *Die Rolle des Interpreten*, beschriebene Modell von Ciciliani auf die unterschiedlichen Versionen von *cellotron* an, ergeben sich auf den ersten Blick die Auswirkungen meiner Veränderungen.

Auch wenn die Skalierung der einzelnen Parameter selbstverständlich nur bis zu einem gewissen Grad objektiv vorzunehmen ist, wird dennoch besonders bei der dritten Version des Stückes deutlich, wie sehr sich inszenatorische Faktoren, wie in diesem Fall die Projektion, auf die Gesamtwahrnehmung und den Charakter des Stückes auswirken.

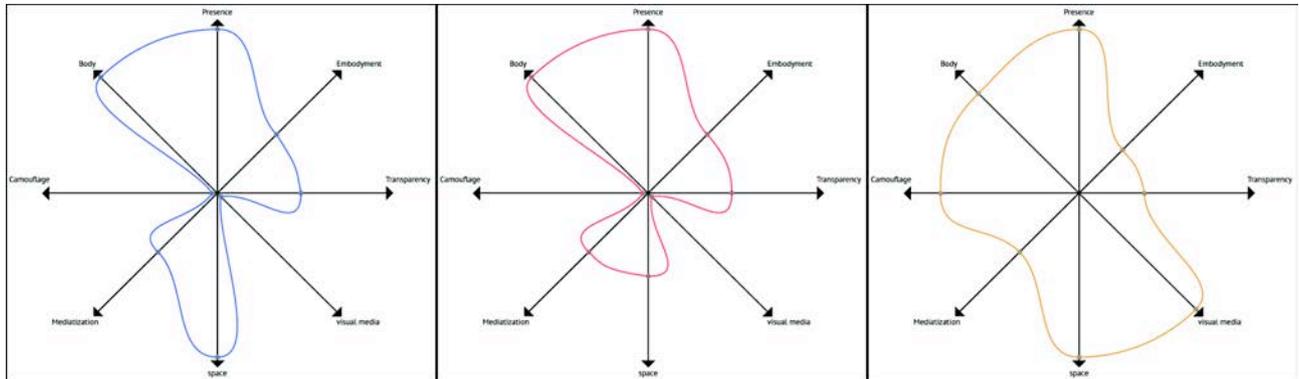


Abbildung 8: Ciciliani-Modell für die drei Versionen von cellotron

3.3. A-IV-9

A-IV-9 ist das Abschlussprojekt meines Masterstudiums. Es besteht aus fünf Teilen, ist aber als ein gesamtes Werk zu sehen. Inhaltlicher Ausgangspunkt und Namensgeber für diese intermediale Klanginszenierung sind eine Reihe von Dokumenten über den Bau eines NS-Bunkers auf dem Grundstück des *Budge-Palais* (Altbau der *Hochschule für Musik und Theater*) in Hamburg. Der 1940 erbaute Bunker ist eng verbunden mit der Geschichte des *Budge-Palais*. Die Villa wurde vom jüdischen Geschäftsmann Henry Budge und seiner Frau Emma 1900 gekauft. Auf Veranlassung von Karl Kaufmann, der als NSDAP-Gauleiter und Reichsstatthalter die Politik der regionalen NS-Regierung von 1933 bis 3. Mai 1945 maßgeblich steuerte, erwarb die Stadt Hamburg das Anwesen deutlich unter Wert. Während die Nachkommen, ihres Besitzes beraubt, ins Ausland emigrierten, erweiterte Kaufmann Schritt für Schritt seine Machtfülle und sicherte sich über das Kriegsende hinaus ein Leben als gutsituierter Bürger der Stadt Hamburg.

Die Geschichte Kaufmanns steht stellvertretend für viele andere Fälle, in denen NS-Funktionäre für ihre grausamen Verbrechen kaum oder gar nicht zur Rechenschaft gezogen worden sind und unbehelligt ihr Leben in der Bundesrepublik weitergeführt haben. A-IV-9 ist mein persönlicher Versuch einer Auseinandersetzung mit dieser Thematik.

In diesem Stück habe ich eine Vielzahl von akustischen und künstlichen Schallquellen im gesamten Raum verteilt. Die Zuschauer-Situation ist herkömmlich ausgerichtet; das Publikum sitzt auf der einen Seite des Saals im Zuschauerraum und blickt frontal auf die Bühne.

Um eine klangliche Einheit aus akustischen Schallquellen und der Live-Elektronik zu schaffen, sind alle Instrumente soweit verstärkt, dass die Verstärkung aus den Lautsprechern in jedem Fall einen größeren Pegel hat, als die akustische Lautstärke der Instrumente. Da der gesamte Bühnenraum mit Vorbühne und Hauptbühne bespielt wird und insgesamt eine Tiefe von rund 18 Metern hat, sind, um die vorhandene Bühnentiefe auch klanglich abzubilden, im Bühnenraum dreimal je zwei Lautsprecher von hinten nach vorne gestaffelt aufgestellt. Mit weiteren Lautsprechern, die im Zuschauerraum rund um das Publikum verteilt sind, wird das Publikum klanglich umhüllt und in gewisser Weise physisch in das Geschehen auf der Bühne integriert.

Neben zwei großen Projektionen sind auf der Vorbühne 15 Fernseher installiert, deren integrierte Lautsprecher zum Beispiel zur Verstärkung der Sprecherin zum Einsatz kommen. Die Schauspielerin zitiert Ausschnitte historischer Texte, die auf diese Weise automatisch einen dokumentarischen Charakter bekommen und es entstehen unter anderem Assoziationen mit Nachrichtensendungen. Die Fernseher zeigen außerdem Livebilder der Musiker im Orchestergraben (Schlagzeug und Bass). Auf den Graben habe ich einen mit Gase bespannten Aufbau gesetzt, der den NS-Bunker darstellt und die Musiker darunter einschließt. In einer Szene agiert ein Blechbläserquartett, das als einziges nicht verstärkt wird. Hier habe ich verschiedene klangliche Ebenen geschaffen, indem einzelne Takte bereits vorab aufgenommen und dann während der Vorstellung an den jeweiligen Stellen wiedergegeben werden.

In diesem Stück habe ich auf sehr vielfältige Art und Weise mit der Projektion von Klang im Raum experimentiert, oftmals verbunden mit verschiedenen visuellen Projektionen von Räumen im Raum, um damit eine homogene Einheit von akustischen und künstlichen Schallquellen zu schaffen. Dabei sind nach dem Cicilliani-Modell die verschiedenen zentripetalen und zentrifugalen Parameter immer wieder unterschiedlich gewichtet und befinden sich in einem stetigen Fluss, der ebenso durch Veränderungen im Bühnenbild und Lichtdesign mitgeprägt wird.

4. Fazit

Seit der, von Adorno und Boulez, geforderten Notwendigkeit neuer Aufführungsorte in den 60er Jahren ist mittlerweile ein halbes Jahrhundert vergangen. Dennoch ist die grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik und ihrer Ästhetik nach wie vor nur ein Randthema im künstlerischen und wissenschaftlichen Diskurs. Die alten Gepflogenheiten des traditionellen Aufführungsaktes sind in Konzerten zeitgenössischer Musik allgegenwärtig.

Dennoch finden zum Teil Veränderungen und Annäherungen an andere Künste statt. Durch die Veränderung der Position des Interpreten im Gesamtgefüge, vom Reproduzenten zum Produzenten, wie sie Barthelmes beschreibt, wird der Musiker zum Performer. Auf diese Weise entsteht eine Einzigartigkeit der Aufführung, die eine Annäherung an die bildende Kunst, besonders an die Performancekunst bedeutet. Gleichzeitig verschiebt sich hier der Werkbegriff weg von der Partitur hin zur Aufführung. Hier finden sich wiederum Parallelen zum Theater, für das Max Herrmann bereits in den 20er Jahren forderte, eine Aufführung nicht „als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenen (...) [anzusehen], sondern sie als eine genuine Konstitutionsleistung“³⁶ zu begreifen. Nicht nur die Aufführung selbst, sondern auch ihre spezifische Materialität wird demnach erst von den Handlungen aller, bei der Aufführung, Beteiligten hervorgebracht³⁷. Kagel hat dies mit seinem instrumentalen Theater sicherlich verwirklicht, aber auch Komponisten, wie Heiner Goebbels, dessen intermedial inszenierte Musiktheaterwerke zwischen Theater, bildender Kunst, Installation und Musik angesiedelt sind, geben ihren Werken eine Offenheit, durch die die Beteiligten ein wesentlicher Teil der künstlerischen Gesamtkonstruktion werden³⁸.

Gerade in der elektroakustischen Musik stecken viele Möglichkeiten eine Neu- und Umgestaltung des Raumes, wie sie Piscator und Gropius mit ihrem Totaltheaterkonzept für das Theater planten, auch in konventionellen Aufführungsräumen umzusetzen.

36 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S. 54f.

37 Vgl. Ebda. S. 54f.

38 Vgl. Komponieren im Raum: Installation vor Ort. Helene Varopoulou in: Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung; Hrsg. Wolfgang Sandner; Henschel Verlag, Berlin, 2002; S. 131;

Der Bühnenraum und die Bühnentiefe beispielsweise können durch Spatialisierung auch im Zuschauerraum abgebildet werden und auf diese Weise Bühne und Zuschauerraum miteinander verschmelzen. Die Entkopplung von Klangerzeugung und Klangsteuerung schafft außerdem auch neue Möglichkeiten, „magische“ Klangsituationen zu schaffen und Klangsteuerung und -erzeugung als Mittel einer Inszenierung zu nutzen, so wie Szenographie und Beleuchtung immer schon als solche genutzt werden. Der Werkbegriff verschiebt sich nicht nur durch den „Musikperformer“, sondern auch durch den Einsatz von Technik, denn neben der Partitur beinhalten auch Audio- und Videodateien sowie weitere Daten Informationen für die Aufführung des Werkes.

Das Modell zur Ästhetik der Aufführungspraxis elektronischer bzw. elektroakustischer Musik von Marko Ciciliani, das von mir in *2.3. Die Rolle des Interpreten* ausführlich beschrieben worden ist, gibt meiner Meinung nach gute Aufschlüsse über die Wahrnehmung und Gewichtung der verschiedenen aufführungsrelevanten Parameter, auch wenn es, wie bereits erwähnt, szenographische Elemente wie Licht, Bühnenbild oder Kostüme ausklammert.

In meiner eigenen Arbeit als Komponist habe ich mich intensiv mit der Inszenierung von Musik auseinandergesetzt. Für mich steht das visuelle Erlebnis eines Konzertes gleichberechtigt neben dem auditiven. Eine strikte Trennung zwischen dem sogenannten „Musiktheater“ und einem „konventionellen“ Konzert halte ich für schwierig, da jede Konzertsituation etwas performatives, theatralisches innehat.

5. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Zu einer Umfrage: Neue Oper und Publikum. In: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Band 19: Musikalische Schriften VI. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1997

Barthelmes, Barbara: Der Komponist als Ausführender und der Interpret als Komponist. Zur Ästhetik der Musikperformance. In: Improvisation – Performance – Szene. Hrsg. Barbara Barthelmes und Johannes Fritsch; Schott Musik International, Mainz 1997

Boulez, Pierre: Sprengt die Opernhäuser in die Luft - SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez. Der Spiegel 40/1967, 25.09.1967

Ciciliani, Marko: Towards an Aesthetic of Electronic-Music Performance Practice, 2014; PDF heruntergeladen am 16.12.2014 [http://markociciliani.de/media/texts/Ciciliani_Aesthetic%20EM%20Performance%20Practice.pdf]

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004

Großmann, Rolf: Die multimediale Herausforderung. In: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 4/2005, Mainz 2005

Häusler, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Bärenreiter Verlag Karl Vötterle, Kassel 1996

Hein, Folkmar: Brauchen wir Interpreten für elektroakustische Musik? In: Elektroakustische Musik, Hrsg.: Elena Ungeheuer, Laaber-Verlag, Laaber 2002

Helms, Hans G.: Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters. In: Musik auf der Flucht vor sich selbst. Hrsg.: Ulrich Dibelius; Carl Hanser Verlag, München, 1969

Hope, Cate: New possibilities for electroacoustic music performance. Paper presented at the XVIII CIM - Colloquio di Informatica Musicale, Torino, Italy. 2011. PDF heruntergeladen am 18.12.2014 [<http://ro.ecu.edu.au/ecuworks2011/424/>]

Kagel, Mauricio: Interview mit Mauricio Kagel. NMZ 6/91

Kessler, Thomas: Der unsichtbare Musiker? In: Elektroakustische Musik, Hrsg.: Elena Ungeheuer, Laaber-Verlag, Laaber 2002

Kimura, Mari: Performance Practise in Computer Music. Computer Music Journal 19:1, 1995

Kostelanetz, Richard: John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. DuMont Reiseverlag, Ostfildern, 1993

Pauli, Hansjörg: Für wen komponieren Sie eigentlich? S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1971

Schulz, Reinhard: Wozu dieses Theater? Mauricio Kagel und Perspektiven des Neuen Musiktheaters. In: Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Franz Xaver Ohnesorg; Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1994

Varopoulou, Helene: Komponieren im Raum: Installation vor Ort. In: Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung; Hrsg. Wolfgang Sandner; Henschel Verlag, Berlin, 2002

weitere Quellen

<http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=342>; aufgerufen am 03.03.2015

Bildernachweis

Abbildung 1: Foto: <http://www.musicainformatica.it/wp-content/uploads/2013/12/premiere-prometeo-luigi-nono.jpeg>

Abbildung 2: Fotos: http://www.salzburgbiennale.at/archiv/presse_we1.html und http://musicaractus.u.m.f.unblog.fr/files/2012/04/SDINGE__01211.jpg

Abbildung 3: Foto: http://klassikmagazine.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/Kubus_Innen.jpg

Abbildung 4: Fotos: Florian Vitez und http://www.fouraudio.com/files/wfs_tu_finished_960_1.jpg

Abbildung 5: Grafik: http://markociciliani.de/media/texts/Ciciliani_Aesthetic%20EM%20Performance%20Practice.pdf

Abbildung 6: Fotos: Florian Vitez

Abbildung 7: Grafik: Florian Vitez

Abbildung 8: Grafik: Florian Vitez

Abbildung 9: Fotos und Grafiken: Florian Vitez