

SIMULTANEITÄT - IMMATERIALITÄT - PERFORMATIVITÄT. ASPEKTE DER INTEGRATION ELEKTRONISCHER UND LIVE-ELEKTRONISCHER MEDIEN IM ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK-THEATER

REGINE ELZENHEIMER

Bernd Alois Zimmermann: DIE SOLDATEN

Reflektiert man den Medieneinsatz und den Aspekt des Multimedialen in der Geschichte des neueren Musiktheaters, so markiert Bernd Alois Zimmermanns Oper *DIE SOLDATEN* (1965) nach dem zweiten Weltkrieg eine initiale Position. Diese Oper hat nicht nur die Tabuisierung des diskreditierten Genres durch die Nachkriegsavantgarde und deren material- und fortschrittsorientierte, a-historische Ästhetik durchbrochen. Sie ist auch die musiktheatralische Ausformung einer von Zimmermann selbst »pluralistisch« genannten Kompositions-Ästhetik, die Ausdruck eines an Husserl und Bergson anschließenden komplexen Bewusstseinsmodells der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist. Zimmermanns Modell einer »Kugelgestalt der Zeit« (1974a: 35) als Verräumlichung zeitlichen Bewusstseins, als Zeit-Raum, der den transitorischen Charakter von Musik aufhebt, liegt seiner Technik integralen Komponierens zugrunde: Er nutzte die einheitsstiftende Funktion der Reihe bei einer gleichzeitigen Pluralisierung der musikalischen Zeitschichten und des klanglichen Materials, unter anderem in der Verwendung musikalischer Zitate, Collagen und Allusionen. Dieses Prinzip der Gleichzeitigkeit verschiedener historischer und kultureller Schichten in einer pluralistischen Gegenwart hat Zimmermann in seiner zunächst als »unaufführbar« geltenden Oper auf die theatralen und medialen Mittel im Sinne eines »totalen Theaters« ausgedehnt. Aus der Idee im Raum koexistierender Zeitschichten resultiert sein Entwurf einer »Zukunft der Oper« (so der gleichlautende Aufsatz), der sowohl architektonisch als auch in Bezug auf die intendierte Multimedialität an die Ideen des »Totaltheaters« anschließt, allerdings ohne dessen massenkulturellen politischen Impetus:

»Das neue Theater muß ein Großraumgefüge, vielfältig moduliert, sein; [...] mit Film-, Fernseh- und elektronischen Studios – das neue Theater wird notwendigerweise vor allem **ein technisches Theater** sein: ein Theater, welches nicht schlechter ausgerüstet sein sollte als ein Weltraumschiff, **Weltraumschiff des Geistes**; insgesamt eine Großformation, die einer ganzen Stadtlandschaft ihr Gepräge zu verleihen vermag; als **Dokumentation einer geistigen, kulturellen Freiheit, die Theater als elementarsten Ort der Begegnung** im weitesten Umfang begreift« (Zimmermann 1974b: 44f, Hervorh. i.O.).

Mit den *SOLDATEN* evozierte Zimmermann Mitte der 60er Jahre völlig konträr zur »Nullpunkt«-Ästhetik von Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez sein Credo

einer ästhetischen und geschichtlichen Simultanerfahrung, die sich musiktheatralisch auch durch den Einsatz verschiedener audiovisueller elektronischer Medien aktualisiert. Den im gleichnamigen Drama von Jakob Michael Reinhold Lenz sich immer mehr verdichtenden atemlosen Szenenwechsel zwischen über zehn verschiedenen Orten hat Zimmermann an zwei Stellen zu Simultanszenen zusammengedrängt und im vierten Akt die Heterogenität des aktuellen Bühnengeschehens durch die in der Partitur vorgeschriebene und zeitlich festgelegte Einspielung von vorproduziertem Bild- und Klang-Material auch medial in andere Zeit- und Bewusstseinsräume hinein erweitert. Die Möglichkeit einer szenischen Historisierung des Stückes wird durch eine multimediale kompositorische Verschränkung mit der jüngsten Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs durchkreuzt. Sie ist jedoch so angelegt, dass auch eine historisierende Festlegung auf diesen Krieg nicht intendiert ist, vielmehr ist das Material der medialen Zuspiele so bestimmt, dass man hinter diesen nicht zurück kann. Gleichzeitig wird ein instabiles Verhältnis von Bühnen- und medialer Ebene angestrebt, wenn Zimmermann schreibt, dass die Filmleinwände »die Illusion nähren [sollen], daß das Filmgeschehen sich in die Szene hinein fortsetzt, resp. aus ihr hervorwächst« (o.J.: 427).

In der Vergewaltigungsszene – der zweiten großen Simultanszene – zu Beginn des vierten Aktes werden die Medien zum ersten Mal kumuliert. In der Partitur heißt es:

»Diese Szene hat den Charakter eines Traumes: das Geschehen mehrerer Szenen spielt sich, losgelöst von deren Raum und Zeit, der Handlung vorgreifend, auf sie zurückgreifend, gleichzeitig auf der Bühne, in drei Filmen, und in den Lautsprechern ab. [...] Diese Szene spielt – wie die gesamte Oper: heute, ebenso wie gestern und morgen« (Zimmermann o.J.: 427).

The image shows a page from a musical score for the opera 'DIE SOLDATEN' by Bernd Alois Zimmermann. The page is numbered 428. It is a complex multimedia score, featuring vocal parts, instrumental parts, and film parts. The vocal parts include Eisenhardt, Westner, Hauptleute, I.a., II.a., III.a., I.b., II.b., and III.b. The instrumental parts include Viol. 1, Viol. 2, Br., Vel., and Kb. The film parts are labeled Film 1, Film 2, and Film 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, as well as film-related instructions like 'stumm' (silent) and 'Lautsprecher' (loudspeaker). The tempo is marked '2/4 J=60 in ritmo ferreo' and 'lo stesso tempo'. The score is written in German and includes a legend at the bottom explaining the notation for the film parts.

Abbildung 1: Bernd Alois Zimmermann, *DIE SOLDATEN*, Partitur, S. 428.
© Mit Genehmigung der Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

466 4 J=60

1. Picc. 2. 3. con tutta forza

Vibraf. con tutta forza

Glocken con tutta forza

Kl.Tr. im Orch. Einblasband II (Vierbläser II)

7. 2. 3. 10. et ne nos in - ducas in - ten - - - - - la - ti - o - nem

Winter (Er zieht den Beutel hervor) Wie weiß, wo mei - ne Tochter ist! Al - mo - sen

Weibsb. (Marie) (Fängt an zu weinen) O Gott! (schreut laut)

Vcl. 4-6

Kb. 4-6

Vibraf. con tutta forza

Kl.Tr. 3 Rührtr. unritmico f in ritmo ferreo, sempre lo stesso tempo

9. 7. 5. 3. 10. con tutta forza

Vcl. 4-6

Kb. 4-6

sed li - be - ra nos a - - - - - lo!

Die Rührtr. spielen ununterbrochen bis zum dynam. Höhepunkt oder Loudspr. Gruppen und reifen, wie diese, ab. (64' nach Start von Einblasband II, startet Einblasband IV, 58' nach letztem Start folgt Einspiel. Bd. V, 30' später (auf dem dynamisch. Höhepunkt oder Loudspr. Gruppen) plötzliche Stille, welche 7' dauert: nurmehr letzte Fiedelle. Nach der ersten Stille tritt ein Verhallen von allen Bläsern und Streichern ein. (Häufigere Pläne wie vernehmlich am Boden liegt, geht. Weniger und nicht langsam, im ununterbrochenen Zuge der Gebläse, dem Hintergrund zu, der sich allmählich, wie ebenfalls die Stille auch, bis zur völligen Leertöne verhallt.)

(Reine Oskavierungen!!! Kein Schlagen!!!)

con tutta forza - dann beginnend mit dem gestrichelten Akkorde der Zitr. - Kb. 4-6 - 4. Picc. - 3. Picc. - 2. Picc. etc. auf Zeichen (jeweils von den 6 Bläsern) zu den Akkordeklängen von Blech, Holz bis zu den Streichern gehend) bis zur Stille.

Während des 6m. wird auf der Bühne die langsam sich herablassende Atomwolkenschicht. Gleichzeitig mit dem abklingenden wird ein über alle Loudspr. unbeförderter Schrei-Klang von der größten Lautstärke bis zum völligen Erlöschen abgebl. bei Erreichung der stillen Stille schließt sich der Vorhang.

es ist der Höhenfeld der "Atomspile" geregt werden! lediglich die Bühne der Atomspile.

Fine

Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 43608

Abbildung 2: Bernd Alois Zimmermann, *DIE SOLDATEN*, Partitur, S.466.
© Mit Genehmigung der Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

Die Szene, die auch eine Szene klanglicher und medialer Überwältigung ist, forciert die selektive Wahrnehmung und weist die medialen Mittel gleichzeitig als intermediales kompositorisches Element aus, das die Grenze von Stück und Insze-

nierung instabil werden lässt. Ein verzichtender Eingriff wäre nicht nur eine Inszenierungsfrage, sondern zugleich ein Eingriff in den musikalischen Text. Das gleiche gilt für die Schlussszene, in der diese Simultaneität im Bild einer geschichtlichen Apokalypse kulminiert, in der *musique concrète* und Filme in Form von Militärgeräuschen und Kriegsszenen sich mit elementaren Lebensäußerungen von Liebe, Geburt, Tod und Glauben überlagern, bis die individuelle Katastrophe Marias mit der möglichen universalen Katastrophe atomarer Vernichtung zusammenfällt.¹

Der Einsatz audiovisueller Medien ist hier integraler kompositorischer und nicht nur inszenatorischer Bestandteil, der die Trennung zwischen Text, Inszenierung und Aufführung destabilisiert. Während die Komposition über die visuellen Medien in die Inszenierung hineinreicht, ragen die Einspielbänder als quasi ›gefrorene‹ Zeit auch in die aktuelle Aufführungszeit hinein. Somit wird Simultaneität nicht nur auf der inhaltlichen Ebene als ästhetische Erfahrung pluralistischer Wirklichkeit inszeniert, sondern sie bedeutet auch produktionsästhetisch einen Vorgang des Ineinanderschiebens von kompositorischer, inszenatorischer und Aufführungsebene.

Luigi Nono: PROMETEO

Mit der Entwicklung der Live-Elektronik, die auf das kompositorische Interesse zurückzuführen ist, eine Verbindung zwischen den Errungenschaften der elektronischen Musik und den performativen Qualitäten der Live-Aufführung herzustellen, bekommt der Aspekt der Simultaneität eine weitere Dimension als Gleichzeitigkeit von Live-Klang und seiner elektronischen Transformation. In Luigi Nonos PROMETEO von 1984/85 wird hierdurch ein Moment von Performativität freigesetzt, das bereits bei der Entwicklung des Klang-Materials eine große Rolle spielt. Darüber hinaus war die Schaffung eines immateriellen elektronischen Klang-Raums ein wesentliches Interesse Nonos bei der Arbeit an seiner ›Tragödie des Hörens‹, die so nachhaltig wie vielleicht kein anderes Werk des Musik-Theaters die Frage nach den Grenzen des Genres und seinem traditionellen Gattungsmerkmal – der Darstellung – aufgeworfen hat. Eine kritische Reflexion der Repräsentation fand bei Nono vor allem über die Frage des Raumes statt. Zunächst ist das Stück eine inselhafte Anordnung von Klang-Gruppen und Zuschauern, die allein vom architektonischen Raum eine Alternative zur Monoperspektivität und Zweiteilung herkömmlicher Theaterräume erfordert. Für die Ur- und die Folgeaufführung des Stückes in San Lorenzo in Venedig und im Mailänder Stabilimento Ansaldo hatte der Architekt Renzo Piano in den Aufführungsraum seine berühmt gewordene ›Arche‹ hineingebaut: einen materialen Resonanzraum, eine großdimensionierte Holzkonstruktion, die Nono »[I]nstrument, und nicht: Bühnenbild« (47) nannte. Zusätzlich zu diesen beiden Räumen – dem geschichtlich-architektonischen und dem konstruierten ästhetischen Raum – kam ein durch die Live-Elektronik konsti-

1 Zimmermann hat mit Nachdruck notiert, dass am Schluss die Wolke des Atompilzes, nicht aber dieser selbst sichtbar werden soll, was ich als Indiz dafür ansehe, dass es nicht allein um die mit diesen Bildern verbundenen konkreten historischen Atombombenabwürfe im Zweiten Weltkrieg geht, sondern um das unkontrollierbar in die Zukunft reichende atomare Vernichtungspotential allgemein. Die Entstehung der Wolke markiert zudem bei der Atomexplosion den Moment der unkontrollierten Ausbreitung nach der Konzentration der Energie im sogenannten ›Pilz‹.

tuerter immaterieller Klangraum. Das Hauptanliegen Nonos bestand darin, der Statik materialer Räume einen durch die Beweglichkeit des Klangs – den ›suono mobile‹ – erzeugten nicht-statischen und nicht-bildlichen Raum entgegenzusetzen, was dazu führte, dass er nach der zweiten Aufführung auch auf die ›Arche‹ verzichtete. Die Nutzung der Live-Elektronik im PROMETEO und in Nonos Spätwerk überhaupt hatte eine doppelte Funktion: zum einen die der Analyse des klanglichen Materials im Hinblick auf seine akustisch nicht wahrnehmbaren, vor allem mikrotonalen Qualitäten. Zum anderen die aus dieser Analyse abgeleitete Erzeugung synthetischer Klänge durch elektronische Transformation der Live-Klänge in Echt-Zeit sowie die computerbasierte Steuerung von Synchronisations- und Raumverteilungsprozessen. Nonos Anspruch an die Live-Elektronik ist Benjamins Utopiebildung einer »gegenseitigen Durchdringung von Kunst und Wissenschaft« in seinem Kunstwerk-Aufsatz vergleichbar, wenn dieser dort die Möglichkeiten des Films darin beschreibt, das »Optisch-Unbewußte« wahrnehmbar zu machen und uns »eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums [...] zu versichern«.

»Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ›ohnehin‹ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte« (Benjamin: 499f).

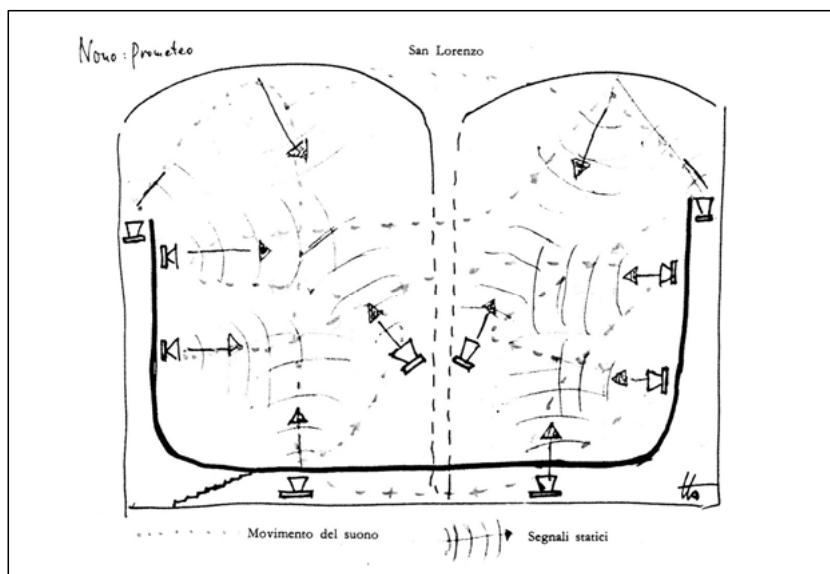
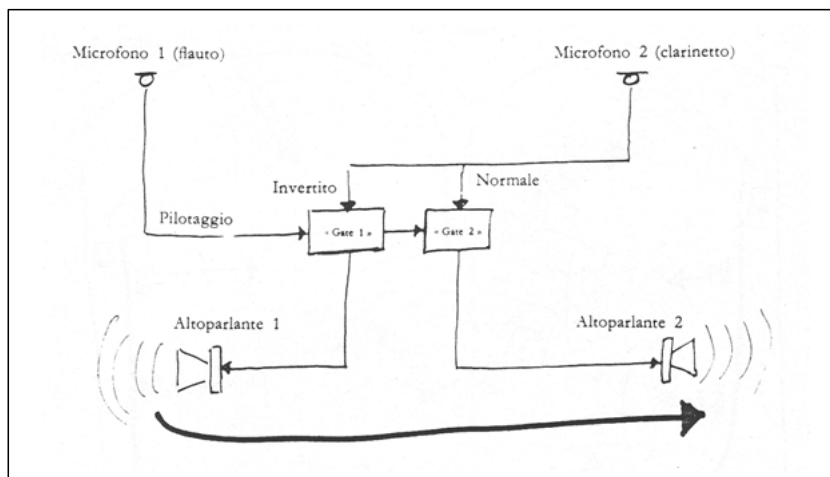
Nono überträgt diesen technisch vermittelten Möglichkeitssinn auf die immateriellen Strukturbildungen des Klangs als

»zu hörende Räume für neue Gedächtnisse, für unerhörte Augenblicke, für mehrdimensionale und unzeitliche Zeiten. [...] Und andere Gedanken werden auch in der technologischen Sprache entstehen, mit anderen Wahrnehmungsweisen und unerwarteten Hörweisen: das ist die Unruhe und die Angst vor dem Unbekannten« (Nono: 41, Hervorh. i.O.).²

Für Nono war der Einsatz und die Erforschung neuester technischer Medien im Sinne Wittgensteins auch eine Methode, durch das Wissen und das Wissbare hindurch (nicht an ihm vorbei und nicht in Opposition dazu) die Grenzen des Wissens zu zeigen. Man könnte mit Erika Fischer-Lichte auch von seiner »Unverfügbarkeit« (37) sprechen. Über diese Grenzen des Wissens ereignet sich bei Nono eine performative Erweiterung des Notentextes durch die Live-Elektronik. Zum einen generiert er sein kompositorisches Material in enger Zusammenarbeit mit den Interpreten im Studio und im Probenprozess. Zum anderen hat die gleichzeitige Anwesenheit des Klangs und seiner elektronischen Transformation in Jetzt-Zeit den Spielraum der Ausführenden insofern modifiziert und erweitert, als sie zwar nicht die programmierten Prozesse der Transformation, wohl aber die Nuancen der eingehenden Signale und damit die entstehenden Klänge beeinflussen und in einem ständigen dynamischen Prozess auf sich selbst und andere reagieren. Nono schreibt: »Der Spieler hört sich selbst, ein verwandeltes, im Raum irrendes Selbst, und greift immer wieder in sich selbst ein, in Realzeit (wie auch bei den anderen Spielern), interpretiert, dem Raum nachfolgend, dessen Artikulation« (47). Die elek-

2 Benjamin hatte die technischen Möglichkeiten des Films mit denen der Psychoanalyse verglichen, mit dem Wahrnehmbarwerden des »Triebhaft-Unbewußten« (500).

tronische Transformation des Klangs durch Filter, seine dynamische Steuerung durch Gates, aber auch die raumzeitliche Manipulation durch Verzögerer oder die Bewegung des Klangs im Raum durch das Halaphon, also die räumliche und zeitliche Entfernung eines Klangs vom Ort seines individuell-körperlichen Impulses bis hin zur ›Unortbarkeit‹, haben eine bewusst gesetzte destabilisierende Funktion bei der Ausführung, durch die der Interpret im Zugriff auf seine instrumental- und vokaltechnischen Gewissheiten irritiert und in seiner aktiven Gestaltung des fragilen Hier und Jetzt herausgefordert wird. Dieser *Real-time*-Prozess wird maßgeblich vom Klangregisseur mitgestaltet, der Spieler, Regisseur und Co-Komponist zugleich ist.



Abbildungen 3 und 4: Skizzen des Klang-Regisseurs Hans-Peter Haller zur Klangsteuerung im PROMETEO. Quelle: Nono 1987: 79f.

In diesem gestaltenden Hören, in der Interaktion mit dem immateriellen elektronischen Raum bei einem gleichzeitigen völligen Verzicht auf visuelle Narration und Darstellung, in der Substitution eines sprachlich oder visuell vermittelten tragischen Konflikts durch dieses konflikthafte und aktive Hören, das im übrigen Ausführende und Rezipienten gleichermaßen betrifft, liegt bis heute die größte theatrale Provokation des PROMETEO. Der durch den kompositorischen Rahmen begrenzte Aspekt des Improvisatorischen beim späten Nono ist durch Jörg Stenzl auch mit Hinweis auf die Notwendigkeit einer »oral history« (39) für die Aufführungspraxis beleuchtet worden. Nonos Partituren geben meist ein unvollständiges Bild des Stücks und markieren durch die Notation von Interpreten-Namen ihren performativen Anteil. Martin Zenck hat diesen Aspekt einer performativen Partitur jüngst fokussiert: Ihr sei zum einen ein »corporale[r] Subtext« (120) eingeschrieben (neben dem Körper des Komponisten auch die Körper der Musiker, mit denen die Klänge entwickelt wurden), und zum anderen bringe sie durch ihre Fragmentarizität in der schriftlichen Notation und die live-elektronischen Prozesse auch in der jeweiligen Anpassung an den Aufführungsraum als Aufführung ein Ereignis hervor, das »etwas von der angedeuteten Intention zwar Ausgehendes, aber in seinem Klangresultat und Klangereignis vollkommen Unabsehbares oder besser Unabhörbares ist« (130).³

Jörg Mainka: VOYEUR

Die Live-Elektronik ist zusammen mit einem intermedial angelegten Kompositionsbegriff auch bei jüngeren Komponisten besonders in ihrer Auseinandersetzung mit dem Musiktheater von entscheidender Bedeutung, handelt es sich doch um zwei Möglichkeiten, sowohl die Geschlossenheit des musikalischen Textes im Sinne einer performativen Verräumlichung, als auch die sequentielle Abfolge von Komposition und Inszenierung aufzubrechen und stattdessen Text, Inszenierung und Aufführung ineinander zu schreiben.

Am Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart, das unter Klaus Zehelein der Erforschung neuer Produktionsstrategien von Musiktheater unter besonderer Berücksichtigung des Einsatzes neuer Medien verpflichtet war, hat der Komponist Jörg Mainka 2004 seine erste Musiktheater-Arbeit realisiert. Ausgangspunkt und Material waren Alain Robbe-Grillet's Roman *LE VOYEUR*, der als eines der Hauptwerke des »nouveau roman« gilt, und Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Zusammen mit einem Theaterteam (Regie: Hans-Werner Kroesinger, Video und Raum: Philip Bußmann, Dramaturgie und Textfassung: Regine Elzenheimer) entstand das Projekt VOYEUR, dessen Erzählstrategie die mediale Selbstreflexivität beider Texte aufgriff und von Anfang an intermedial angelegt war. Es existierte keine durchgehende Partitur, vielmehr bestand der Arbeitsprozess darin, auskomponierte und live-elektronisch generierte Teile mit Sprachteilen, Video-Projektionen, live-elektronischer Transformation und körperlich-szenischem Geschehen zu verzahnen, wobei der größte Teil des Materials erst im Verlauf der

3 Hierzu ist allerdings anzumerken, dass der Ricordi-Verlag in Kooperation mit einem herausgeberischen Komitee und mit den Interpreten, die persönlich mit Nono gearbeitet haben, an einer »Stabilisierung« des fragmentarischen Notenmaterials in Form von kommentierten »kritischen« Partituren arbeitet, um auch die künftige Aufführbarkeit der Kompositionen zu gewährleisten.

Auseinandersetzung entstand.⁴ Jeder Teil war nicht in einer konkreten Referenz auf andere Teile – also beispielsweise die Inszenierung auf die Musik oder das Video auf die Inszenierung – bezogen, sondern jede Ebene bildete eine eigene – auch personal eigene – Lektüre des Ausgangsmaterials: Wittgensteins Erkundungen des Verhältnisses von Sprache, Denken und Welt, die mit den Mitteln der formalen Logik die Grenzen der Sprache und ihrer Repräsentationsfähigkeit abschreiten, und Robbe-Grillet's Kriminalroman um die Reise eines pathologisch gezeichneten Uhrenverkäufers auf eine Insel und dessen mutmaßlichen Mord an einem jungen Mädchen dort, der in der Sprache eine verschachtelte Montage verschiedener Wirklichkeits- und Wahrnehmungsebenen mit filmischen Mitteln betreibt. In der Frage nach der medialen Spezifik der verschiedenen »Annäherungsweisen an die Welt« (Hans-Werner Kroesinger in: Mainka: 14), die auch eine Frage danach ist, inwieweit Wirklichkeit durch die verschiedenen Medien überhaupt erst konstituiert wird, wurde die technisch-mediale Ebene visuell und akustisch gerade im Kontrast mit körperlich-szenischer Präsenz und Live-Klang und an deren Übergängen konstitutiv. Als stets medial vermittelte erzeugten sich klangliche, bildliche und sprachliche Wirklichkeiten, die stellenweise auch dem Zugriff des Komponisten, des Regisseurs und der Ausführenden entzogen waren: als live-elektronische Transformation der gesprochenen Sprache, die durch bestimmte Konsonantenfilterung eine zweite Geräuschebene erzeugt, die die Schauspieler – ähnlich wie die Musiker bei Nono – in ihrem Sprechen verunsichert; als Computergeneration eines musikalischen Teils, indem das Programm in unvorhersehbarer Folge auf gesampeltes Material aus der vorigen Komposition zugriff und diese willkürlich fortzeugte; oder als Solo eines Midi-Klaviers, in dem sich in einer Szene das zuvor gespielte musikalische Material über eine irrsinnige Temposteigerung verselbständigt. Der Raum war als immaterieller Projektionsraum gestaltet, in dem sich die verschiedenen visuellen Darstellungs-Ebenen überlagerten. Das Publikum saß an den Längsseiten des Raums auf zwei gegenüberliegenden Tribünen, in der Mitte eine schmale, lange Spielfläche mit einem Tisch und zwei Stühlen, die auf allen Seiten durch eine semipermeable Gaze begrenzt war, die als Projektionsfläche diente und je nach Beleuchtung transparent oder blickdicht werden konnte. Man hatte also nirgends einen direkten Blick auf die Szene, vielmehr sah man die Darsteller immer durch die Gaze, manchmal durch die darauf projizierten Bilder und manchmal auch in Überlagerung mit den auf der anderen Seite projizierten Bildern und dem dahinter sitzenden Publikum. Das Video vermittelte verschiedene Ebenen der Überblendung von Projektion und körperlicher Bühnenwirklichkeit. Auf der Bühne gab es eine für den Zuschauer zunächst nicht erkennbare winzige Live-Kamera, die in Form einer Bürolampe auf einem Tisch installiert war und das Gesicht der dort sitzenden Darstellerin überlebensgroß auf die seitliche Gaze projizierte, hinter der das Orchester saß. In einem separaten, nicht einsehbaren Raum auf der gegenüberliegenden Seite der Bühne produzierte eine große, programmierbare Live-Kamera während der Aufführung Bilder einer dort aufgebauten Miniaturszenerie (räumliche Innenansichten der realen und imaginierten Schauplätze des Romans). Die maschinellen Bewegungen dieser Kamera-Apparatur wurden an zwei Stellen des Stücks als Rückprojektion ihres Schattens auf der den Raum abtrennenden Projektionsfläche sichtbar. Die in diesem Raum produzierten Bilder wurden dann in einem Live-Schnitt zusammen mit vorproduziertem Videomaterial (unruhige und unscharfe Außenaufnahmen der bretonischen Ile d'Ouessant, deren Topographie

4 Hierbei ist allerdings zu bemerken, dass der musikalisch-kompositorische Anteil im Verhältnis einen langwierigeren Entstehungsprozess hat als die anderen Teile.

den vermeintlich authentischen Ort des Geschehens abzubilden scheint), auf die längsseitigen Gaze vor dem Publikum projiziert. Für das Publikum waren die vorproduzierten und die aktuell entstehenden Bilder eigentlich nur in Bezug auf die simultane körperliche Präsenz der projizierten Darstellerin zu unterscheiden.



Abbildung 5: Jörg Mainka, *VOYEUR, UA*, Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart 2004. Foto: © Vетка Kirillova.

Die in beiden Texten exponierte Frage nach der medial prädisponierten Konstitution von Wirklichkeit prägte schließlich eine durch die verschiedenen Medien fragmentierte Aufführung, deren Thema die fragile Grenze von Vorstellung, Wahrnehmung und Darstellung war. Die mediale Disposition ästhetischer Wirklichkeit wurde in der Arbeitsform zugleich zurückprojiziert auf die Frage nach der (Un)Möglichkeit einer kohärenten Perspektive im Rahmen eines immer schon intermedialen musiktheatralen Werks.

Realtime-Scores

Zuletzt soll hier noch ein kurzer Ausblick auf einen Extrempunkt der medialen und intermedialen Hinterfragung der kompositorischen ›Werk‹-Gestalt (und im übrigen auch der Inszenierungspraxis) gegeben werden, den der Komponist Gerhard Winkler mit seiner Konzeption der »Realtime-Scores« markiert hat, auf der basierend auch sein 2002 im Rahmen der Münchener Biennale uraufgeführtes Musiktheater *HEPTAMERON* entstanden ist. Hier wird die Partitur unter Einbeziehung der Live-Elektronik über mediale Interaktion der Musiker, aber auch über Bewegungssensoren, die kinetische in akustische Signale transformieren, während der Aufführung direkt auf einem Computerbildschirm erzeugt. Winkler suchte mit diesem Ver-

fahren einen dritten Weg zwischen schriftlich fixierter Partitur (dem Werk) und der Indeterminiertheit der Improvisation (dem Performativen) als Möglichkeit einer nicht-linearen Kommunikation zwischen Mensch und Maschine. Die veränderte Rolle des Komponisten sieht er hier als »creator of a set of ›potentialities« (Winkler: 5).

In dieser durch die elektronischen Medien eröffneten Dimension des ›Möglichen‹ schießen die ästhetischen Kategorien der Simultaneität, der Immaterialität und des Performativen zusammen. Insbesondere die Dynamisierung des kompositorischen Textes durch live-elektronische und intermediale Verfahren bildet einen Ansatzpunkt, die theatertheoretische Dichotomie von autonomem ›Werk‹ und performativem Präsenz in Bezug auf das Musiktheater zu relativieren. Darüber hinaus erfährt das Leibliche durch die Simultaneität von leiblichem und medial vermitteltem Körper und Klang eine Markierung, die es vor falsch verstandener ›Authentizität‹ bewahrt.

Literatur

- Benjamin, Walter (1991): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Dritte Fassung). In: Ders.: *Gesammelte Schriften I/2*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 471-508.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): »Die Wiederverzauberung der Welt. Eine Nachbemerkerung zum Begriff des postdramatischen Theaters«. In: Patrick Primaveisi/Olaf A. Schmitt (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin: Theater der Zeit, S. 36-43.
- Mainka, Jörg (2004): *Voyeur*. Programmheft Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart.
- Nono, Luigi (1987): *Prometeo*. Programmheft Alte Oper Frankfurt/Frankfurt Feste.
- Stenzl, Jürg (1999): »Improvisation im Schaffen Luigi Nonos«. In: Thomas Schäfer (Hg.): *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*. Saarbrücken: Pfau, S. 36-43.
- Winkler, Gerhard E. (2004): »The Realtime-Score. A missing-link in computer-music performance«. <http://recherche.ircam.fr/equipements/repmus/SMC04/scm04/actes/P3.pdf> (12.10.2007).
- Wittgenstein, Ludwig (2003 [1921]): *Tractatus logico-philosophicus, Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Zenck, Martin (2006): »Luigi Nono – Marina Abramovic. Eingeschriebene, bewegte und befreite Körper zwischen Aufführungspartitur, Live-Elektronik und freier Improvisation/Performance«. In: Petra Maria Meyer (Hg.): *Performance im medialen Wandel*. München: Fink, S. 119-145.
- Zimmermann, Bernd Alois (1974a): »Vom Handwerk des Komponisten«. In: Ders.: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hg. v. Christof Bitter. Mainz: Schott, S. 31-37.
- Zimmermann, Bernd Alois (1974b): »Zukunft der Oper«. In: Ders.: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hg. v. Christof Bitter. Mainz: Schott, S. 38-46.
- Zimmermann, Bernd Alois (o.J.): *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Reinhold Michael Lenz*. Studien-Partitur. Mainz: Schott.