

Abwesend erscheinen

Zur »Ästhetik der Abwesenheit« in Heiner Goebbels Musiktheaterstücken

1 Gerald Siegmund, *Erfahrung dort, wo ich nicht bin. Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz*, in: Klein, Gabriele / Sting, Wolfgang (Hrsg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, transcript Verlag, Bielefeld 2005, S. 59-75, hier: S. 63.

2 Ebd., S. 63.

3 Ebd., S. 63 f.

4 Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, transcript Verlag, Bielefeld 2006, S. 22.

6 Ebd., S. 17.

7 Gerald Siegmund, *Erfahrung dort, wo ich nicht bin ...*, a.a.O., S. 64.

8 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003.

9 Ebd., S. 123.

10 Ebd., S. 217.

11 Ebd., S. 70.

12 Ebd., S. 177.

13 Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007, S. 77.

5 Vgl. Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Theater der Zeit, Berlin 2012.

Der Tanz- und Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund stellt sich einem Problem, das mit einer zunehmenden Performativierung der Künste seit Mitte des 20. Jahrhunderts aufkam. Die Performance selbst ist flüchtig und gleicht sich so den Werten der globalisierten Ökonomie an: Die »manisch aufgeladene Gegenwart« sei »zum Imperativ unserer Konsumgesellschaft geworden«.¹ Als Gegenreaktion müssten die performativen Künste sich dem widersetzen, um noch ihre »künstlerische Vision« zu behalten und sich vom Konsumereignis abzusetzen. Die Frage wäre also, »wie diese ästhetische Präsenz beschaffen sein muss, um sich von der Gegenwart des Spektakels abzusetzen«?² Für Siegmund liegt die Antwort in der Negation der Hyper-Präsenz des Spektakels: »Dieses Andere der Fülle liegt in der Leere, liegt in der Vorstellung der Abwesenheit [...]«.³ Denn nur »mit einem Denken der Abwesenheit« könne man dem Spektakel fernbleiben.⁴ Künstlerische Inszenierungen müssen Aspekte der Abwesenheit fokussieren und verhandeln, um sich nicht dem Spektakel anzupassen.

Bei der Frage danach, wie sie dies tun können, soll erstens davon ausgegangen werden, dass es eine künstlerische Strömung gibt, bei der Musik und Theater seit Mitte des letzten Jahrhunderts – spätestens seit dem, was als postdramatisches Theater bezeichnet wird – einem Denken der Abwesenheit folgen und – dass sich dabei zweitens die beiden Komponenten Musik und Theater einander annäherten. Im Rahmen des komponierten Theaters können Strategien der Vermeidung, Auflösung und Zurückhaltung bei einer gleichzeitigen Betonung von Sinnlichkeit und Materialität gefunden werden, die grundlegend für eine Ästhetik der Abwesenheit sein sollen.

Zu den maßgeblichen Akteuren einer solchen Ästhetik im Rahmen des komponierten Theaters gehört der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels. 2012 publizierte er den Band *Ästhetik der Abwesenheit*, in dem Reflexionen eigener künstlerischer Arbeiten der vergangenen Jahre versammelt sind.⁵ Bestimmte Arbeitsprozesse und Inszenierungsentscheidungen ergänzen sich und führen zu dem, was Goebbels selbst als »Theater

[...] der Abwesenheit«⁶ bezeichnet. In seinen Musiktheaterarbeiten verkörpert er jene Prinzipien, die im Rahmen des Composed Theatre zusammengefasst wurden. Hierzu gehören prozessorientiertes Arbeiten und das Prinzip der Deprofessionalisierung ebenso wie eine radikale Dehierarchisierung auf unterschiedlichen Ebenen. Ausgehend von diesen Prinzipien stellt sich die Frage, wie das Erleben von Abwesenheit in Heiner Goebbels Stücken produziert wird, was ihre Mittel und Effekte sind. Darüber hinaus wäre interessant, was möglicherweise grundlegende Merkmale für eine Ästhetik der Abwesenheit sein könnten.

Abwesenheit als Teil der Ästhetik im Sinne einer Aisthesis (Wahrnehmungslehre) zu untersuchen, ist nur sinnvoll in Verbindung mit Präsenzkonzepthen, denn Abwesenheit ist nicht »als binäre Opposition zu Präsenz zu verstehen [...]«.⁷ Für eine Annäherung an eine solche Ästhetik der Abwesenheit im Kontext künstlerischer Inszenierungen erweist sich Martin Seels Präsenzkonzepth als nützlich. Seine *Ästhetik des Erscheinens*⁸ beschäftigt sich eingehend mit der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung von Kunstobjekten und setzt ein räumliches Verhältnis zur Welt voraus: Sinnliche Wahrnehmung bezieht sich auf »aktuell anwesende [...] Objekte«.⁹ Als ein Modus sinnlicher Wahrnehmung beachtet die ästhetische Wahrnehmung etwas in seinem »simultanen und momentanen Geschehen«.¹⁰ Das heißt, sie fixiert nicht bestimmte Eigenschaften von Dingen, sondern beachtet die augenblicklich individuelle Erscheinung aller gleichzeitig wahrnehmbaren Aspekte: »Das ästhetische Erscheinen eines Gegenstands ist ein *Spiel seiner Erscheinungen*.«¹¹ Besondere Aufmerksamkeit schenkt Seel der ästhetischen Wahrnehmung bei der Begegnung mit Kunst. Die Besonderheit von Kunstwerken innerhalb der Ästhetik als einer Wahrnehmungslehre sieht Seel in ihrer individuellen Zusammenstellung, die im Erscheinen auffällig wird. Das *artistische Erscheinen* stellt sich nur ein, »wo ein Prozess von Erscheinungen als Medium einer Darbietung verstanden wird.«¹² Objekte der Kunst präsentieren sich selbst in der ihr eigenen Materialanordnung, in ihrer spezifischen Darbietung von Präsenz. Selbiges gilt für künstlerische Inszenierungen: »Sie *produzieren* Präsenz nicht allein, sie *präsentieren* Präsenz.«¹³

Die Besonderheit künstlerischen Erscheinens besteht darin, der Darbietung von Präsenz zuzuschauen und die eigene räumliche und zeitliche Gegenwärtigkeit zu spüren. In dieser Doppelstruktur liegt auch das Potenzial künstlerischer Inszenierungen, ästhetisch auffällige/wahrnehmbare Abwesenheit zu produzieren. Indem er davon ausgeht, dass

Aspekte der Abwesenheit Präsenz noch stärker erleben lassen, knüpft Gerald Siegmund an Seels Konzept des Erscheinens an: »Die Erfahrung der hergestellten Präsenz im Akt der Rezeption nimmt in dem Maße zu, in dem die dargebotene Präsenz verschwindet.«¹⁴ Dieses Oszillieren von Präsenz und Abwesenheit hat das Potenzial, das ästhetische Erleben zu verstärken.

Im Fokus meiner Betrachtungen standen zwei Musiktheaterstücke von Heiner Goebbels – *Stifters Dinge* (2007) und *I went to the House but did not enter* (2008). Anhand von Aufführungsanalysen wurden Fragen zum Erleben von (performativem) Raum, zu Körperlichkeit und Atmosphäre, zum Verschwinden, zum Umgang mit Sprache/Text, zu Unbestimmtheit und zum Erleben von »gestalteter Gestaltlosigkeit«¹⁵ untersucht. Zwei Beispiele sollen den Zusammenhang zwischen verwendeten künstlerischen Prinzipien und einer für den Zuschauer erlebbaren Abwesenheit verdeutlichen, wobei zwei Fragen im Zentrum standen: Welche Rolle spielen Körperlichkeit und (Performer-)Körper im Spiel von Präsenz und Abwesenheit (*Stifters Dinge*)? Wie wird ein Abwesenheitserleben in der Aufführung bewusst produziert (*I went to the house but did not enter*)?

Doppelte Abwesenheit

Goebbels beschreibt seine 2007 am Théâtre Vidy-Lausanne uraufgeführte Produktion *Stifters Dinge* als »performative Installation, das heißt, ein Klavierstück für fünf Klaviere ohne Pianisten, ein Theaterstück ohne Schauspieler, eine Performance ohne Performer, eine bewegte Einrichtung, eine No-Man-Show«¹⁶. Es ist ein Stück ohne Darsteller, bei dem das oft gegenläufige Zusammenspiel sich bewegendere Dinge – Maschinen, Bühnenelemente und eingespielte Stimmen – akustisch und visuell fokussiert wird. Den Mittelpunkt dieser »Ding-Protagonisten« bildet eine Klangskulptur in Form einer fahrbaren Apparatur, deren Herzstück fünf, teils hochkant gestellte Klaviere sind. Einige kahle Äste, Metallplatten, Rohre, sowie das technische Equipment ergänzen diese. Die in der Theaterwissenschaft bisher übliche Definition einer Aufführung, die »gleichzeitige körperliche Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern«¹⁷, die ein besonderes leibliches Spüren der Körperlichkeit als Materialität erzeugt, wird hier negiert. Folglich ergeben sich für die Zuschauer Präsenz-Verhältnisse, in denen die Materialität von nicht-leiblichen Körpern zu einem Gegenüber wird. Nebensächliches wird absichtsvoll auffällig: »Im Zentrum steht die Aufmerksamkeit den Dingen gegenüber, die im Theater oft

als Dekor oder Requisit eine nur illustrative Rolle spielen, hier aber die Protagonisten sind: das Licht, die Bilder, die Geräusche, die Töne, die Stimmen, Wind und Nebel, Wasser und Eis.«¹⁸ Im vorderen Bühnenraum befinden sich drei große, zu Beginn leere Becken. Um die Becken herum sowie im hinteren Bühnenbereich sind eine Vielzahl an Rohren, Steinen und Metallen angebracht. Laut Goebbels wird die akustische Ebene – bis auf eingespielte Stimmen aus dem »Lautarchiv« – komplett live produziert¹⁹: Oben genannte Materialien plus fünf mechanische Klaviere, die von allen Seiten beklopft, behämmert, gezupft und angerissen werden, sind über Kabel mit einem Masterpult verbunden. Die mechanisch entstehenden Klänge werden von einer speziell hierfür geschriebenen Software gesteuert und als programmierte Komposition abgespielt. Die Bezeichnung »performative Installation« versucht somit, der Dopplung von technischer Vorprogrammierung und der Erzeugung im Aufführungsmoment gerecht zu werden.²⁰

Den in der Aufführung eingespielten Ruf-, Sing- und Sprechstimmen ist eine doppelte Abwesenheit eingeschrieben: Der ihnen zugehörige Körper ist nur akustisch wahrnehmbar, die Stimmen treten körperlos auf. Als Einspielungen sind sie außerdem Teil einer bereits vergangenen Gegenwart. Die Aufnahmen stammen aus dem Materialfundus von Heiner Goebbels und sind historisch. So ist unter ihnen eine papua-neuguineische Archivphonograph-Aufnahme von 1905, ein Interview mit Claude Lévi-Strauss von 1988, Gesänge kolumbianischer Indianer aus einem Radiobeitrag, den Goebbels während einer Südamerikareise auf Kassette gefunden hat, traditionelle, an Klagen erinnernde Gesänge griechischer Frauen, aufgenommen 1930, und anderes.²¹

Während der Aufführung trifft die von den Körpern getrennte, akustische Präsenz der Stimmen auf die übrigen Elemente und geht mit diesen neue Präsenzbindungen ein, wie in der folgenden Szene: Im Anschluss an eine (akustische) Hetzjagd der selbstspielenden Klaviere setzt sich ein Brummen aus dem Dunkeln im Raum durch. Die Becken sind von innen dunkelblau beleuchtet. Das Wasser blubbert. Kleine Rauchringe und Blasen, die wie Nebelminiaturen erscheinen, steigen knapp über der Wasseroberfläche auf. Eine weibliche Stimme setzt mit einem klagenden, griechischen Gesang ein. Ihre wogenartigen Klagen wiederholen sich. Ein Klavier wirft Töne ein und bildet den akustischen Untergrund für die Stimm-Wasser-Bewegung. Die Frage nach dem konkreten, hinter der Stimme stehenden Körper in seiner Physiognomie, Biografie und

18 Pressematerialien zu *Stifters Dinge*. PDF-Dokument online unter: <http://heiner-goebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/texts>, letzter Zugriff: 20.08.2013.

14 Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, a.a.O., S. 81.

19 Vgl. Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit*, a.a.O., S. 64.

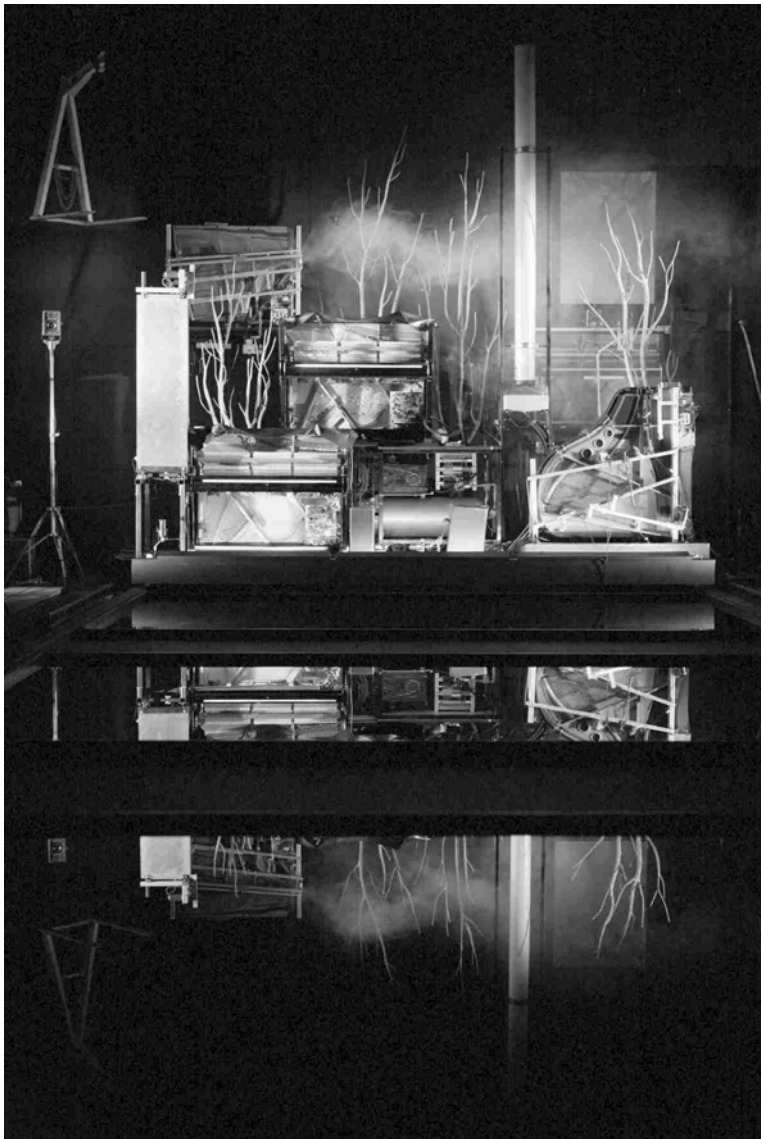
15 Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, a.a.O., S. 236

20 Einen rudimentären Einblick in die technische Funktionalität der Installation bietet ein Beitrag in der *Bühnentechnischen Rundschau*: <http://www.heiner-goebbels.de/en/archive/texts/articles/read/523>, letzter Zugriff: 02.09.2013.

16 Heiner Goebbels zur Ur-aufführung am 13.9.2007, zit. n. CD-Booklet *Stifters Dinge*, ECM Records / SWR, München / Baden-Baden 2012, S. 14

21 Vgl. Begleitheft zur CD *Stifters Dinge*, ECM Records / SWR, München / Baden-Baden 2012, S. 12.

17 Erika Fischer-Lichte, *Performativität und Ereignis*, Francke, Tübingen / Basel 2003, S. 16.



Heiner Goebbels, Klavier-Installation für *Stifters Dinge*. Eine performative Installation bei der Uraufführung 2007 (Licht & Bühne: Klaus Grünberg) im Theatre Vidy-Lausanne. (Foto: Mario del Curto/Theatre Vidy-Lausanne)

22 Gerald Siegmund, Erfahrung dort, wo ich nicht bin. Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz, a.a.O., S. 64.

23 Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, a.a.O., S. 79.

Psychologie stellt sich hier nicht – und hat doch Teil am Erleben der Situation. Getrennt von ihren visuellen und in leiblicher Kopräsenz erfahrbaren körperlichen Aspekten ist die sinnliche, fremde Stimme hier in räumlicher Präsenz und in einem Spiel zeitlicher Gegenwart zu erleben. Das heißt, sie präsentiert sich mit ihrer abwesenden, da unverfügbaren Gegenwart als Teil einer konkreten und vergehenden Gegenwart. Mit Gerald Siegmund könnte hier auf ein »Fremdes im Nahen, Vertrauten«²² verwiesen werden, das sich im Spiel von Präsenz und Abwesenheit zeigt. Im abwesend Erscheinenden zeigt sich die gleichzeitige Fremdheit, Unzugänglichkeit in räumlicher und zeitlicher Vergegenwärtigung. Die Szene erzeugt so ein Präsenzerleben, das von der »Dramatisierung des Verhältnisses von erzeugter und präsentierter Präsenz«²³ geprägt ist: Der Wahrnehmung untrennbar verbunden mit den übrigen Elementen wird – durch den Entzug von leiblicher Kopräsenz – der Raum zum phänomenalen Körper der Stimme.

40

Lust an vergehenden Gegenwarten

Anhand eines Beispiels aus *I went to the house but did not enter* – einer Produktion mit dem berühmten britischen Hilliard Ensemble – soll ein weiteres Präsenz-Absenz-Phänomen verdeutlicht werden. Das Stück ist in drei Akte oder Szenen und ein Intermezzo gegliedert, die je auf einem eigenständigen Prosatext oder Gedicht basieren: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* von T. S. Eliot, Maurice Blanchots Erzählung *La Folie du Jour*, Franz Kafkas *Der Ausflug ins Gebirge* sowie *Worstward Ho* von Samuel Beckett. Auf den ersten Blick wirkt die Komposition wie ein vordergründig gesangszentriertes Stück. Erst bei genauerer Betrachtung zeigt sich, wie das Prinzip der musikalischen Komposition auch auf andere Elemente wie Bewegungen, live produzierte und eingespielte Geräusche, gesprochene Sprache, Bilder und der Interaktionen von technischen Geräten – wie etwa einem Fernseher – mit den Stimmen angewandt wurde.

In einer kurzen Szene im dritten Bild projiziert einer der Sänger-Performer Dia-Fotos auf eine Leinwand. Die drei anderen nehmen im Halbdunkel des Raumes Platz. Rotstichige, sichtlich ältere Bilder zeigen unter anderem einen kleinen Jungen beim Angeln, ein Boot am See, eine junge Familie in den Bergen. Die eigentlichen Protagonisten, nämlich die Performer als Wahrnehmende, treten in dieser vorgeführten Wahrnehmungssituation jedoch in den Hintergrund. Sie sind an verschiedenen Plätzen im Raum verteilt, singen, gehen ein paar Schritte, um sich wieder zu setzen. Dia-Bilder und Zimmer gehen in Farbton und Lichtverhältnissen ineinander über. Nur manchmal stechen die Fotos als hellste Bereiche im Raum hervor.

Ein in der Aufführung wiederkehrendes Phänomen tritt auch hier zutage: Die einzelnen Sänger nehmen sich akustisch so weit zurück und sind so perfekt aufeinander abgestimmt, dass sie wie *eine* Stimme klingen. Durch stark reduzierte und vor allem durchkomponierte Bewegungen erscheinen sie zudem als Teil des Raumes, der Atmosphäre. Ihre konkrete Körperlichkeit tritt zurück zugunsten der Erzeugung eines neuen Wahrnehmungsraumes zwischen Bühne und Zuschauer. Für den Zuschauer erweist sich das auf den Dias Präsentierte als unreal, da es ihn mit ihm unbekanntem, vergangenen Gegenwarten, Orten und Zeiten konfrontiert, die möglicherweise Erinnerungen eines Protagonisten darstellen könnten, der sich selbst jedoch nicht als solcher präsentiert. Die Vorführung von Erinnerung ist eingebunden in die konkrete vergehende

Gegenwart der Aufführung und lässt eine in Bildern festgehaltene *vergangene* vergehende Gegenwart erahnen. Die Szene produziert ein ästhetisches Präsenzerleben, das auf einer doppelten Unbestimmtheit beruht: der präsentierten vergehenden Gegenwart durch die Performer und der Vergegenwärtigung einer abwesenden Gegenwart durch die Bilder. Was Seel als »Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein«²⁴ beschreibt, wird dem Wahrnehmenden hier im *Erscheinen* vorgeführt. Über die Darbietung von Wahrnehmungsprozessen erzeugt die Aufführung somit außerdem eine wahrgenommene Zurückgezogenheit eines dargebotenen Subjekts. Der Zuschauer als Wahrnehmender wird zum Protagonisten. Er ist derjenige, dessen Wahrnehmung hier vorgeführt wird. Die Lust an den vergehenden Gegenwarten ist seine Lust.

... in dem wir uns nicht spiegeln können

Die Frage nach den Charakteristika, Mitteln und möglichen Effekten einer Ästhetik der Abwesenheit kann nun in Bezug auf die Beispiele beantwortet werden: Mit der Zurücknahme von Körperlichkeit wird die Unterscheidung von in der Aufführung dargestellter und hergestellter Präsenz relevant. Körper werden als zurückgenommen beziehungsweise abwesend erlebt, was die Intensität der Wahrnehmung sogar steigert. Dem Prinzip der Trennung von Körper und Stimme durch eingespielte Stimmen kommt hierbei eine tragende Rolle zu. Eingespielte Stimmen konnten durch eine doppelte Abwesenheit ein räumlich-ästhetisches Wahrnehmungsspiel mit den übrigen visuellen und akustischen Elementen eingehen.

Ein weiteres beobachtetes Phänomen stellt das Spiel mit der dargebotenen Präsenz dar, welche anteilig eine vergangene und somit irrealer Gegenwart präsentiert. Sie führt den Zuschauern ihre eigene Wahrnehmung als eine verfremdete vor. Dieses Distanzerleben lässt Präsenz auf eine andere Weise intensiv erfahren. Allgemeiner formuliert kann unter einer Ästhetik der Abwesenheit ein von Abwesenheit geprägtes künstlerisches Erscheinen verstanden werden beziehungsweise das *Erscheinenlassen* von abwesender Präsenz. Mit einer ästhetisch erfahrbaren Andersheit, einem Distanzerleben und dem Spiel mit dem ästhetischen Erscheinen der Dinge in ihrer Materialität widersetzt sich eine Ästhetik der Abwesenheit dem Spektakel. Ihre künstlerisch inszenierten Aufführungen stellen keine leicht konsumierbaren Produkte dar, die sich »widerstandslos in glatte Ströme des Kapitals, der Kommunikation und Information einfügen«²⁵.

Dem Zuschauenden wird stattdessen ein Rahmen geschaffen, in welchem er im Unterschied zum Verhalten bei einem Übermaß an dargebotener Präsenz eine wache und aufmerksame Haltung einnehmen muss.

In Zeiten digitaler Hyper-Präsenz ermöglicht das komponierte Theater von Heiner Goebbels eine Differenz Erfahrung, die den Zuschauenden jenseits vom Ballast des Narzissmus mit dem eigenen Wahrnehmungsprozess konfrontiert. Heiner Goebbels Beschreibung zu *Stifters Dinge* könnte somit grundlegend für eine Ästhetik der Abwesenheit gelten: »Das Projekt entstand aus dem experimentellen Anliegen, etwas auf der Bühne zu entwickeln, in dem wir uns nicht spiegeln können [...]«. Eine Ästhetik der Abwesenheit müsse, so Goebbels, ein Theater schaffen, bei dem »der Zuschauer eher Teil des Dramas einer Erfahrung anstatt Zuschauer einer dramatischen Handlung«²⁶ ist. Künstlerische Inszenierungen, die sich einer Ästhetik der Abwesenheit verpflichten, nehmen so eine für Abwesenheitsgesellschaften essenzielle Stärkung seiner Individuen ein. ■

25 Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, 3. Aufl., Berlin 2013, S. 5.

24 Ders., *Ästhetik des Erscheinens*, a.a.O., S. 220.

26 Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit*, a.a.O., S. 69 u. 13

www.adk.de

**INTERNATIONALES FESTIVAL
KONTAKTE**
ELEKTRONISCHE MUSIK UND KLANKUNST

2015
25.-27.9.

Andre Bartetzki
Matthias Bauer
Rabih Beaini
Marc Behrens
Boris Blacher
Robert Henke
Georg Katzer
Mazen Kerbaj
Benjamin Kobler
Michael Pattmann
Karen Power

Manuel Rocha
Valerio Sannicandro
Dieter Schnebel
Gerhard Steinke
Séverine Ballon
Karlheinz Stockhausen
Hans Tutschku
Mario de Vega
Peter Vogel

Mit freundlicher Unterstützung der
**ernst von siemens
musikstiftung**

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Kooperationspartner
DEGEM CEC DA

Logo of the University of the Arts Berlin (UdK)