

Die Hauptlinien meines szenisch-installativen Musiktheaterstücks *ATLAS – Inseln der Utopie* (2011–13) lassen sich mit den Begriffen Raum, Kartographie, Archipel, Reise, Passage und Reflexion über Wahrnehmung, Musik, Zeit und Raum umschreiben. Das rund siebzig Minuten dauernde Werk verwendet drei verschiedene Räume (RAUM I, II und III) gleichzeitig sowie eine von mir Auraphon genannte, große Installation aus Resonanzinstrumenten.

Die Idee der Utopie als dem »Nicht-Ort« und der Begriff der Heterotopie im Sinne von Michel Foucault¹ sind die Basis der dramatischen Struktur und liegen als semantischer Inhalt dem Werk zugrunde. Raum und Zeit bilden zwei Ebenen, die während des gesamten Werkes aus musikalischer, theatraler und dramaturgischer Perspektive betrachtet werden. Das Interesse an der Entwicklung dieses Projekts ist nicht allein rein musikalischer und textlicher Natur, sondern umfasst parallel dazu weitere wesentliche, in die Partitur integrierte Aspekte, die mit dem Räumlichen und dem Architektonischen zusammenhängen. Die Beziehungen zwischen dem »Hier« und dem »Dort« als dem »Entfernten« und der Idee nicht direkt wahrnehmbarer Räume – nur mittels Technologie wahrnehmbar: »virtuell« – bilden zentrale Elemente des Stückes. Die »Nicht-Orte« entfalten ihre Kraft im Verlauf der verschiedenen Szenen. Ihren Ursprung hat die musikalische und szenische Entwicklung von *ATLAS* im Wechsel zwischen statischen Szenen (Inseln/Utopien) und bewegungsreichen Szenen (»Prozessionen«, »Passagen«). Dem Publikum steht es immer frei, sich zu bewegen, allerdings lediglich in RAUM I, das heißt dort, wo Prozessionen stattfinden. Jede Person gewinnt damit die Freiheit, die Räume, den Klang, das Licht, die Prozessionen und so weiter auf ganz unterschiedliche Weise zu empfinden, ihnen zu folgen oder sie aus der Ferne zu beobachten in, wie ich es nennen würde, *mehrdimensionaler Wahrnehmung*.

Das Werk ist konzipiert für fünfzehn Instrumentalisten und fünf Vokalsolisten in verschiedenen Positionen und unterschiedlichen parallelen Räumen. Zu bestimmten Zeiten wechseln sie diese Position und es öffnen sich neue Räume im Stück. In Weiterentwicklung dieser »Polyphonie der Räume« und ihrer multidimensionalen Konzeption bilden sich in *ATLAS* drei verschiedene Ebenen heraus. Zu den Instrumenten zählen unter anderen auch eine Theorbe, ein vierteltönig gestimmtes Cembalo, eine Kontrabassklarinetten, ein Bass-Saxofon (in der letzten Szene gänzlich maskiert durch eine vollständige Transformation des Mundstücks), eine »Doppeloboe« (die Oboistin spielt zwei

José M. Sánchez-Verdú

Kartographie und Utopie

Zu meinem Musiktheater *ATLAS – Inseln der Utopie*

verschiedene Instrumente gleichzeitig, ein mit dem antiken Griechenland verbundenes »Ritual-Aulos«) und so weiter.

Atlas und Kartographie: Aby Warburg

Das Projekt, an dem der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) mit seinem *Atlas Mnemosyne*² bis zu seinem Tode arbeitete, ist ein wichtiger Bezugspunkt für das ganze Stück. Warburgs Konzept der Überlagerung von Bildern von Kunstwerken aus der Kunstgeschichte und jenes der »Pathos-Formel« sind in dieser anderen Form eines musikalischen und theatralischen Atlas präsent. Was Warburg interessierte, war die menschliche Gestalt und die Stilentwicklung von deren Darstellung, insbesondere in der Malerei der frühen Renaissance.³ Die Pathos-Formel fungiert als Externalisierung eines Affekts, aber nicht als Darstellung eines bestehenden Bildes, sondern als Bild der Übertragung einer anthropologischen Ur-Erfahrung.⁴

In diesem Sinne spielen die Figuren und ihre Repräsentationsformen aus szenischer Sicht in *ATLAS* eine wichtige Rolle, zusammen mit den verschiedenen Präsentationsformen sowohl realer als auch virtueller Art und sowohl optisch als auch akustisch. Wie beim *Atlas Mnemosyne*, der eine Ausstellung und Summe von Tafeln darstellt, wird bei *ATLAS* eine Art Archipel vorgestellt: Die Wanderung des Beobachters ist Teil dieses Ausstellungsprozesses. »Das psychologische Bedürfnis, eine komplexe Geschichte anhand von Bildern zu erzählen, wurde zweifellos durch das Vorhandensein eines Vorläufers verstärkt, der für Warburg in dieser Zeit, als er sich von der Erforschung des »Ausdrucks« zu der »Orientierung«, das heißt, den Sternbildern, wandte, immer größere Bedeutung erlangt haben muss. Denn hier gab es ein Vorbild für einen solchen Atlas.«⁵ Dass in *ATLAS – Inseln der Utopie* Inseln erscheinen, bezieht sich auf den Begriff von Inseln als Teil einer Kartographie, als Insel-Welt, »in der sich eine Totalität in ihrer Abgeschlossenheit verräumlicht.«⁶ Die Insel erscheint auch »als Teil einer Inselwelt, die das Fragmentarische, Zersplitterte, Mosaikhafte repräsentiert [...]«.⁷

Im Bereich der Literatur- und der Globalisie-

1 Michel Foucault, *Dits et écrits* 1984. *Des espaces autres*, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, S. 46–49.

2 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag 2008.

3 Claudia Wedepohl, *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011, S. 33.

4 Siehe vor allem Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002.

5 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012, S. 539.

6 Ottmar Ette, *ZwischenWelten Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kadmos 2005, S. 124.

7 Ebd.



Raum der Uraufführung von José Sanchez-Verdus *ATLAS – Inseln der Utopie* am 1. Juni 2013: Galerie in den Herrenhäuser Gärten, 7. Szene: *Der Garten*, ganz hinten die Auraphone. (© Ladislav Zajaz)

8 Ottmar Ette, *TransArea. Eine literalische Globalisierungsgeschichte*, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 53ff.

zungsgeschichte verwendet Ottmar Ette den Begriff *TransArea*: Die Karte macht die Welt.⁸ Bei *ATLAS*, als Raum- und Musikdramaturgie, bewegt sich und navigiert das Publikum mittels einer Kartographie, die immer unvollendet und fragmentarisch bleibt: etwas wie das Kartographieren und die Suche nach einer *Terra incognita* wie bei den Griechen in der Antike und deren Verbindung mit dem Meer oder bei den *Conquistadores* in Amerika ...

Darüber hinaus ist für *ATLAS* der Begriff der Navigation, der Übergang, als »Passage« charakteristisch in jenem Sinne, in dem ihn Walter Benjamin verwendete (insbesondere in seinem unvollendeten Passagenwerk). In Erscheinung tritt dieses Phänomen in den Szenen mit »Prozessionen« von Sängern oder Instrumentalisten zwischen den verschiedenen statischen »Inseln« (Utopien) und auch bei der Bewegung des Publikums selbst durch diese Archipele aus Inseln. Zwei weitere Autoren, die für dieses Projekt ganz wichtig waren, sind Marc Augé, der Verfasser von *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, und Massimo Cacciari mit seinem Buch *L'arcipelago*.

Die in der Partitur verwendeten und in sie integrierten Texte stammen vor allem aus der Antike (wie es grundsätzlich auch bei Warburg der Fall war): »Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neu eintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins [...]«⁹ Die Texte stammen von Platon, aus dem ägyptischen

Totenbuch, von Thomas More (*Utopia*), John Milton (*Paradise Lost*), Tommaso Campanella (*La città del sole*), Francis Bacon (*New Atlantis*), Soto de Rojas (*Paraíso cerrado*), Santa Teresa de Jesús (*Castillo interior*), Sor Juana Inés de la Cruz (*Primero sueño*) und Hölderlin (*Der Archipelagus*). Sie bilden die semantischen und klangphonetischen Grundlagen der verschiedenen präsentierten Utopien, eine Art »Basalt« oder »Murmeln« von Gedanken, welches das Werk durchläuft und artikuliert.

Die wichtigsten Utopien, die in *ATLAS* in Erscheinung treten, immer in Verbindung mit unterschiedlichen textuellen, musikalischen, theatralen und räumlichen Ergebnissen, entstehen aus folgenden »Heterotopien« (Foucault), welche den sieben (statischen) Utopie-Szenen von *ATLAS* entsprechen – das »Theater« als Heterotopie ist im gesamten *ATLAS*-Projekt thematisiert:

- die Höhle (2. Szene, *La caverna / Die Höhle*)
- die Insel (3. Szene, *La Atlántida / Atlantis*)
- die Burg (5. Szene, *Castillo interior / Die innere Burg*)
- der Garten (7. Szene, *Jardín infinito / Der unendliche Garten*)
- der Friedhof (10. Szene, *La ciudad de los muertos / Die Stadt der Toten*)
- das Schiff (11. Szene, *La nave solar / Das Sonnenschiff*)

Jedes dieser Konzepte ist mit bestimmten Texten und theatralischen Vorstellungen verbunden. Die Texte sind wie Bruchstücke von Ideen gestaltet, im Sinne von Palimpsesten verschiedener poetischer, philosophischer und künstlerischer Ideen, die parallel zueinander existieren. Die Verwendung der verschiedenen dramaturgischen Ebenen (Texte, Konzepte, Assoziationen etc.) beeinflusst die Konzeption des Raumes (unter anderem durch die Verwendung der drei Bereiche RAUM I, II und III), der Gesten und der Bewegungen durch den gesamten Raum. Zu einem großen Teil ist das Projekt in der Art, wie Aby Warburg arbeitete, mit einer Reise durch Bilder des europäischen Gedächtnisses verbunden, insbesondere über das bereits erwähnte Konzept der Pathos-Formel von Warburg.

Archipel und Raum: Terra incognita

Die Dramaturgie des Werkes geht von drei verschiedenen Räumen aus, die mit dem Ziel geschaffen und entwickelt wurden, unterschiedliche Wahrnehmungsprozesse in Raum und Zeit zu produzieren. Wie bereits beschrieben, bewegt sich das Publikum im RAUM I frei, so dass es die Möglichkeit hat, eine multidimensionale Wahrnehmung dieses

9 Aby Warburg, *Werke*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 633.

Raumes und gleichzeitig eine durch die anderen beiden Bereiche des Werkes bestimmte Wahrnehmung zu erleben. *ATLAS* stellt einen weiteren Schritt meiner Auseinandersetzung mit dem Raum dar. In *Libro de las estancias* (für Countertenor, arabische Stimme, Klavier, zwei Streichergruppen, zwei Blechbläsergruppen, zwei Chöre, Auraphon, Live Elektronik und Lichtdramaturgie, 2009) mit seinem einzigen riesigen Raum (allerdings mit verschiedenen Höhenpositionen) gelangte ich noch nicht zu dieser Polyphonie der Räume wie in *ATLAS*, da ich noch nicht mit diesem Begriff von Resonanz- und Virtualräumen kalkuliert.¹⁰

RAUM I besteht aus sieben Inseln. Drei davon gelten als nicht bewohnte Räume. Die Inseln 1 bis 4 dagegen sind bewohnt: Einige Instrumentalisten befinden sich immer am selben Ort, andere wandern zwischen den verschiedenen Inseln. Die nicht bewohnten Inseln 5 bis 7 werden teilweise und nur ab und zu von bestimmten Vokalsolisten beziehungsweise Instrumentalisten besetzt. RAUM I fungiert als eine Art Archipel, fast wie eine Darstellung des Mittelmeers im Sinne einer kulturellen und historischen Spiegelung. Gleichzeitig sind den verschiedenen Inseln auch bestimmte Farben zugeordnet (als Licht-Projektionen, in der Partitur im synästhetischen Sinne verwendet; all dies wird in der Raum-Dramaturgie des Stückes entwickelt). RAUM I ist in der Partitur wie folgt geformt:

Insel 1: Violine (I), Viola und Violoncello (I)

Insel 2: Flöte (auch Bassflöte), Saxofon und Kontrabass

Insel 3: Baritonoboe (auch Oboe), B-Klarinette (auch Kontrabassklarinette in B) und Violoncello (II)

Insel 4: Violine (II), Theorbe und Cembalo (auch Harmonium)

Insel 5: unbewohnte Insel (1 oder 2 Lautsprecher) (WEISS)

Verbindung zu Szene 3 (*Atlantis*)

Insel 6: unbewohnte Insel (ROT)

Verbindung zu einem Grab in Szene 10 (*Die Stadt der Toten*)

Insel 7: unbewohnte Insel (GRÜN)

Verbindung zu einem Garten in Szene 7 (*Der unendliche Garten*)

Die drei genannten »obligaten« Räume sind:

– RAUM I: ein realer Raum. Sänger und Instrumentalisten sind an vorbestimmten Stellen/Inseln in diesem Bereich postiert, ein Bereich, der darstellt, was ich »repräsentierten« oder »realen Raum« genannt habe.
 – RAUM II: ein »Resonanzraum«, ein Bereich, in dem das Echo und die Resonanzen produziert werden. Er wird als weit entfernt wahrgenommen, ohne dass die Schallquelle,

die den Klang produziert, jemals sichtbar wird. Dieser Bereich ist im Gegensatz zu RAUM I nicht durch das Publikum begehbar. Als Mittel der Manipulation dieser Quelle fungiert eine Tür, deren Öffnen und Schließen in der Partitur genau vorgeschrieben ist und die durch einen »Interpreten« bedient wird.
 – RAUM III: ein »auratischer« Raum, ein Bereich, der vom Publikum weder direkt gehört, gespürt noch gesehen werden kann. Nur über das Auraphon (akustisch) und durch Videoprojektionen in RAUM I ist er wahrnehmbar; diesbezüglich besteht die Möglichkeit, Holografien der Figuren aus RAUM III in RAUM I darzustellen. Mittels Elektronik gewinnen alle diese Figuren in RAUM I Präsenz, allerdings lediglich als Aura (akustisch und/oder visuell), wobei nur die Schatten der Figuren, Bilder und Klänge wahrnehmbar sind. RAUM III ist daher ebenfalls ein Raum, der nicht besichtigt werden kann und der nie direkt wahrnehmbar ist: ein »virtueller Raum«. Akustisch wird die Aura in RAUM I über die sechs Donnerbleche (als Teil des Auraphons) übertragen.

All dies bedeutet, dass wir einen traditionellen ersten Raum haben, der direkt erlebt, besucht und wahrgenommen werden kann. Des Weiteren gibt es einen Raum, der sich nur als ferne Resonanz präsentiert und der mit den anderen Bereichen direkt, aber nicht sichtbar zusammenwirkt. Und schließlich gibt es einen dritten, virtuellen Raum, der nur im ersten als Projektion von Klang und Bild wahrnehmbar ist, als ferne Aura (»als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«),¹¹ die aus dem Auraphon kommt. Die Bewohner (Sänger, Instrumentalisten) dieses Raums können nicht nur als akustische Aura, sondern auch als projiziertes Bild im RAUM I (Video, etc.) erscheinen, auch als Holografie, als virtuelle dreidimensionale Projektion, als Projektion aus einem Raum in einen anderen.

Diesen komplexen Prozess – einer der wesentlichen Aspekte von *ATLAS* – nenne ich Polyphonie der Räume. Für mich handelt es sich um ein ganz besonderes Projekt, Räume und Zeiten in Verbindung zu setzen und gleichzeitig reale, repräsentierte, auratische und virtuelle Welten interagieren zu lassen. Die Utopien sind das semantische Getriebe, das den Ablauf und die Ergebnisse der verschiedenen Szenen des *ATLAS* bestimmt.

Neben dieser Ebene der Dramaturgie der Räume ist es wichtig, die besondere Rolle hervorzuheben, die die verschiedenen Übergänge (*Passagen*) im Werk spielen, an einigen Stellen in Form von Ritualen, artikuliert nach der Vorstellung einer Prozession. Der Saxofonist bewegt sich in RAUM I; auch die Oboistin wird in einer Kutsche (oder Ähnlichem, letztlich

10 José M. Sánchez-Verdú, *Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: Libro de las estancias (Book of Abodes) as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal*, in: *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, hrsg. von Héctor J. Pérez, Bern: Peter Lang 2012, S. 149–73.

11 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 15.

eine Entscheidung der Regie und der Raum-Entwicklung) durch RAUM I transportiert, während sie zwei Oboen zugleich spielt. Am Ende gibt es eine große Prozession, mit dem Saxofonisten und der Oboistin zusammen in der gleichen Kutsche und in Begleitung von vier Vokalsolisten ...

Ich habe versucht, eine dramatische und musikalische Struktur zu entwickeln, in der ein kontinuierlicher Dialog zwischen statischen Szenen, Übergangsszenen und der bereits erwähnten Polyphonie der Räume entsteht. Das Publikum sieht sich somit während der rund sieben Minuten des Stückes mit diesen verschiedenen räumlichen und musikalischen Ebenen konfrontiert.

Die Artikulation von Inseln, Orten und Übergängen wurde mit einer besonderen Flexibilität geschaffen, so dass sich das gesamte Projekt an ganz verschiedene Orte anpassen lässt.¹² Die Möglichkeit, mit sehr unterschiedlichen architektonischen Räumen zu interagieren, erscheint mir als etwas Bereicherndes und sehr Interessantes in Bezug auf das eigene Werk im musikalischen und szenischen Sinne.

Das Auraphon

Die von mir als Auraphon bezeichnete Installation besteht aus verschiedenen Resonanzinstrumenten, die in bestimmten festen Positionen agieren und mit bestimmten Sängern beziehungsweise Instrumentalisten mitklingen können. Bei *ATLAS* befinden sich die Resonanzinstrumente des Auraphons (Donnerbleche, Tam-Tams, Metall-Ketten) in RAUM I. Im Vergleich mit anderen Projekten unter Verwendung des Auraphons, die ich in Werken wie *AURA* (2008–09), *Libro de las estancias* (2009), *Elogio del tránsito* (2010) oder *EXITUS* (2011) entwickelt hatte, handelt es sich um eine bedeutende Weiterentwicklung. Das Auraphon interagiert hier akustisch als Resonanz oder Aura der Sänger und Instrumentalisten und der verschiedenen Räume durch Artikulation und Kontrolle, die der »Auraphonist« auf der Grundlage der Partitur interpretiert und entwickelt. Der allgemeine oder gesamte Raum wird durch den »Auraphonisten« interpretiert und geleitet. Dieser kontrolliert und dirigiert – der Partitur folgend – eine verräumlichte Form der Klanginstallation und damit eine sehr wichtige Ebene der Klangkonzeption des gesamten Werkes. Möglich ist auch, dass das Auraphon, das durch Mischpult und Laptop kontrolliert und als Raum-Instrument interpretiert wird, eine unabhängige Dramaturgie entwickelt. Alles aber ist genau notiert: Balance, Dynamiken, Übergänge, Artikulation, Art der Resonanz,

18 Raumposition, Klangbewegungen usw. Die

Installation webt ein komplexes Netz von Wechselwirkungen zwischen den Interpreten und den drei Räumen des Werkes.

Das Auraphon verstehe ich als einen installativen Raumprozess; es kann jedes Mal neue Silhouetten und Eigenschaften entwickeln, abhängig von musikalischen, dramatischen und von Raumkonzepten. Ziel dabei ist immer, eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Aura herzustellen.

Die Instrumente des Auraphons für *ATLAS* sind folgenden:¹³

– 3 Tam-Tams

– 6 Donnerbleche (wie riesige Spiegel)

– 2 Ketten auf Kupfer; sie verbinden die Insel 1 (Violoncello) mit dem Donnerblech 5 und die Insel 2 (Kontrabass) mit dem Donnerblech 4 und werden mit Bogen (von Violoncello beziehungsweise Kontrabass) gestrichen, und erzeugen die Vibration der genannten Donnerbleche

Tam-Tams und Donnerbleche agieren auch als mögliche Oberfläche, um Projektionen (Licht, Video und so weiter) zu realisieren und dramaturgisch zu entwickeln.

Andere Nebenräume (Gärten, Eingangshalle oder Foyer) werden auch »live« in RAUM I über bestimmte Lautsprecher übertragen oder auch in Form von vorproduzierten Aufnahmen (Lautsprecher 10 in der Insel 5 oder Lautsprecher 11 »aus der Ferne«, beide im RAUM I; oder Lautsprecher 12 im RAUM II).¹⁴ Diese Live-Projektionen beziehungsweise Aufnahmen bestehen aus verschiedenen Klängen/Geräuschen der Natur, des Publikums kurz vor der Vorstellung und so weiter und sollen immer eine engere Verbindung (als Topoi) mit dem Ort der Interpretation des Werkes schaffen. Was ist »real«, was ist »virtuell«? Was ist »live«? Wo, wie? Die Utopie als Raumwahrnehmung und als »Nicht-Ort« steht im Zentrum dieses *ATLAS*. ■

ATLAS – Inseln der Utopie (2011–13) für 5 Vokalsolisten, 12 Instrumentalisten, Auraphon, Tapes und drei Räume »obligati«.

Premiere: 1. Juni 2013, Hannover Herrenhauser Gärten, Galerie. Musik, Raum-Dramaturgie, Textauswahl: José M. Sánchez-Verdú, Regie, Raum-Entwicklung: Sabrina Hölzer, Bühne: Laci, Licht: Jeannot Bessière, Interpreten: Neue Vocalsolisten Stuttgart, Oboe: Pilar Fontalba, Saxofon: Andrés Gomis, Solistenensemble Kaleidoskop, Auraphon: Joachim Haas, Klangregie: Sven Kestel (Experimentalstudio des SWR Freiburg), Musikalische Leitung: José M. Sánchez-Verdú. Auftragswerk der *Musik-Festspiele Herrenhausen* 2013.

13 Eine technische Erklärung des Auraphons würde den vorliegenden Rahmen sprengen; vgl. dazu José M. Sánchez-Verdú, *Schrift und Aura in Musiktheater*, in: *Neue Musik in Bewegung, Musik- und Tanztheater heute*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt: Schott, S. 79–101.

12 Das Werk wurde bis jetzt nicht nur in Hannover präsentiert, sondern danach auch konzertant (mit den der Partitur zufolge notwendigen Räumen usw.) in Stuttgart (Theaterhaus) und Madrid (Teatros del Canal).

14 Vgl. die Raumdisposition und die ausführliche Erklärung in der Partitur (Breitkopf & Härtel).