

All-You-Can-Hear Ungehorsames Hören in Sirens of the O

(Hören mit dem O)

RENÉ ALEJANDRO HUARI MATEUS

Sirens of the O entfaltet sich in vielen Schichten. Was du hier lesen wirst, handelt von einem Detail, das sich nicht erklären lässt, warum es nach all der Zeit in mir geblieben ist – scheinbar erstmal zufällig, wie ein *punctum* im Sinne Roland Barthes': ein kleiner Riss in der Gesamtkomposition, der sticht und sich festsetzt; eine Falte im Ablauf, die sich mir eingeschrieben hat, ohne dass ich sagen könnte, warum gerade sie. Dieser Stich, dieses *punctum*, wirkt nach – zwischen Betrachten, Erleben und Schreiben – und öffnet so einen Raum zwischen Werk, Wahrnehmung und Kritik: einen Raum der Befreiung vom Zwang, das Werk auf eine Hauptidee zu reduzieren und sie dir zu liefern.

Du kannst gerne, bevor du anfängst zu lesen, etwas zu essen holen.

Mitten in *Sirens of the O* singt Marja Christians – opernhaft, mit einem Klang, der tief aus dem Körper geformt ist. Sie bewegt sich durch das offene Zentrum des Raums, umgeben vom Publikum, und tastet

dabei die Akustik ab: als vermesse sie Schall, spüvre Widerhall, lotse Distanzen. Im selben Zentrum liegt Jasmina Rezig – halb sitzend, halb liegend, in einer Pose wie am Rand eines antiken Symposiums oder eines Schwimmbeckens. Und isst Chips.

Ich frage mich: Warum Chips? Warum bitte so was jetzt?

Jasminas Aufmerksamkeit ist dabei – nicht so wie Chips vor dem Fernseher. Jasmina ist wach, der Blick präsent. Es scheint, als feiere und begleite Jasmina den Gesang mit dem Kauen – so etwas wie eine körperliche Zuwendung.

Ich denke daran, wie es wirkt, wenn ich Marmelade aufs Brot streiche und dann eine Scheibe Käse darauflege – vor jemand anderem. Es irritiert, weil diese Kombination gegen eine unsichtbare Regel der Trennung verstößt. Was darf mit was kombiniert werden? Wer legt das fest? Oper und Chips scheinen sich zu widersprechen, sich gegenseitig zu entweihen. Mensch könnte sagen: Eine ästhetische und soziale Ordnung wird verletzt.

Und dann entwickelt sich die Situation weiter: Jasmina Rezig reicht mir eine der Packungen – beiläufig, selbstverständlich. Drei Tüten zirkulieren im Raum. Eine davon

den Raum getragen hat. Ich habe Hunger, viel Hunger, ich will essen, vielleicht alles. Vielleicht sollte ich sie einfach für mich behalten. Aber was, wenn mein Kauen alles

Oper und Chips scheinen sich zu widersprechen, sich gegenseitig zu entweihen.

liegt jetzt in meiner Hand, ungeöffnet, während eine andere von Jasmina weitergegeben wird, irgendwo in diesen Inseln von Zuschauer*innen.

Ich frage mich, ob ich meine öffnen soll, ob ich darf, ob ich es falsch machen werde. Ich habe gesehen, wie Jasmina es getan hat – mit dieser souveränen Selbstverständlichkeit, als wäre das nicht nur erlaubt, sondern notwendig. Jasmina ist Teil der Komposition, Jasmina hat das geprobt.

Aber ich?

Wenn ich die Tüte öffne, wird es laut. Vielleicht reißt sie auf, vielleicht explodiert sie, und plötzlich bin ich der Störfaktor, der den Gesang unterbricht, der gerade noch

zerstört, wenn ich den falschen Moment wähle und mein Geräusch das Gewebe des Stücks zerreißt?

Langsam, mit einer fast rituellen Vorsicht – als wolle ich das Geräusch selbst einladen – öffne ich sie. Und in meiner Angst, zu laut zu sein, beginnt sich mein Hören zu verschieben. Das Knacken der Tüte, das Greifen nach dem nächsten Chip, das Kauen – all das tritt in Beziehung zu dem, was bereits im Raum klingt: Marjas Stimme, vibrierend, durchdringend. Innen und Außen verweben sich im Klang meines Mundes. Ich werde Teil des akustischen Gefüges. Ich höre anders, weil ich selbst hörbar werde. Mein Kauen wird zur Antwort, zum Echo, zum Kontakt.





Hier öffnet sich ein Widerspruch, den ich zuerst bei den beiden Performer*innen gesehen und der mich irgendwo irritiert hat – jetzt aber mit mir drin ist: Marja hat diesen Gesang über lange Zeit hinweg einstudiert – mit technischer Präzision, körperlicher Disziplin und künstlerischem Ernst. Jede Vokalfarbe, jede Atembewegung ist geformt, durchdacht, verankert. Ihre Stimme füllt den Raum als Resultat jahrelanger Ausbildung und bewusster Gestaltung.

Und ich? Ich sitze da mit einer Tüte Chips. Mein Knistern könnte alles durchkreuzen.

Wie lässt sich das hören, ohne in eine Haltung passiven Konsums zu rutschen? Wie

Widerstand, Präsenz, Geschmack, Geste und Gehör verschalten sich.

Das Produkt bringt mich ins Handeln, ins Spüren, ins Denken. Nicht trotz, sondern wegen seiner Billigkeit. Die Chips brechen den bloßen Genuss auf und führen an die Schwelle eines anderen Zuhörens; in dieser Spannung antwortet mein Körper, und es entsteht eine neue, mitschwingend-materielle Form des bewussten Hörens.

Belcanto trifft Aldi-Chips: Zwei klangliche Welten, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben und doch im selben performativen Raum aufeinandertreffen. Der eine Klang ist Ergebnis jahrelangen Studiums, tech-

Ich kenne dieses Geräusch. Es ist intim, banal, durchlässig.
Und genau deshalb politisch.

lässt sich dieser stillschweigende Vertrag – du performst, ich verhalte mich ruhig – unterlaufen, ohne die Arbeit selbst zu entwerten?

Die Performance liefert ihre Antwort.

Die Chips, Symbol des Konsums, werfen eine Frage auf: Wie höre ich? Und wer hört mit? Ich kau und spüre das Vibrieren in mir, dieses innere, knisternde ASMR. Gleichzeitig weiß ich: Dieser private Klang dringt nach außen. Er kann unangenehm sein für andere, die nah sind – im Theater, wo jede Nuance zählt. Ich messe meinen eigenen Klang, horche auf andere, die vielleicht auch essen, und komponiere unbewusst den Klangraum neu: den, der in meine Ohren kommt, und den, den ich für andere miterzeuge. Ich kenne dieses Geräusch. Es ist intim, banal, durchlässig. Und genau deshalb politisch.

Als Supermarkt-Ware demystifizieren sie den Kunstkonsum: Sie erinnern mich daran, dass auch das feinste Hörerlebnis ein materieller Vorgang bleibt – durch Körper hindurch, mit all seinen Bedürfnissen, Unsicherheiten und Geräuschen. Mein Kauen verbindet sich mit dem Gesang im Raum. Es entsteht ein akustisches Geflecht aus Stimme,

nischer Präzision, körperlicher Disziplin. Der andere Klang – das Knistern, Knacken und Zermalmen fettiger Industrieware – ist zufällig, profan, beinahe peinlich in seiner Alltäglichkeit. Und dennoch entfaltet sich hier ein dialektischer Prozess: Ihr Aufeinandertreffen erzwingt eine neue Dimension des Hörens. Die Stimme richtet sich an uns wie ein Angebot oder ein Anspruch, das Kauen tritt dazwischen, als leises Eigenrauschen des Körpers, als somatischer Widerhall. Der Chip, vermeintliches Symbol des stumpfen Konsums, wird zum Medium einer neuen Aufmerksamkeit: Weil ich esse, werde ich mir meines eigenen Hörens bewusst. Ich höre nicht nur den Gesang, sondern auch mein eigenes Kauen, meine eigene Präsenz im Raum. In dieser Spannung zwischen äußerem Klangkörper und innerem Resonanzraum beginnt sich das Stück zu verschieben: Es wird nicht mehr ausschließlich vorgetragen, sondern verhandelt – in mir, mit mir, durch mich hindurch.

So baut sich eine zweite Oper auf, jenseits der Partitur. Eine Knistern-Oper, deren Struktur eine Form politischer Entscheidung

enthält: Ich kann mich entscheiden, wann ich höre – und wann nicht. Ich kann mich entscheiden, den Hochkultur-Impuls nicht einfach passiv zu empfangen, sondern ihn durch mein eigenes Tun, mein eigenes Konsumieren, Verdauen, Spüren zu transformieren. Der Chipsakt wird zur Denkbewegung, zur Intervention – wegen seiner scheinbaren Trivialität. Als Supermarkt-Ware demystifiziert er den Kunstkonsum, macht ihn durchlässig für das Alltägliche, das Körperliche, das Nicht-Gehorsame.

Nicht-Hören-Wollen wird zur feministischen Entscheidung – ein Widerstand gegen den inneren Imperativ des Immer-Zuhörens. Doch es geht nicht einfach um Stille. Es geht um die Bedingung des Hörens. Der Mythos zeigt einen Weg: sich zu fesseln, den Körper zu negieren, um mit dem reinen Geist die

und in ein undefinierbares Kontinuum aus Kartoffel und Koloratur, aus sinnlichem Genuss und physischer Präsenz einbettet.

In diesem kontaminierten Klangraum, den das Knistern erzeugt, verliert der imperitative Ruf seine isolierte Autorität. Hier wird Ablenkung nicht zum Gegenteil von Aufmerksamkeit, sondern zu ihrer Grundform – zum aktiven Widerstand gegen den linearen Fokus. Dort, wo diese zielgerichtete Aufmerksamkeit sich auflöst, öffnet sich der Realm der Choreografie.

In diesem Realm regieren nicht Anweisungen, sondern Affekte und Bewegungen im Raum selbst: der Sog des Gesangs, der Impuls des Hungers, der Widerhall des Knisterns, die Scham, die Gier. Meine Aufmerksamkeit wird nicht geführt, sondern gleitet als Teil dieser choreografischen Strömung. Sie wird

[...] durch Entzinnlichung eine verborgene Bedeutung zu extrahieren (»Ich muss die Wahrheit hinter den Tönen finden!«), ist selbst die patriarchalische Falle.

›Wahrheit‹ des Gesangs zu entschlüsseln. Dieses Hören ist ein hermeneutischer Akt, der den Genuss der Sinnlichkeit ausschließt. Das Kauen wird zur Übung im Ungehorsam gegen genau dieses vorprogrammierte Verlangen. Der Ruf der Sirenen verspricht Aufklärung – doch dieses Verlangen, durch Entzinnlichung eine verborgene Bedeutung zu extrahieren (»Ich muss die Wahrheit hinter den Tönen finden!«), ist selbst die patriarchalische Falle. Der innere Imperativ sagt: Du bist ausgeliefert, du musst folgen – ob gefesselt oder nicht, aber du musst wissen, was dahintersteckt.

Der Chip wird zu genau diesem Werkzeug der Sabotage. Sein banales Geräusch – das Knistern von Stärkemehl und Fett – ist das körperliche Störmanöver. Es ist der Gegen-Laut, der das klare, befohlene Signal der inneren Sirene (»Deute! Verstehe!«) verschmiert

zur Kompassnadel in einem neu entstandenen Magnetfeld – angezogen, abgestoßen, in Schwingung versetzt. Sie zirkuliert zwischen den Polen dieses Feldes. Dieser stete, kreisende Fluss ist die choreografische Ordnung. Es ist die Ordnung einer Reise, die kein lineares Ziel mehr hat, sondern im Umlauf selbst ihre Richtung findet – eine bewusste Umkehrung der odysseischen Reise, die nur ein Ziel kannte: die Heimkehr. Hier ist die Heimkehr das Kreisen selbst. Eine Choreografie aus Ablenkung, Hunger und der Wiederaneignung der Wahl. Zwischen Stimme und Chip beginnt sich etwas zu bewegen – nicht linear, sondern in zirkulierender Form, in einer gegenseitigen Spiegelung.

Die Aufmerksamkeit wandert. Sie wechselt das Medium. Sie gleitet.

Ich esse. Ich kau. Ich sinke. Ich höre. Und ich entscheide, was und wie ich höre.

Die Sirenen, so hat man uns erzählt, seien gefährlich – nicht, weil sie selbst eine Bedrohung darstellen würden, sondern weil ihr Gesang, ihr Schweigen, ihr bloßes Flüstern ausreicht, um eine Ordnung ins Wanken zu bringen, die auf Sichtbarkeit, Lesbarkeit und Kontrolle basiert, auf der sauberen Trennung von Stimme und Körper, Subjekt und Objekt, Sprache und Klang.

Was in ihrem Ruf stirbt – und es ist ein Sterben, das sich nicht dramatisch, sondern fast unmerklich vollzieht, wie das langsame Verschwinden eines Traums beim Erwachen – ist nicht der Mensch, der ihr folgt, sondern der Befehl, der ihn festhalten wollte: der Befehl zu benennen, zu fixieren, zu erklären. Wenn sich jemand verliert, wenn jemand sinkt, dann nicht ins Nichts, sondern in einen Raum, in dem der Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen Wissen und Begehrten, zwischen Form und Öffnung porös wird – und vielleicht ist genau das das Beängstigende für jene, die gelernt haben, nur an das zu glauben, was sich zählen, abgrenzen und wiederholen lässt.

Denn die Sirene gibt keine Wiederholung. Sie bietet kein Thema, das sich greifen ließe, keine Stimme, die man eindeutig einer Figur zuordnen könnte. Stattdessen erzeugt sie ein Echo, das nicht zurückkehrt, sondern sich ausbreitet, sich teilt, sich verliert – und gerade darin weiterlebt.

Das Knistern in meinem Mund ist der Soundtrack dieser Befreiung...? ■

Der Hauptberuf von René Alejandro Huari Mateus seit 20 Jahren: Künstlerin – und das in Deutschland, als Migrantin. Das allein ist schon eine Kunst. Die Warnung der Sirene: gegen Trump, gegen den Krieg, gegen die Nacht über Kolumbien. Und doch steckt im Wort Sirene nicht nur Gefahr, sondern auch eine leise Affirmation: Si, René! Und René bleibt. Bleibt da. Si, René.





