

Freie Universität Berlin

Institut für Theaterwissenschaft

Sommersemester 2010

HS: Klanginszenierungen / Rauminstallationen

PD Dr. Michael Custodis / Prof. Dr. Doris Koleschs

## **Der Klangwandler – Eine Aufführungsanalyse**

Über die verwandelnde Funktion von Klängen

*Von Peter Michael von der Nahmer (Musik) und Kai Ivo Baulitz (Text)*

*Produktion der Neuköllner Oper; Uraufführung am 04.11.2010, Spieldauer 11/2 h ohne Pause*

Musikalische Leitung: Tobias Bartholmeß / Hans-Peter Kirchberg

Inszenierung: Mario Portmann

Choreographie: Julieta Figueroa

Bühne / Kostüm: Grit Wendicke

Dramaturgie: Bernhard Glocksinn

Ensemble: Friedrich Rau und Julia Gámez Martin

---

Aufführungsbesuche am 16.01.2011 und zur Dernière am 21.01.2011

Melanie Weiß

Weserstr. 80,

12059 Berlin

Melanie.weiss@fu-berlin.de

Matrikelnummer 4352591

Ma, 5. Semester

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1 Einleitung</b> .....	<b>3</b>
Aufführungsanalytisches Verständnis .....	4
Begriffsgeschichte des Klangs .....	5
<b>2 Analyse</b> .....	<b>10</b>
Transformation vom <i>Zuschauer</i> zum <i>Zuhörer</i> durch die Verwendung von experimentellen Klängen in Mario Portmanns Operinszenierung „Der Klangwandler“ .....	10
Der Klangwandler und das Hören .....	10
Die verwandelnden Funktion von Klängen .....	18
<b>3 Schluss</b> .....	<b>20</b>
<b>4 Quellen -und Literaturverzeichnis</b> .....	<b>22</b>
A.1 Quellen .....	22
A.2 <i>Literatur</i> .....	23

# 1 Einleitung

„Der Klangwandler“ ist mehr als „nur“ eine Oper. Er ist eine Forschungsreise in die Innenwelt des Klangs. Was haben uns Klänge im Inneren zu sagen? Diese Frage stellte sich Mario Portmann, der den Inszenierungsprozess leitete, aber auch der Komponist des Stücks Peter Michael von der Nahmer. Das Wesen des Klangs als musikalisches Phänomen wurde durch eine Geschichte eines jungen Abiturienten erforscht, der an seiner besonderen Begabung, den Klang der Dinge zu hören, leidet und sich von der lauten Welt zurückzieht. Er will der Abiturprüfung entkommen. Dafür baut er den Klangwandler, der ihn in einen Klang verwandeln soll. Mimi, eine Autodiebin, trifft Jonathan und beide freunden sich an. Sie will mehr über seine Sinnesgabe wissen. Am Ende schafft Jonathan die Prüfung und Mimi wandert ins Gefängnis. Das ist kein Happyend, aber die Botschaft scheint klar: „Geh hinaus, nimm deine Talente mit und probiere, ob du mit deren Hilfe – egal was das für Talente sind – etwas erschaffen kannst, wo du in deinem Leben irgendwie neue Ansatzpunkte entwickelst, auf deinen individuellen Begabungen, was du mitbekommen hast [...]“, so der Komponist Peter Michael von der Nahmer in einem Interview.<sup>1</sup>

Mario Portmann montierte in der Inszenierung drei verschiedene Klangräume ineinander: eine Hi-Fi Soundanlage, welche die Klänge im Aufführungsraum im Gesamten koordinierte, ein musikalisches Trio, das aus Kontrabass, Keyboard und Klavier bestand, und die Songs, die auf der Bühne von den Schauspielern und Sängern<sup>2</sup> gesungen wurden. Die gesamte Aufführung verwandelte sich in den 1 1/2 h in eine Klangwelt, die ihre Wirkung nach sich gezogen hat. Nach dem ersten Besuch verließ ich die Neuköllner Oper irritiert. Was war da mit uns während der 1 1/2 h passiert? Was war plötzlich mit meiner Wahrnehmung geschehen? Alles um mich

---

1 Peter Michael von der Nahmer in einem Interview vom Kulturradio am Nachmittag [http://www.petermichaelvondernahmer.com/\\_pagefiles/files/music/2010\\_11\\_04\\_klangandler.mp3](http://www.petermichaelvondernahmer.com/_pagefiles/files/music/2010_11_04_klangandler.mp3), herunter geladen am 14.02.2011.

2 Aus Gründen der Lesbarkeit wird hier nur die männliche Form benutzt. Sie schließt die weibliche Form selbstverständlich mit ein.

herum war so laut. Die Schritte von Absatzschuhen, das Türknallen eines Autos, ein Handyklingeln, das mindestens 200 m weit weg war. Wie schaffte es diese Aufführung, auf die akustische Wahrnehmung der Zuschauer so einzuwirken, dass man auch Wochen danach alles intensiver hören konnte?

Damit Musik als solche affiziert, braucht sie einen Hörer.<sup>3</sup> Deshalb wird in der folgenden Analyse dem Wesen von Klängen unter dem thematischen Schwerpunkt „des Hörens“ nachgegangen. Dabei hilft auch ein Blick auf die Begriffsgeschichte, der dem vorangestellt werden soll.

Die Fragestellung entstand nach dem ersten Aufführungsbesuch. Ich habe die Aufführung in der Neuköllner Oper noch ein zweites Mal besucht. Im Anschluss daran war ich der festen Überzeugung, dass sich meine akustische Wahrnehmung verändert hat, und daran waren hauptsächlich Klänge beteiligt.

### **Aufführungsanalytisches Verständnis**

„Sinnesarbeit ist ein Nachdenken über Wahrnehmungen“, so Dieter Hoffmann-Axthelm<sup>4</sup>. Die Analyse beruft sich daher insbesondere auf meine eigenen Wahrnehmungen und Erinnerungen, die ich nach den zwei Aufführungsbesuchen in Erinnerungsprotokollen niedergeschrieben habe. Zudem verwende ich eine Videoaufzeichnung einer Gesamtpräsentation und das Programmheft der Inszenierung als Quellenmaterial.

Ich bin mit einer bestimmten Fragestellung in die zweite Aufführung gegangen. Daher ist es auch die Fragestellung, die meine Wahrnehmungen zum größten Teil beeinflusst hat. Erika Fischer-Lichte geht davon aus, dass die Wahrnehmung sehr stark die Erinnerungen strukturiert und die Methode festlegt. Zentrum ist in dieser Analyse das Phänomen Klang, das aber auch als musikalisches Zeichen

---

<sup>3</sup> Der Soundwissenschaftler Daniel Hug spricht von der Untrennbarkeit von musikalischen Klängen/Tönen und der akustischen Wahrnehmung dessen. „Ton ab, und Action!“ – Narrative Klanggestaltung interaktiver Objekte, in; Georg Spehr (Hrsg.), Funktionale Klänge - Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörfahrung, Bielefeld 2009, S. 143-170.

<sup>4</sup> Dieter Hoffmann Axthelm, Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung, Frankfurt am Main 1984.

wahrgenommen werden kann. Eine phänomenologische und eine semiotische Analyse müssen sich daher ergänzen.<sup>5</sup>

Nach dem Verständnis der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte kann eine Analyse einer Aufführung von bestimmten Phänomenen ausgehen, die sehr starke Wirkungen auf ihre Rezipienten ausgeübt haben. Die phänomenologische Analyse<sup>6</sup> konzentriert sich hauptsächlich auf die Wechselwirkung zwischen der Art der Erscheinung, der Wahrnehmung und Erfahrung. Im Zentrum des Interesses einer phänomenologischen Analyse stehen die Erfahrungen, welche die Zuschauer innerhalb der Aufführung gemacht haben. „**Erfahrung und Bedeutung**“ müssen nach Fischer-Lichte Hand in Hand gehen. Die semiotischen Ansätze<sup>7</sup> konzentrieren sich insbesondere auf die Erzeugung von Bedeutung innerhalb einer Theateraufführung. Alles wird als Zeichen wahrgenommen. Die theatralen Zeichen werden aus dem Alltag genommen und auf der Bühne neu erschaffen. Sie werden mit neuen Interpretationen bestückt. Bedeutungserzeugung und die Erfahrungen (der Zuschauer), die während der Aufführung gemacht werden, bedingen daher einander.<sup>8</sup>

## **Begriffsgeschichte des Klangs**

Die Klänge hatten anscheinend eine lang anhaltende Wirkung auf mich, sodass ich auch Wochen nach der Aufführung sehr sensibilisiert bin für jegliche Art von Geräuschen. Was ist eigentlich das Wesen<sup>9</sup> eines Klanges und was unterscheidet ihn von Geräuschen?

Unterschiedliche Disziplinen haben diese Frage zu beantworten gesucht. Ich stütze mich im Folgenden auf musikwissenschaftliche, philosophische und psychologische Definitionen. Etymologisch hat Klang nach Max Ackermann etwas mit „klingen“ zutun.

---

5 Erika Fischer-Lichte, Theaterwissenschaften – eine Einführung in das Fach, Tübingen 2010, S. 81 ff.

6 Zur Phänomenologie des Theaters Jens Roselt, 1. Aufl. Paderborn, 2008.

7 Erika Fischer-Lichte: Auszüge aus: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1994, S. 7-30.

8 Wie 5, Fischer-Lichte S. 84 f.

9 Zum Wesensbegriff vgl. Martin Gessmann: Wesen stammt vom althochdeutschen *wesan* ab, was ‚sein‘, das ‚Beständige‘, ‚Bleibende‘ meint. Ins Leben gerufen wurde der Begriff von Meister Eckart für lat. *essentia*, was die Eigentümlichkeit eines Dinges bedeutet – „[...] was es zu dem macht, was es ist.“, in: Philosophisches Wörterbuch, 23. Aufl., Stuttgart 2009, S. 764.

Es entspringt zumindest derselben Quelle wie das deutsche Verb „klingen“. Klang wird oft verwendet als Synonym für ‚Klangfarbe‘ und ‚Klangcharakteristik‘ eines Musikinstrumentes oder einer Stimme. In den Musikwissenschaften spricht man lange Zeit von „Ton“, meint aber immer auch das Klangliche. Die klangliche Dimension eines Tons beschreibt meistens ein Qualitätsmerkmal, zum Beispiel, wenn es um den Klang eines Instrumentes geht. Erst im 19. Jh. trennt man zwischen den Begriffen „Ton“ und „Klang“.<sup>10</sup> Zudem findet man in der Alltagssprache oft die Verwendung des Ausdrucks „Geräusch“, der immer auch eine klangliche Dimension einschließt.

Laut Ackermann wird innerhalb der Musikwissenschaften und der Musikästhetik ein Geräusch als ein unregelmäßig wiederkehrender Schall bezeichnet. Dieser Schall entsteht durch dumpfe und disharmonisch klingende, sich überlagerten Schwingungen. Aufgrund dessen lassen sich Geräusche nur schwer in ihrer Tönhöhe fassen und sind nicht in einem Notationssystem systematisierbar. Klänge bzw. Töne haben durch ihre Grundschwingung eine Tonhöhe und sind daher auch notierbar.<sup>11</sup> Mit Ackermanns Worten gesagt, sind Töne gleich Klänge.<sup>12</sup>

Der Musikwissenschaftler Albrecht Riethmüller geht in seinem Aufsatz „Ton alias Klang“ ganz allgemein vom Tonbegriff aus und versucht Klang historisch und philosophisch differenziert herauszuarbeiten. Riethmüller zeigt, dass die Ausdrücke „Ton“ und „Klang“ sowohl umgangssprachlich als auch fachsprachlich keineswegs trennscharf und einheitlich verwendet werden. „Die Unschärfe der Wörter und ihrer Bedeutung ist ein augenfälliges Charakteristikum des Wort- und Vorstellungsfeldes, in dem wir uns hier bewegen.“<sup>13</sup>

Auch in einem anderen Beitrag „Wie über Klang sprechen?“ führt Albrecht Riethmüller eine Synonymkette mit Wörtern auf, die zwar alle auf Klang bezogen sind, aber in ihrer Bedeutung differieren: „Klangfarbe, Timbre, Sound.“<sup>14</sup> Der Begriff Sound zum Beispiel wird im DUDEN als Ton bezeichnet, schließt aber den Aspekt

---

10 Max Ackermann, Hörwörter – etymologisch, in: Bernius, Volker (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Reader Neues Funkkolleg, Göttingen, 2006 S. 59-75.

11 Wie 10, Ackermann, S. 69.

12 Wie 10, Ackermann, S. 69.

13 Albrecht Riethmüller, Ton alias Klang. Musikalische Elementarterminologie zwischen den Disziplinen, In: Rothacker, Erich (Hrsg.), Archiv für Begriffsgeschichte, Hamburg 2000, 73-80 hier S. 74.

14 Albrecht Riethmüller, Wie über Klang sprechen?- Exposition in der Antike, in Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Klanganthropologie – Performativität – Imagination – Narration, Heft 16, 2. Teil, 2007 13-23.

der Klangwirkung mit ein.<sup>15</sup> Sound gilt hier als Synonym für Klang. „Immerhin steht der Rahmen fest: Sound = Klang.“<sup>16</sup>

Laut Riethmüller hat die Musiktheorie sich lange Zeit auf die funktionellen Beziehungen zwischen den Tönen (Harmonik, Melodik, Kontrapunkt) konzentriert, d.h. auf ihre Beziehungen in Tonsystemen, sozusagen auf die Grammatik der Musik. In diesem Zusammenhang wird die Bedeutung des Worts „Ton“ eingeschränkt; hier ist der Ton dann das, was von einer Note auf dem Notenblatt notiert wird. Gegen diesen engen Begriff von Ton empfiehlt es sich, den Begriff des Klanges zu setzen, wenn man andere Dimensionen dessen, was es an Musik zu hören gibt, einbeziehen möchte.<sup>17</sup>

Daher hat es sich als sinnvoll erwiesen, die klangliche Dimension beim Tonbegriff zu suchen. Aristoteles war auch dahingehend Vorreiter. Er unterscheidet ihn generell vom griech. Wort ‚psophos‘ (Schall, Geräusch). Das griech. Wort ‚phoné‘ (Stimme, Klang, Ton) war nach Aristoteles’ Verständnis ein „vom Lebendigen erzeugter Klang“ (z.B. Vogelgesang). Phoné als (lebendiger - erzeugter) Klang habe nach Aristoteles Bedeutung. Und doch unterscheidet Aristoteles die ‚phoné‘ als vom ‚Lebendigen erzeugter Klang‘ vom artikulierten sprachlichen Zeichen.<sup>18</sup>

Der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel spricht über Ton als „sinnliches Material“ im Zusammenhang von Musik und Sprache (Poesie). In der Musik sind die Töne Selbstzweck, in der Sprache dagegen sind sie ein bloßes Redezeichen. Dem Problem, auf welche andere Weise als das sprachliche Zeichen der musikalische Ton etwas bedeuten könne, seien, so Riethmüller, die „Semantiker der Musik“ seit 2500 Jahren nachgegangen. Unter anderem stellten sie die Behauptung in den Raum, dass Klang oder Ton eben nichts anderes als sich selbst bedeute. Nicht der „Ton macht die Musik“, sondern der Klang als „reines Klingen“. Der Klang als „absolute Musik“ ist das, was uns aufhorchen lässt und vielleicht unsere Liebe zur Musik begründet.<sup>19</sup>

---

15 1986 stand im DUDEN unter Sound „Klangwirkung“ oder „musikalische Stilrichtung“; 2006 heißt es dann „charakteristischer Klang, Klangfarbe, bes. in der Rock- u. Jazzmusik (DUDEN 2006, S. 973).

16 Wie 13, Riethmüller S. 80.

17 Wie 13, Riethmüller S. 75.

18 Wie Fußnote 13, Aristoteles zit. nach Albrecht Riethmüller S. 82.

19 Wie 13, Hegel zit. nach Albrecht Riethmüller S. 83 f.

Der Psychologe und Musiktherapeut Fritz Hegi untersuchte in seiner Dissertation die Klangwirkung im Übergang zur Sprache. Für ihn stellen Klänge die Basis von Musik dar. Sie sind nach Hegi nicht gleich Töne, sondern das „akustische Geschehen zwischen den Tönen“. Überall um uns herum klingt ein spezifischer Schwingungsaspekt. Diese musikalischen Schwingungen lassen sich noch vor jeder hörbaren Musik erfühlen.<sup>20</sup>

Mit Klang verbunden wird auch der Begriff der Stille. Der Klangdesigner und Ingenieur Herbert H. Schultes beschreibt die Stille in einem Raum oder Ort. Stille sei dann Stille, wenn in diesem Raum oder Ort nichts zum Schwingen gebracht wird, weil keine Gegenstände vorhanden sind. In solchen Momenten von Stille wird uns bewusst, von wie vielen Geräuschen und Klängen wir ständig umgeben sind.<sup>21</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es weder *die* Definition noch *das* Wesen des Klanges gibt. Verschiedene wissenschaftliche Zweige haben auf unterschiedliche Weise über Klang nachgedacht. Die etymologische Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte von „Klang“ und „Ton“ unterstellen Klang dieselbe lautmalerische Wurzel wie dem dt. Verb „klingen“. Sowohl Geräusche und Töne bzw. Klänge entstehen durch eine Überschneidung verschiedener physikalischen Schwingungen. Im Unterschied zu Geräuschen sind Töne auf Grund ihrer einheitlichen Grundfrequenzen in einem Notationssystem einordenbar. Die Musikwissenschaft hat sich lange Zeit auf Töne als Elemente funktioneller Beziehungen in Tonsystemen konzentriert und die durch Obertöne und Nebengeräusche bestimmte klangliche Dimension eher stiefmütterlich behandelt.

Das Interesse des Komponisten und Klangforschers Peter Michael von der Nahmer schien weit über das Interesse an der Arbeit mit Tonsystemen hinauszugehen. Eine speziell angefertigte Partitur für die Klangwandlerinszenierung zeigt an, dass sich der Interessenschwerpunkt des Komponisten möglicherweise auf andere Aspekte des Klanglichen verschoben hat. Die ‚Wirkung von Klängen‘ oder ‚was uns Klänge im

---

20 Fritz Hegi, *Übergänge zwischen Sprache und Musik – Wirkungskomponenten der Musiktherapie*, Paderborn 1998, S. 61 ff.

21 Herbert H. Schultes, *Das Telefon – Grenzen des Designs*, in: Arnica Verena Langenmaier, *Akustik eine Aufgabe des Designs – der Klang der Dinge*, 1993 München.



Inneren zusagen haben' weisen hier weit über den engen musiktheoretischen Tonbegriff hinaus.<sup>22</sup>

Für die weitere Analyse werde ich daher die klangliche Dimension der experimentellen Oper in den Mittelpunkt stellen. Der Ausdruck „Sound“ bezieht sich vor allem auf die Klangwirkung. Für die Analyse verwende ich daher ‚Klang‘ im Bezug auf die Wirkung.

---

<sup>22</sup> Mario Portmann, Was Klänge uns sagen wollen, in: „Der Klangwandler“, Programmheft Hrsg. ist die Neuköllner Oper, Berlin 2010.

## 2 Analyse

### **Transformation vom *Zuschauer* zum *Zuhörer* durch die Verwendung von experimentellen Klängen in Mario Portmanns Operinszenierung „Der Klangwandler“**

#### **Der Klangwandler und das Hören**

Wenn man über Klänge nachdenkt, gelangt man zwangsläufig zur auditiven Wahrnehmung, denn visuell können wir Klänge nicht wahrnehmen. Fritz Hegi beschreibt Klänge als amorph.<sup>23</sup> Aus philosophischer Sicht wird Hören ganz verschieden betrachtet.

Horst Wenzel versteht unter Hören den auditiven Sinn, der erst dann aktiv ist, wenn man konzentriert zuhört.<sup>24</sup> Roland Barthes hingegen hat sich mit dem Zuhören als psychologischer Komponente auseinander gesetzt. Barthes definiert Hören als körperliche Konstitution, aber Zuhören sei ein „psychologischer Akt“, der das Verborgene eines Gesprächspartners ans Licht führen möchte.<sup>25</sup> Für Hans-Georg Gadamer ist Hören unmittelbar an Verstehen gekoppelt. In einem Gespräch muss man sich miteinander verstehen, denn Hören und Verstehen seien die „[...] freie Öffnung in die Dimension des Anderen.“ Das, was gesagt wird, muss verstanden werden.<sup>26</sup>

Ein Beispiel für das Spezifikum des Hörens als ein ‚Hineingleiten in die Dimension des Hauptprotagonisten‘ findet sich in der ersten Szene des „Klangwandlers“. Es ist dunkel im Raum und die Zuschauer sind von merkwürdigen Geräuschen und Klängen umgeben. Das Licht strahlt eine Kaffeekanne an, die Geräusche von sich gibt. Es fühlt sich alles ganz schräg an. Das Licht geht wieder aus. Dadurch wechseln die

---

23 Wie 20, Fritz Hegi S. 63.

24 Horst Wenzel, Die Empfängnis durch das Ohr – zur multisensorischen Wahrnehmung im Mittelalter, in: Vogel Thomas (Hrsg.) u.a., Über das Hören- einem Phänomen auf der Spur, S. 159-180.

25 Roland Barthes, Zuhören als Haltung, in: Volker Bernius (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Göttingen, 2006 S. 78-89, Zuerst erschienen in seinem „Essais critiques“ 1964.

26 Hans-Georg Gadamer, Hören und Verstehen, in: Volker Bernius (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Göttingen, 2006 S. 51-58.

Zuschauer immer wieder von Seh- auf Hörmodus. Es herrscht eine Atmosphäre<sup>27</sup> von gespannter Stille, die aber keine Stille im strengen Sinn ist, denn irgendetwas ist immer zu hören. Als Hörer werden wir durch die Musik und den Gesang mitgenommen in Jonathans Welt. Ein junger Mann, der auf einer Pritsche liegt, die an ein Militärlager erinnert.

Ein merkwürdiges Gefühl steigt in mir auf, als er zu singen beginnt, was sich mehr wie ein Singen in-sich-hinein als ein Singen aus-sich-heraus anhört: „Jedes Wesen hat einen Klang. Jede Stille ist voller Geräusche. Ein leiser, geheimer Gesang.“<sup>28</sup> Beim Artikulieren der letzten zwei Wörter, ‚geheimer Gesang‘, bin ich weniger auf den Inhalt des Textes als auf die Art und Weise des Singens und auf das Musikalische konzentriert. Was ist das Geheimnis, das dieser junge Mann in sich trägt? frage ich mich. Ein Piano begleitet ihn, löst in mir melancholische Stimmungen aus. Die Schultern einiger Zuschauer sind gesunken. Wir hören Klänge, dumpf, dann wieder hoch und tief, immer im Wechsel. Die Worte sind viel zu banal im Vergleich zur berausenden Musik, die mich auf eigenartige Weise berührt. Ich habe das Gefühl zu wissen, was mit Jonathan los ist, ich spüre, dass ich ihn verstehe.

Wie die meisten Zuschauer habe auch ich das Programmheft gelesen. Dort ist beschrieben, dass es sich bei der Oper um eine Klanginszenierung handelt, die das unbeschreibliche Wesen von Klängen erforschen will. Mario Portmann sieht in der Inszenierung eine moderne Beschreibung unserer Hörgewohnheiten in einer Welt, die vom Lärm geprägt ist: „Wir leben heute in einer lauten Welt, in der die Devise nicht mehr heißt: ‚Ich klinge, also bin ich‘, sondern vielmehr: ‚Umso lauter ich töne, umso mehr scheine ich zu sein‘.“ Was uns Klänge im Inneren zu sagen haben, das sei eher zweitrangig geworden, weil wir verlernt haben, richtig zuzuhören.<sup>29</sup>

---

27 Zur atmosphärischen Einfühlung vgl. Sabine Schouten, Sinnliches Spüren - Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater, Berlin 2007.

28 Kai Ivo Baulitz, Libretto zum Klangwandler, Berlin 2010 S. 1.

29 Wie 22, Mario Portmann, „Was Klänge uns sagen wollen“, in: Programmheft „Klangwandler“, Hrsg. Neuköllner Oper, Karl-Marx-Straße 131-133, 12043 Berlin.

Den Unterschied zwischen Hören und Zuhören beschreibt u.a der Medienwissenschaftler Johannes Goebel. Wenn wir zuhören, oszilliert unsere Wahrnehmung ständig zwischen dem Wahrgenommenen und dessen Interpretation. Laut Goebel führe dieser Ablauf zu neuen Mustern, während das Hören eher auf alte Muster zurückgreift. Ein Musikstück von Beethoven verändert sich nach 20 Jahren nicht, aber unser Zuhören, unsere Hörmuster haben sich aufgrund der unterschiedlichen Interpretationsweisen verändert.<sup>30</sup>

Zuhören hat daher möglicherweise etwas mit Zeit und Wahrnehmung zu tun.<sup>31</sup>

Nach Goebel hat Zuhören tatsächlich etwas mit Zeit zu tun und Zeit vergeht im Modus des Hörens.<sup>32</sup> Im Zustand des Zuhörens hören wir länger hin. Hören dagegen ist auf einen begrenzten Zeitabschnitt ausgerichtet. Die Wahrnehmung spielt dabei eine entscheidende Rolle. Dem Autor zufolge sei im Modus des Zuhörens die Perzeption „[...] eingebettet in einen sich stets verändernden Zusammenhang des ‚Was‘ und des ‚Wie‘ von Wahrnehmung und Wahrgenommenen.“<sup>33</sup> Wie etwas wahrgenommen wird, ändert sich mit der Zeit.

Den Unterschied zwischen Hören und Zuhören, wie Goebelt ihn beschreibt, kann ich an der ersten Szene der zwei Aufführungsbesuche festmachen. Beim ersten Aufführungsbesuch bin ich wie ein Kind, das alle Geräusche, alles Wahrgenommene mit den Augen zu fassen versucht, weil es völlig irritiert ist von den Klängen und Musik. Ich frage mich, warum jetzt eine Kaffeekanne beleuchtet wird, während ein Gesang im Vordergrund auf der Bühne zu hören ist. Ich bin wie alle Zuschauer in einer angespannten Situation. Beim zweiten Aufführungsbesuch bin ich stattdessen ein entspannter Zuhörer. Jetzt werde ich erstens von einer Fragestellung geleitet und zweitens weiß ich, was auf mich zukommt. Ich höre anders zu, vielleicht nicht mehr

---

30 Max Ackermann meint dazu: „In diesen expliziten und impliziten Mustern fallen Wahrnehmung und Interpretation zusammen. Denn das, was wahrzunehmen ist, wird stets in einen kulturellen Kontext gestellt. Das Wahrgenommene und das, was es für uns bedeutet, fallen in eins. Aber eben diese Bedeutungen sind historisch veränderlich - und damit ist es auch die Wahrnehmung.“, Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts, (Hans Falkenberg/ Institut für Alltagskultur) Haßfurt; Nürnberg 2003, S. 19 ff.

31 Johannes Goebel, Der Zu-Hörer, in: in: Bernius, Volker (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Reader Neues Funkkolleg, Göttingen, 2006 S. 15-27, hier S. 16 f.

32 Wie 30, Goebel, S. 19.

33 Wie 30, Goebel, S. 16.

mit der gespannten Aufmerksamkeit, die mich bei der ersten Aufführung nicht mehr loslässt. Ich weiß, dass ich mehreren Geräuschkulissen ausgesetzt bin, dass Jonathan jetzt zu singen beginnt, während die Bühne unbeleuchtet ist. Ich weiß, dass das Piano als Untermalung der traurigen, auswegslosen Situation von Jonathan gedacht ist oder einfach nur wunderschöne Musik zu hören ist. Ich höre anders zu, vielleicht genauer, es ist mehr als ein Horchen, es ist wie ein Hineinhorchen in etwas, das schon da ist.

Das, was wir gehört haben, war so flüchtig, wie die Flüchtigkeit einer Aufführung im Allgemeinen.<sup>34</sup> Mit Rekurs auf Wolfgang Welschs Überlegungen über eine Kultur des Hörens<sup>35</sup> betont der Autor den Unterschied zwischen Sehen und Hören folgendermaßen: „Das Sehende bleibt in der Zeit, das Hörbare vergeht mit der Zeit.“<sup>36</sup> Ein Beispiel für Zuhören im Fortschritt der Zeit findet sich in der ersten Szene. Die gesamte Zeit sind wir Klängen, Geräuschen und Stimmen ausgesetzt, die, sobald sie wahrgenommen waren, auch schon wieder verklingen. Durch die Musik und Klänge ist es ein Abtauchen in die Welt eines 18jährigen Abiturienten auf Zeit, denn die Aufführung dauert nur 1 1/2 h. Während der ersten Szene habe ich das Gefühl, dass es die Klänge und die Stimme von Jonathan sind, die sich stets wandeln. Ein dumpfer Klang strömt auf die Zuschauer ein, Licht strahlt auf eine Kaffeekanne. Es ist der Klang der Kaffeekanne, der plötzlich abrupt endet, während das Piano einsetzt. Geräusche von der Bühne sind zu vernehmen und plötzlich beginnt ein junger Mann zu singen. Alles im zeitlichen Rhythmus aufeinander abgestimmt. Die Zuschauer befinden sich mit den Augen auf der Bühne und mit den Ohren in einem „Hör-Raum“. Innerhalb dieses akustischen Raumes ist mein Körper sehr stark affiziert von den Geräuschen und dem Klang der Stimme des Sängers.

---

34 Es gibt nichts Flüchtigeres als ein (ver) erklingender Laut, so Erika Fischer-Lichte, Einführung in die Theaterwissenschaft, Tübingen 2010, S. 48.

35 Zuhören ist nicht einfach so gegeben, sondern muss vom Menschen zurück erobert werden, so der Philosoph Wolfgang Welch in seiner Rede über das Hören. Welches jahrhunderte lang in der letzten Reihe des Sinnessystems Platz nahm, während dem Sehen Vorrangstellung gegeben wurde. Der Autor plädiert für eine Gleichberechtigung beider Sinne, was auch meint beide Sinne ausgewogen zu nutzen. Wolfgang Welsch, Auf dem Weg zur einer Kultur des Hörens, in Bernius, Volker (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Reader Neues Funkkolleg, Göttingen, 2006 S. 29-47.

36 Wie 34, Wolfgang Welsch S. 37 f.

Stimmlichkeit gehört nach der Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch wie Klänge und Töne zur lautlichen Dimension von Theater. Ein Theater sei niemals nur „theatron (Schauraum)“ sondern immer auch ein „auditorium (Hörraum)“.<sup>37</sup> Der Hörraum wird vor allem von der Materialität der Aufführung erschaffen, aber auch durch Geräusche, Klänge, Flüstern der Zuschauer, wie Erika Fischer-Lichte ausführt.<sup>38</sup> Zumindest in der Theater- und der Performancekunst sei es die Stimme, so Fischer-Lichte weiter, durch die eine besondere Materialität einer Aufführung entsteht: „Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit“. „Die Stimme erklingt, in dem sie sich dem Körper entringt und durch den Raum schwingt [...]“.

Die Stimme des Sängers, Friedrich Rau, in der Rolle von Jonathan rückt dabei in den Vordergrund. Insbesondere die weich und sanft klingende Tonlage lenkt meine Aufmerksamkeit schon in der ersten Szene immer wieder auf die klanglichen Dimensionen dieser experimentellen Oper. Ich höre, fühle, denke über Jonathan nach. Die Stimme greift nach mir, berührt mich, schwingt mit dem Sänger, dem Musiktrio. Sie ist selbst Klang und schafft es, in die Körper der Zuschauer einzudringen, die wie gebannt die erste Szene und den Prüfungssong sowie die Handlungen mitverfolgen. Es war ein Hin-und-her-Oszillieren zwischen der visuellen und auditiven Wahrnehmung, aber mit einer besonderen Aufmerksamkeit auf das Hören durch eine speziell angefertigte Klangkomposition.<sup>39</sup>

Ob es sich um Hören als ein aktives Zuhören, als psychologischen Akt oder hermeneutischen Zugang, handelt oder um ein ‚schwebendes‘ Hören, wir wurden in den 1 1/2 h auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen beeinflusst.

Wie viele Komponisten hat auch Peter Michael von der Nahmer den Versuch unternommen, die sensorische Wahrnehmung (Sehen, Hören, Fühlen) durch eine spezifische Klangkomposition zu schulen.<sup>40</sup> Die Musikwissenschaftlerin Helga De La Motte-Haber bestätigt mit ihrem Beitrag „Experiment Kunst – Neue Klangökologie“ eine langjährige Tradition der Sinnesschulung durch künstlerische

---

37 Doris Kolesch, Stimmlichkeit, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ Matthias Warstat Metzlers Lexiko Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 317-320.

38 Wie 33, Fischer-Lichte, S. 49.

39 Vgl. Peter Michael von der Nahmer „Oper Klangwandler“, Partitur vom 13.09.2010.

40 In einem Gespräch mit Peter Michael von der Nahmer am 23.03.2011

Klanginstallationen.<sup>41</sup> Ausgehend vom Konzept der Klangökologie versucht die Autorin die paradoxe Situation darzustellen, dass der Mensch sich aus der lärmenden Umwelt dadurch zu befreien sucht, dass er ihr mit einer Form von Taubheit begegnet. Offensichtlich haben wir verlernt, genau hinzuhören, um uns vor der lauten Umwelt zu schützen.<sup>42</sup> Klangökologie heißt für die Autorin grundsätzlich Schutz vor Lärm, aber nicht, indem man auf das Hören verzichtet. Vielmehr solle man seinen Sinneshaushalt kohärenter nutzen. Im Feld künstlerischer Praktiken bezieht sich das Konzept auf die Konstruktion neuartiger Klanginstallationen, die weder inhaltliche Themen übermitteln noch Klang als ein übersinnliches Phänomen darstellen wollen. Vielmehr geht es darum, den Alltag durch sanfte Klänge künstlerisch so zu überformen, dass die Schulung des auditiven Sinns im Vordergrund steht. Die Wahrnehmungsschulung durch Klanginstallationen hat, laut Helga De La Motte-Haber, auch eine hohe ästhetische Erfahrungskomponente, weil dem Auge das Ohr hinzugeführt wird.<sup>43</sup>

Die Dimension ästhetischer Erfahrung beschreibt Erika Fischer-Lichte als Schwellenerfahrung im Theater und der Performancekunst. Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung meint, in Anlehnung an den Ritualforscher Victor Turner<sup>44</sup>, einen Zustand, in dem der Betroffene in einen Zwischenraum (liminalen Raum) versetzt wird, in dem er neue, z. T. verwirrende Erfahrungen machen kann, aber nicht muss. „Liminale Erfahrung meint einen Modus der Erfahrung, der zu einer Transformation

---

41 Ein Vorreiter auf dem Weg einer neuen Musikphilosophie ist John Cage mit seinem experimentellen Musikstück 4'33; ohne ein Klang von sich zu geben, regte er damit zu einem Nachdenken über Musik und Stille an. Sein Begriff „response ability“ drückt die Fähigkeit der Perzeption aus, die einen großen Einfluss auf unser Bewusstsein hat. Was ich wahrnehme verändert mein Bewusstsein, aber wie ich es wahrnehme wirkt sich auf nicht kontrollierbarer Weise auf das Bewusstsein aus, zit. nach Helga De La Motte-Haber, Experiment Kunst – Neue Klangökologie, in: Holger Schulze u.a. (Hrsg.) Klanganthropologie – Performativität – Imagination – Narration, Paragrana Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Heft 2 Sonderausgabe, Berlin 2007, S. 70.

42 Helga De La Motte-Haber, Experiment Kunst – Neue Klangökologie, in: Holger Schulze u.a. (Hrsg.) Klanganthropologie – Performativität – Imagination – Narration, Paragrana Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Heft 2 Sonderausgabe, Berlin 2007, S. 68 f.

43 Wie 41, De La Motte-Haber, S. 69.

44 Victor Turner, The ritual process – Structure and Anti-Structure, London 1969, von ihm stammt auch die Beschreibung im Zustand der Liminalität (Schwellenerfahrung) in Ritualen: „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“, S. 95. , zit. nach Erika Fischer-Lichte, Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Joachim Küpper/Christoph Menke, Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main, 2003.

desjenigen führen kann, der die Erfahrung durchlebt.“<sup>45</sup> Im Gegensatz zu Alltagserfahrungen geht es bei liminalen Erfahrungen um einen beschleunigten Prozess der Rezeption eines Kunstwerkes, wobei der Rezipierende eine Veränderung in einer stärkeren Konzentration und Schnelligkeit vollzieht, als es im Alltag möglich wäre. Die in diesem Zwischenraum gemachten Erfahrungen können zu einer Transformation des Bedeutungssystems des Rezipienten führen und zu neuen Wahrnehmungen.<sup>46</sup>

Der Prüfungssong im „Klangwandler“ hat diese Transformationen, wie sie eine ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung nach Fischer-Lichte und Victor Turner unterstellt, in Gang gesetzt. Beim Prüfungssong sind die Zuschauer einer geballten Ladung von unterschiedlichen Klängen ausgesetzt, sei es der Stimme der Schauspieler oder musikalischen Tönen, wobei der Protagonist Jonathan singend und sich bewegend auf der Bühne bestimmte Handlungen vollzieht. So ist es beeindruckend, dass unterschiedlichste Melodien und Harmonien<sup>47</sup> Jonathan von A nach B, von Prüfungsfach zu Prüfungsfach bewegen. Als Appendix je verschiedene Klänge, die an einigen Stellen sanft, an anderen Stellen wild klingen. Die Lautsprache, die Handlung und die Musik wirken als Einheit, getragen von unterschwelligem Klängen und Geräuschen. Man ist ganz okkupiert von der Musik und dem berausenden Klangkonzert als Beigabe. Der ganze Prüfungssong ist ein Klangspektakel, das das gesamte Stück klingend zusammenfasst und eine „alles ist gut“-Stimmung hinterlässt. Die Zuschauer springen in ihren Wahrnehmungen zwischen Gesang, Text und Musik hin und her und werden doch immer wieder auf diesen „Zwischenraum aus Klängen“ zurückgeworfen.

In diesem Zwischenraum war ich nicht mehr in der Lage, bewusst unterscheidend wahrzunehmen, zu bewerten oder das Erlebte mit meinen Erfahrungen abzugleichen. Ich fühlte mich wie in einer Ladestation, nur dass aus dieser Station kein Strom floss,

---

45 Erika Fischer-Lichte, Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Joachim Küpper/Christoph Menke, Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main, 2003, 138-161.

46 Wie 44, Fischer-Lichte, S. 143.

47 Musikwissenschaftlich lassen sich Melodien und Harmonien als spezifische Komponenten im Klangereignis unterordnen, so Fritz Hegi, Übergänge zwischen Sprache und Musik – Wirkungskomponenten der Musiktherapie, Paderborn 1998, S. 61 f.



sondern Klänge und Musik tönnten. In diesen 1 1/2 h fühlte ich mich selbst als Klang, vielleicht ein Resonanzkörper.

Der Soundwissenschaftler Daniel Hug betont, dass unser Körper im Allgemeinen Klänge produzieren kann. Für hohe Töne ist unser Kopf, für tiefe Töne unser Bauch als Schwingungskörper zuständig. In Anlehnung an Martin Heidegger und seine Seinstheorie, die u.a. die klangliche Dimension alles Seienden hervorhebt, schlussfolgert Hug das klangliche „In-der-Welt-Sein“<sup>48</sup> des Menschen. Wir klingen, also sind wir. Zugespitzt ausgedrückt, sind wir selbst Klang.<sup>49</sup>

Bisher kann man festhalten, dass Klang und Hören zusammen gehören. Klang muss man hören, er braucht einen Resonanzkörper, um seine naturgegebene Gestaltlosigkeit abzulegen. Für die völlige Ausschöpfung unseres Sinneshaushaltes brauchen wir das Hören. Damit verstehen wir, was der andere uns sagen will. Anscheinend ist das ausschließlich über die auditive Wahrnehmung möglich. Wir sehen zwar den anderen, aber verstehen können wir ihn nur, wenn wir genau zuhören. Nur haben wir mit der Zeit und vor allem aufgrund der lärmenden Umgebung verlernt genau zuzuhören. Diesem Missstand wollte die Inszenierung begegnen. Dabei sollten möglicherweise unsere bisherigen Hörgewohnheiten geändert und neue Hörmuster geschaffen werden. Interessanterweise wurden die Zuschauer durch das klangvolle musikalische Begleiten immer wieder in den Innenraum eines 18jährigen Abiturienten mitgenommen, mit ihrer eigenen Innenwelt in Berührung gebracht und in einem Zwischenraum aus Klängen zentriert. Dadurch war es nicht nur ein Hin-und-her-Oszillieren zwischen den verschiedenen Wahrnehmungsebenen, sondern auch Übergang in einen Zwischenraum, der transformative Kraft besaß. Das unterstellt Klängen eine verwandelnde therapeutische Funktion.

---

48 In Sein und Zeit beschreibt Martin Heidegger das „In-der-Welt-Sein“ Konzept als das Dasein des Menschen in der Welt, die er sich mit seinem Verhalten erschließt. „Durch das Handeln des Menschen in seiner (Um) Welt wird er zum Mitbestimmer und Gestalter, in: Martin Gessmann, Philosophisches Wörterbuch, S. 344

49 Daniel Hug, „Ton ab, und Action!“ – Narrative Klanggestaltung interaktiver Objekte, in: Georg Spehr (Hrsg.), Funktionale Klänge - Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrung, in: Georg Spehr, „Funktionale Klänge, Bielefeld 2009, S. 151, hierbei wird der esoterischen Sichtweise keine Beachtung geschenkt.

Diese verwandelnde Kraft durch Klänge machte uns zu Zuhörern. In den 1 1/2 h (für die Analyse vor allem die erste Szene und der Prüfungssong) sind wir im Modus des Zuhörens in besonderer Weise mit unseren Emotionen in Verbindung gekommen. Dieses in-Verbindung-Sein mit sich selbst und mit den Hauptakteuren des Stücks bringt uns einem Phänomen näher: der Innerlichkeit.

## Die verwandelnden Funktion von Klängen

Nach Erika Fischer-Lichte ist ein Laut, so flüchtig er sein mag, dazu in der Lage, die Hörenden zu affizieren. Sie sind Resonanzkörper für die Klänge, Laute, Geräusche, die während der Aufführung hergestellt werden. Ein Klang dringt bereits dann in den Körper ein, bevor er verhallt.<sup>50</sup> Hegel beschreibt generell eine Funktion des Klangs als das Eindringen in die Innenwelt. Nach seinem Erklängen in der Außenwelt verflüchtigt sich alsbald der Klang in die „Innerlichkeit des Subjekts“<sup>51</sup>.

Innerhalb der Aufführung der Oper schließt sich einer *Phänomenologie des Hörens* eine *Phänomenologie der Innerlichkeit* an, um mit dem Semiotiker und Philosophen Roland Barthes zu argumentieren.<sup>52</sup> Zuhören ist nach Barthes Verinnerlichen. Sehr lange Zeit galt Zuhören als beabsichtigte Höraktivität, in der mit vollem Bewusstsein zugehört werden musste, z.B. im Sinne eines „Gehorsams“. Heute geht es nicht mehr nur um ein ‚Hinhören auf Indizien‘ oder ‚Hinhören auf Zeichen‘. Zuhören schreibt man in der Moderne die Fähigkeit zu, unbekannte Terrains zu ergründen. „Es gibt eine Öffnung des Zuhörens auf alle Formen der Polysemie, der Überdeterminierung und Überlagerungen, es gibt ein Abbröckeln des Gesetzes, das ein gradliniges, einmaliges Zuhören vorschreibt; das Zuhören war definitionsgemäß *beflissen*, heute verlangt man gern von ihm, daß es *auftauchen* lässt [...]“<sup>53</sup>

---

50 Erika Fischer-Lichte, Theaterwissenschaft – eine Einführung in das Fach, Tübingen 2010, S. 49 f.

51 Hegel zit nach Wolfgang Welsch, in Arnica-Verena Langenmaier (Hg.), Akustik – eine Aufgabe des Designs, Der Klang der Dinge, München 1993, S. 86-111, hier S. 110/Fußnote.

52 Roland Barthes, Zuhören als Haltung, in: Volker Bernius (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Göttingen, 2006 S. 78-89, hier S. 81. Zuerst erschienen in seinem „Essais critiques“ 1964

53 Roland Barthes wie oben, S. 87

Nach Barthes bedeutet in spezifischen Kunstformen, bspw. der Musik, heute Zuhören vor allem den Verlust einer Innerlichkeit des Rezipienten. Wir hören nicht mehr auf die Inhaltsseite eines musikalischen Werkes. Vielmehr sind wir mit der äußeren Form beschäftigt. Wenn die Zuschauer heute ein Stück von John Cage hören, geht es nicht mehr darum, den Aufbau zu erkennen, zu entziffern, wie es bei einem klassischen Stück der Fall sein könnte, sondern sich als Zuhörer auf die wilde Abfolge der Töne, die gleichzeitig auch eine gewisse Gewalt mitschwingen lassen, einzulassen. Das Zuhören wird demzufolge nicht mehr als ein auf bestimmte Inhalte dieses und jenes Stücks gerichtetes Zuhören verstanden, sondern als ein Aushalten. Und dieses Aushalten hat zur Folge, dass der Rezipient vornehmlich auf seine eigene Innerlichkeit, sein Empfinden, seine Begehren zu verzichten hat. „In dem sich das Zuhören dekonstruiert, veräußerlicht es sich und zwingt das Subjekt zum Verzicht auf seine ‚Intimität‘“.<sup>54</sup>

Auch dem wollte die Oper entgegenwirken. Das Phänomen der Innerlichkeit tritt bereits in Szene ein, durch die wahrnehmbare Stille im Raum. Diese Stille bleibt erhalten bis zum Prüfungssong, szenische Schwankungen inbegriffen. Wir wurden von Anfang an in die Innenwelt von Jonathan hineingezogen und waren immer auch mit unserer Innenwelt verbunden. Klänge funktionieren dabei auf der einen Seite der Brücke als ein Hinführen in die Innenwelt eines depressiven, hoffnungsvollen und sehnsüchtigen Abiturienten, aber auf der anderen Seite auch mit unseren Wünschen, Sehnsüchten, vielleicht Unsicherheiten in einer immer lauter werdenden und schnelllebigeren Welt.

Der Psychologe Fritz Hegi vergleicht das Phänomen Klang mit menschlichen Emotionen bzw. stellt sie diesen gleich. Dem Musiktherapeuten zufolge funktionieren Klänge genauso wie die Gefühlswelt des Menschen. So sind Klänge wie Gefühle unberechenbar und häufig wechselhaft.<sup>55</sup> Fritz Hegi versteht Klang in seiner Reichweite auch als „ganz-sein, heil-sein, gesund-sein.“ Die therapeutische Wirkung

---

<sup>54</sup> Roland Barthes, Zuhören als Haltung, in: Volker Bernius (Hrsg.), Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören, Göttingen, 2006, S. 88-89.

<sup>55</sup> S. 62

von Klängen leitet er aus der etymologischen Bedeutung von „Ka-lang (lachen) und ka-lage (klagen)“ ab.<sup>56</sup>

In einem Brief des Komponisten Peter Michael von der Nahmer wurde deutlich, dass für Jonathan Klänge eine ganz andere Bedeutung hatten. „[...] In Jonathans Liedern, spielen Klänge eine sehr große Bedeutung, verknüpfen sie seine (innere, nur für ihn hörbare) Begabung, Klänge aller Art zu hören, mit seiner äußeren Kommunikation mit der Welt. In den Songs verbindet sich also eigentlich innen und außen. Das innere wird nach außen gebracht und damit für Mimi (und den Zuhörer) hörbar.“<sup>57</sup>

### 3 Schluss

Ziel der Aufführungsanalyse war die Klärung der Fragestellung, wie es die Operninszenierung „Der Klangwandler“ in den 1 1/2 h schaffte, uns für Geräusche jeder Art zu sensibilisieren, auch noch Wochen nach der Aufführung. Es lag die Vermutung nahe, dass maßgeblich Klänge diese Art von „Sinnesschärfung“ vollzogen haben. Deshalb galt es zunächst herauszufinden, was das Wesenhafte daran ist.

Aber *das Wesen des Klanges* gibt es wohl nicht. Verschiedene wissenschaftliche Zweige haben auf unterschiedliche Weise über Klang nachgedacht und ihn sowohl von Geräuschen als auch von Tönen begrifflich nicht immer trennscharf abgegrenzt. Die klangliche Dimension in den Musikwissenschaften wurde erst relativ spät betont. Töne waren viel einfacher in ein Notensystem zuzuordnen. Klänge jedoch sind eben nicht Töne. Vielleicht ist dies im Zusammenhang dieser Aufführungsanalyse der *wesentliche* Unterschied: Klänge sind physikalische Schwingungen, die mit einem Tonsystem erst einmal nichts gemeinsam haben. Für die Inszenierung standen die ‚Wirkung von Klängen‘ oder ‚was uns Klänge im Inneren zu sagen haben‘ im Mittelpunkt. In die Innerlichkeit des Subjektes gelangen Klänge auf dem Weg der akustischen Wahrnehmung.

Klänge brauchen einen Resonanzkörper. Das Hören stand im Mittelpunkt der Aufführung. In unserer Gesellschaft ist eine paradoxe Situation eingetreten: Wir

---

<sup>56</sup> Wie 20, Fritz Hegi S. 63.

<sup>57</sup> Aus einem Brief von Komponisten Peter Michael von der Nahmer über die Bedeutung von Klängen für den Protagonisten, erhalten am 08.03.2011.

glauben, uns vor der lärmenden Umgebung schützen zu müssen, indem wir einfach weghören, dabei gilt es doch gerade, den Sinneshaushalt kohärenter zu nutzen und hinzuhören. Die Inszenierung griff diesen Diskurs auf. Dabei lag es nahe, immer wieder die sensorische Wahrnehmung mit einer Klanginstallation zu schulen. Das unterstellt Klängen eine verwandelnde therapeutische Funktion.

Diese verwandelnde therapeutische Funktion von Klängen brachte die Zuhörer in Verbindung mit ihrer Innenwelt und mit der Innenwelt eines 18jährigen depressiven Abiturienten.

Auf die eingangs gestellte Frage gibt es in dieser Analyse keine endgültigen Antworten und das war auch nicht das Ziel. Vielmehr galt es dem Wesenhaften von Klängen ein Stück näher zu kommen, sie unter die Lupe der visuellen Wahrnehmung zu legen. Denn Klänge haben auf unsere Sinne einen großen Einfluss. Sie sind physikalische Schwingungen, die uns sinnlich und körperlich affizieren. So weit klar.

Verwunderlicher war, dass ich zu Beginn weder meiner noch der Innenwelt des Protagonisten wirklich lauschen konnte, sondern immer hin und her schwankte zwischen den verschiedenen Wahrnehmungsebenen. Ganz maßgeblich daran beteiligt war die Klanginstallation. Sie „zwang“ mich, erst einmal ganz auf meine Innerlichkeit zu verzichten. Damit war es nicht möglich, irgendetwas einer Szene (Zeichen, Text, Körper) mit meinen eigenen Erfahrungen abzugleichen und zu bewerten. Meine akustische Wahrnehmung wurde erst einmal „lahm gelegt“, der Akku entleert, um dann wieder an einer Station mit Klängen aufgeladen zu werden. Die Zuschauer wurden gleichsam „zerstört“, „entleert“ und „aufgeladen“. Ein musiktherapeutischer Akt der Transformation von *Zuschauern* in *Zuhörer*. Und dieser transformative Akt hinterlässt die Frage, wie Klänge funktionieren. Eine Frage, die in einer nächsten Analyse sicherlich nachklingen wird.

## 4 Quellen -und Literaturverzeichnis

### A.1 Quellen

Baulitz, Kai Ivo, *Libretto* zum Klangwandler, Berlin 2010.

Neuköllner Oper, „Der Klangwandler“, Zusammenschnitt von zwei Aufführungen am 20. & 21.11.2010, *DVD Edit Version*, Berlin 2010.

Notizen über ein *Telefongespräch* mit dem Komponisten Peter Michael von der Nahmer, am 23.03.2011.

Portmann, Mario, *Was Klänge uns sagen wollen*, in: „Der Klangwandler“, Programmheft Hrsg. ist die Neuköllner Oper, Berlin 2010.

Von der Nahmer, Peter-Michael, *Partitur* zum „Klangwandler“, München 2010.

Von der Nahmer, Peter-Michael, *Brief über die Bedeutung von Klängen* für den Protagonisten der Oper, erhalten am 08.03.2011.

### *Protokolle*

Erinnerungsprotokolle der Verfasserin, angefertigt am 16.01.2011 und am 21.01.2011.

### *Internetpräferenzen*

Von der Nahmer, Peter Michael in einem Interview vom Kulturradio am Nachmittag [http://www.petermichaelvondernahmer.com/\\_pagefiles/files/music/2010\\_11\\_04\\_klangwandler.mp3](http://www.petermichaelvondernahmer.com/_pagefiles/files/music/2010_11_04_klangwandler.mp3), herunter geladen am 14.02.2011.

### *Beiträge in Zeitschriften*

De La Motte-Haber, Helga, *Experiment Kunst – Neue Klangökologie*, in: Holger Schulze u.a. (Hrsg.) *Klanganthropologie – Performativität – Imagination – Narration*, Paragrana Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Heft 2 Sonderausgabe, Berlin 2007, S. 70.

Riethmüller Albrecht, *Wie über Klang sprechen?*- Exposition in der Antike, in Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie,

Klanganthropologie – Performativität – Imagination – Narration, Heft 16, 2. Teil, 2007  
13-23.

## **A.2 Literatur**

Ackermann, Max, *Hörwörter – etymologisch*, in: Bernius, Volker (Hrsg.), *Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören*, Reader Neues Funkkolleg, Göttingen, 2006 S. 59-75.

Ackermann, Max, *Die Kultur des Hörens*, Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts, (Hans Falkenberg/ Institut für Alltagskultur) Haßfurt; Nürnberg 2003.

Axthelm, Diether-Hoffmann, *Sinnesarbei.*, Nachdenken über Wahrnehmung, Frankfurt 1984.

Barthes, Roland, *Zuhören als Haltung*, in: Volker Bernius (Hrsg.), *Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören*, Göttingen, 2006 S. 78-89

Bernius, Volker (Hrsg.), *Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören*, Göttingen, 2006.

Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaften – eine Einführung in das Fach*, Tübingen 2010.

Fischer-Lichte Erika, *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, in: Küpper, Joachim/Menke Christoph, *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main, 2003 S. 138-161.

Fischer-Lichte, Erika, Auszüge aus: *Semiotik des Theaters*. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1994, S. 7-30.

Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias, *Metzlers Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005.

Gadamer, Hans-Georg, *Hören und Verstehen*, in: Volker Bernius (Hrsg.), *Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören*, Göttingen, 2006 S. 51-58.

Goebel, Johannes, *Der Zu-Hörer*, in: in: Bernius, Volker (Hrsg.), *Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören*, Reader Neues Funkkolleg, Göttingen, 2006 S. 15-27

Gessmann, Martin: *Wesen*, in: *Philosophisches Wörterbuch*, 23. Aufl., Stuttgart 2009, S. 764.

Hegi, Fritz, *Übergänge zwischen Sprache und Musik – Wirkungskomponenten der Musiktherapie*, Dissertation, Paderborn 1998.

Hug, Daniel, *Ton ab, und Action! – Narrative Klanggestaltung interaktiver Objekte*, in; Spehr, Georg (Hrsg.), *Funktionale Klänge - Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrung*, Bielefeld 2009, S. 143-170.

Kolesch Doris, *Stimmlichkeit*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ Matthias Warstat Metzlers Lexiko Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 317-320.

Schouten, Sabine, *Sinnliches Spüren - Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Dissertation, Berlin 2007.

Riehtmüller, Albrecht, *Ton alias Klang*. Musikalische Elementarterminologie zwischen den Disziplinen, In: Rothacker, Erich (Hrsg.), *Archiv für Begriffsgeschichte*, Hamburg 2000.

Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, Paderborn 2008.

Spehr, Georg (Hrsg.), *Funktionale Klänge - Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrung*, Bielefeld 2009.

Vogel, Thomas (Hrsg.) u.a., *Über das Hören- einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen 1998.

Wenzel Horst, *Die Empfängnis durch das Ohr – zur multisensorischen Wahrnehmung im Mittelalter*, in: Vogel, Thomas (Hrsg.) u.a., *Über das Hören- einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen 1998 S. 159-180.

Welsch Wolfgang, *Auf dem Weg zur einer Kultur des Hörens*, in Bernius, Volker (Hrsg.), *Der Aufstand des Ohrs* Göttingen, 2006 S. 29-47.