

## Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*

Clemens Risi (Berlin)

„Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“. Mit diesem Aphorismus aus Elias Canettis erstem Aufzeichnungsband *Die Provinz des Menschen*<sup>1</sup> übertitelt Heiner Goebbels einen Aufsatz über seine Musiktheaterproduktion *Eraritjaritjaka*.<sup>2</sup> Goebbels fährt fort:

Dieser Satz, geschrieben in meinem Geburtsjahr 1952, ist auch eine Schlüsselformel für die Arbeit an ‚Eraritjaritjaka‘. Vieles ergibt sich für die Aufführung gerade aus einem *Nicht-Zusammenhang* – zum Beispiel die unabhängige Existenz der Theatermittel, die einzeln vorgestellt werden: die Musik, das Quartett, das Licht, der Film, die Entwicklung des Raumes: Zunächst der schwarze Raum, dann das weiße Rechteck, das kleine Haus, das große Haus, das Draußen, das Drinnen. Erst später wird es zu Verschränkungen der verschiedenen, einzeln eingeführten Parameter kommen.<sup>3</sup>

Ich möchte im Folgenden einige theoretische Überlegungen zu Räumlichkeit und Raumkonstitution mit der Beschreibung einer Musiktheaterproduktion verbinden und dabei zu zeigen versuchen, wie der spezifische Einsatz von

---

<sup>1</sup> Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen*, Frankfurt 1976, S.178.

<sup>2</sup> Goebbels, Heiner: „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“. Fragen beim Bau von *Eraritjaritjaka*, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hrsg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007, S. 141-152.

<sup>3</sup> Ebd., S. 141.

Musik und Medien im Zusammenwirken ganz unterschiedliche Räume zu kreieren vermag. Für den theoretischen Teil stütze ich mich in erster Linie auf die Untersuchungen, die innerhalb der Arbeitsgruppe Wahrnehmung des Berliner Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* zur Formulierung eines performativen Raumbegriffs angestellt wurden. Für den zweiten Teil rekurriere ich auf meine Erfahrungen beim zweimaligen Besuch von Heiner Goebbels' Musiktheaterproduktion *Eraritjaritjaka* von 2004 nach Texten von Elias Canetti mit André Wilms und dem Mondriaan Streichquartett, einmal im Schauspiel Frankfurt und einmal im Haus der Berliner Festspiele.

Als klassischer Raumbegriff galt und gilt in weiten Teilen noch heute die Vorstellung, ein Raum sei ein fester, stabiler Behälter.<sup>4</sup> Dieser auch geometrisch-physikalisch genannte Raumbegriff geht in Ansätzen bis auf die Antike zurück und findet über die Zentralperspektive und Descartes schließlich bei Newton seine eigentliche Definition. Raum wird in dieser Definition grundsätzlich unabhängig von Handlung und Bewegung gedacht. Dieser geometrisch-physikalische Raumbegriff bestimmt

noch heute das alltägliche Verständnis von Raum, obwohl er verschiedentlich schon durch ein ‚relativistisches‘ Konzept in Frage gestellt worden ist: angefangen von Leibniz, der den Raum als ‚eine Ordnung der Existenzen im Beisammen‘ ausweist, bis hin zu Einsteins Relativitätstheorie, die für die Naturwissenschaften einen dynamischen Raum postuliert. In den Human- und Geisteswissenschaften ist es vor

---

<sup>4</sup> Zu den folgenden theoretischen Überlegungen vgl. Arbeitsgruppe Wahrnehmung: „Wahrnehmung und Performativität“, in: *Praktiken des Performativen* (= Paragrana 13, Nr. 1, 2004) S. 15-80. Die Abschnitte zur Raumwahrnehmung (Raum und Räumlichkeit als Wahrnehmungsordnung, S. 25-47) wurden verfasst von Robin Curtis, Christof L. Diedrichs, Marc Glöde, Hendrikje Haufe, Kirsten Wagner und Haiko Wandhoff.

allem die Phänomenologie gewesen, die mit dem anthropologischen Raum einen alternativen Raumbegriff eingeführt hat.<sup>5</sup>

Zu nennen sind hier etwa Maurice Merleau-Ponty<sup>6</sup> und Otto Friedrich Bollnow<sup>7</sup>, auf die die Einführung des anthropologischen oder erlebten Raumes („espace anthropologique“, „espace vécu“) zurückzuführen sind. Raum wird hier als ein dynamischer begriffen, der sich erst durch Akte, Handlungen, Bewegungen und die Wahrnehmung dieser Akte konstituiert. Die vielleicht eingängigste begriffliche Ausdifferenzierung zu diesem Thema stammt von Michel de Certeau. In seiner Studie *Arts de faire* aus *L'Invention du quotidien* von 1980, in deutscher Übersetzung 1988 als *Kunst des Handelns* erschienen, bezieht de Certeau sich explizit auf Merleau-Ponty und unterscheidet zwei Begrifflichkeiten voneinander, zum einen den Ort (*lieu*) und zum anderen den Raum (*espace*). Er schreibt:

Ein Ort ist [...] eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. [...] Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten [...].<sup>8</sup>

Besonders aufschlussreich ist de Certeaus Bezugnahme auf die Sprechakttheorie, also das Verhältnis von Kompetenz und Performanz. Für ihn ist das Gehen (*marcher*) dem Sprechen bzw. dem Sprechakt (*acte de parler*) vergleichbar, insofern der Akt des Gehens einer Äußerung gleichkommt, mit der Raum konstituiert wird, überhaupt erst entsteht. Nach dieser Auffassung ist die Existenz von Raum also gebunden an das Sich-

---

<sup>5</sup> Arbeitsgruppe Wahrnehmung: „Wahrnehmung und Performativität“, S. 28.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966 (orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945).

<sup>7</sup> Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.

<sup>8</sup> De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218 (orig. *L'invention du quotidien, 1: Arts de faire*, Paris 1980).

Bewegen als Handlungsvollzug. Unter dieser Perspektive gewinnt der Unterschied von Ort und Raum noch einmal eine besondere Bedeutung. Der Ort (*lieu*) oder besser Orterraum ist wie die Sprache als System von Elementen (hier geographischer Elemente, dort sprachlicher Elemente) virtuell immer als Ganzes vorhanden, im Falle des Orterraums darstellbar etwa in der symbolischen Gestalt der Karte. Die Akte des Gehens wie des Sprechens sind nach dieser Auffassung als Vollzüge zu denken, die das entsprechende System der Elemente (geographischer bzw. sprachlicher Elemente) aktualisieren. Dabei wird aber nicht jedes Element aktualisiert. Das Gehen trifft vielmehr eine eigene Auswahl, die der Ordnung und Logik des Orterraums durchaus zuwiderlaufen kann. Dieser Eigensinn des Gehens, den auch das Sprechen besitzt, lässt das Gehen also die Ordnung des Orterraums nicht nur aktualisieren, sondern immer zugleich auch subvertieren und überschreiten. Der leibliche Handlungsvollzug des Gehens – gedacht als Aktualisierung und Subversion des Systems Orterraum – generiert schließlich den Raum (*espace*). Ebenso wie sich Sprache erst durch das Sprechen realisiert, wird auch erst durch den Akt des Gehens aus dem Ort ein Raum.

Raum entsteht allerdings nicht nur durch das eigene Gehen, sondern auch durch das Wahrnehmen der eigenen Bewegungen und der Bewegungen anderer. Denn die Wahrnehmung besitzt selbst die Eigenschaft, Wirklichkeit zu konstituieren, also auch Raum zu bilden. Hinter dieser Auffassung steht die Einsicht in den fundamentalen kinästhetischen Zusammenhang von Bewegung, Bewegungsempfindung und sinnlicher Wahrnehmung. Unsere Fähigkeit des räumlichen Sehens etwa gründet auf den frühen Erfahrungen des Ertastens von Körpern und Gegenständen, ihren Formen, Ausdehnungen und Lagen. Dieses Zusammenspiel von Wahrnehmung und Bewegung,

mithin das Zusammenwirken aller Sinne, ist grundlegend für die phänomenologische Theorie der Wahrnehmung von Merleau-Ponty, der die Vorstellung zurückweist, der Leib sei bloßes Durchgangsmittel von Wahrnehmungsinformationen, die dann vom Geist beurteilend interpretiert würden. Es gibt keinen ‚leeren Sehenden‘, dessen Bewusstsein durch das Wahrnehmen einer ihm gegenüberstehenden Dingwelt gefüllt würde. Vielmehr verbinden sich Sehender und Sichtbares als gemeinsames ‚Fleisch‘ (*chair*) im Wahrnehmungsvorgang. [...] Sehen ist demgemäß nicht distanzierter Erkennen objektiver Größen, sondern vielmehr taktiles Erspüren einer strukturellen Dichte [...].<sup>9</sup>

Nach dieser Vorstellung sind die Sinne ursprünglich gar nicht voneinander geschieden, sondern wirken kontinuierlich ineinander und hängen voneinander ab, womit deutlich wird, dass auch und gerade das Akustische, und somit auch die Musik, eine entscheidende Rolle bei der Konstitution des Raumes durch das Wahrnehmen spielt. Musik kann beobachtete Wege verändern bzw. eigene Wege evozieren, wie dies nun am Beispiel der Herstellung eines Omeletts durch Schlagen von Eiern und Hacken einer Zwiebel zu Musik aus Ravels F-dur-Streichquartett gezeigt werden soll.

In seiner Musiktheaterproduktion *Eraritjaritjaka. Museum der Sätze* nach Texten von Elias Canetti bringt der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels den Schauspieler André Wilms und die Musiker des Mondriaan Streichquartetts zusammen.<sup>10</sup> Im Laufe des Abends entspannt sich ein zunächst die Wahrnehmungsgewohnheiten irritierender, dann zunehmend faszinierender Dialog zwischen dem Schauspieler Wilms, der Sätze von Canetti in französischer Sprache spricht, und dem Mondriaan Quartett, das

---

<sup>9</sup> Arbeitsgruppe Wahrnehmung: Wahrnehmung und Performativität, S. 21.

<sup>10</sup> Mit Heiner Goebbels' „Eraritjaritjaka“ hat sich u. a. auch David Roesner in seiner Studie zu Prozessen der Musikalisierung des Theaters auseinandergesetzt; vgl. Roesner, David: “The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre”, in: *Contemporary Theatre Review* 18:1 (2008), p. 48-51.

Stücke u. a. von Bach, Goebbels, Scelsi und Schostakowitsch spielt. Wilms' Stimme fügt sich dabei immer wieder in das Quartett der Streicher als fünfte Stimme ein – besonders eindrucksvoll im letzten Stück des Abends, Bachs *Contrapunctus 9* aus der *Kunst der Fuge*. Nach etwa der Hälfte der Aufführungsdauer jedoch verlässt der Schauspieler plötzlich – gefolgt von einer Videokamera – die Bühne, bahnt sich einen Weg durch den Zuschauerraum und verlässt ihn schließlich ganz. Gleichzeitig erscheint er auf einer auf der Bühne postierten stilisierten Hauswand als Projektion. Wir sehen, wie er aus dem Theater hinausgeht, vor dem Theater in ein Auto steigt und durch die ganze Stadt, in der die Aufführung stattfindet – also in Frankfurt durch Frankfurt und in Berlin durch Berlin –, zu seiner Wohnung fährt.

Was hier deutlich wird, ist, wie der Einsatz der Medien neue Räume zu kreieren vermag. Die bis dato statische Wand des stilisierten Hauses wird durch die Filmprojektion in Bewegung versetzt, vielmehr aufgelöst; sie verschwindet, wie eine Filmleinwand verschwindet angesichts des imaginären Filmraumes, der sich auf ihr etabliert. Die Wahrnehmung des Zuschauers kreiert kraft seiner Imagination einen neuen Raum, der über das Theater hinaus in den städtischen Raum und schließlich in die imaginäre Wohnung des Protagonisten reicht. Wir werden in den Film, also den imaginären Raum, hineingezogen und vergessen den leiblich erfahrbaren Raum – zumindest bis zu dem Zeitpunkt, wenn der Kopf von André Wilms in Großaufnahme erscheint. Mit Gilles Deleuze gesprochen, handelt es sich in diesen Momenten der Großaufnahmen um den Wechsel von einem Aktionsbild – der Abfolge von Handlungen und Orten im Bild – zu einem Affektbild. Deleuze schreibt: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und

eine Großaufnahme ist ein Gesicht“.<sup>11</sup> Durch diesen Wechsel werden wir in unserer Raum-Wahrnehmung plötzlich wieder auf den eigentlichen, den leiblich erfahrbaren Raum zurückverwiesen. Das Gesicht wirkt als ‚Störung‘ und lässt den ursprünglichen Theater-Raum samt Hauswand als Leinwand als solche wieder zum Vorschein kommen, die Störung durch das Affektbild bewirkt eine Re-Etablierung des ursprünglichen Theater-Raumes. Bereits Béla Balázs hatte für die Großaufnahme betont: „Denn der Ausdruck dieses Gesichtes und die Bedeutung dieses Ausdrucks hat keinerlei räumliche Beziehung oder Verbindung. Einem isolierten Antlitz gegenüber fühlen wir uns nicht im Raum. Unser Raumempfinden ist aufgehoben“.<sup>12</sup> Weil der imaginierte Raum aufgehoben ist, wird die eigentliche, ursprüngliche Raum-Disposition wieder spürbar. Die Performativität der Raumerfahrung zeigt sich im Wechsel von Immersion in den imaginierten Raum und Rückverweisung auf den leiblich erfahrbaren Raum in der Störung.

Doch nicht nur auf der visuellen Ebene gibt es diese performative Wechselwirkung, sondern natürlich auch und besonders im Zusammenwirken von visuellen und akustischen Parametern. In seiner Wohnung angekommen, sehen wir, wie André Wilms sich an seinen Schreibtisch setzt und zu den Klängen aus Ravels F-dur-Streichquartett – in exakter rhythmischer Korrespondenz zur Musik – einen Brief öffnet.<sup>13</sup> Die Übereinstimmung macht stutzig, denn derart exakt kann eine Abstimmung zwischen Handlung und Musik über die Video-Übertragung aus der Ferne eigentlich nicht

---

<sup>11</sup> Zitiert nach: Arbeitsgruppe Wahrnehmung: „Wahrnehmung und Performativität“, S. 41.

<sup>12</sup> Zitiert nach: ebd.

<sup>13</sup> Zur Verschränkung der Handlungen Wilms' und der Musik vgl. auch Primavesi, Patrick: „Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater“, in: Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten (Hrsg.): *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S. 264-266.

funktionieren. (Wir gehen ja davon aus, dass Wilms fern des Theater in seiner Wohnung sitzt und nur über Video in den Zuschauerraum zugeschaltet ist.) Schließlich sehen wir, wie Wilms in die Küche geht, um sich ein Omelett zu braten. Dafür gilt es, Eier in einer Schüssel zu schlagen und eine Zwiebel zu hacken. Beide Aktionen sind derart genau mit dem zweiten Satz des Quartetts synchronisiert, dass sich die Zweifel an der Übertragung aus der Ferne weiter verstärken. Der Schauspieler und die vier Musiker hören aufeinander wie ein um eine Stimme zum Quintett erweitertes Kammermusikensemble und sind nach menschlich-musikalischem Ermessen auf die gemeinsame kommunizierfähige Anwesenheit im selben Raum – in Hör- und Reichweite – angewiesen. Spätestens wenn die Jalousien sich öffnen – parallel im Film und auf der als Leinwand fungierenden Hauswand – und wir Wilms durch die Fenster im Haus sitzen sehen, also im selben leiblich erfahrbaren Raum wie wir, wird klar, dass wir die ganze Zeit einem virtuos inszenierten Täuschungsmanöver aufgesessen sind. Vielleicht hat Wilms ja die Bühne die ganze Zeit nicht verlassen!

Welche Funktion ist aber nun der Musik in diesem Manöver zugekommen? Mit Beginn des Films haben wir es mit einer der klassischen Funktionen einer Film-Musik zu tun, einer untermalend-atmosphärischen, also nicht-diegetischen Funktion. Mit der plötzlichen Synchronisation von visueller Aktion und musikalischem Rhythmus beim Erstellen des Omelettes ändert sich die Funktion jedoch gehörig: nicht nur, dass die Musik schlagartig zu einer handlungsbestimmenden, diegetischen Musik umfunktioniert wird; viel gravierender in unserem Zusammenhang: sie verändert die Raum-Wahrnehmung, indem ich die durch den Film-Einsatz neu konstituierte Raum-Disposition wieder korrigiere. Die akustische Wahrnehmung der exakten Synchronizität von Zwiebelhacken und Ravel bewirkt zum einen

durchaus Vergnügen und Befriedigung, gleichzeitig jedoch auch eine Irritation, eine Störung der durch den Film etablierten Raum-Konstellation (die Musiker sind im Theater, der Schauspieler fern vom Theater und nur via Video-Übertragung dazugeschaltet) – dieses als sicher geglaubte Verhältnis gerät nachhaltig ins Wanken und initiiert einen neuen Raum-Bildungs-Prozess. Sehen, Hören und Fühlen wirken in der Wahrnehmung zusammen und konstituieren die spezifische Räumlichkeit, die sich als Korrektur einer ursprünglich angenommenen Räumlichkeit erweist.

Noch deutlicher zeigt sich die Performativität der Raumerfahrung als Wechselspiel von Aktionen, Bewegungen, Medieneinsatz und Wahrnehmung schließlich, wenn man das jeweils unterschiedliche Vorwissen oder einen mehrfachen Besuch der Produktion in Betracht zieht. So wie es nach Heraklits überzeugender Formulierung nicht möglich ist, zweimal in denselben Fluss hineinzusteigen, so gehe ich dem Täuschungsmanöver der Aufführung nicht jedesmal in gleicher Weise auf den Leim, so ist die Grenze bzw. der Bruch zwischen dem imaginierten und dem real erlebten Raum jedesmal woanders: Bis wann sehe ich einen imaginierten Film-Raum, ab wann sehe ich, dass Wilms sich in dem von mir unmittelbar erlebbaren Raum befindet? Spätestens beim zweiten Besuch liege ich beim Betrachten des Filmes ständig auf der Lauer, um den Moment zu erhaschen, wann die Live-Videoübertragung des Hinausgehens aus dem Theater zum vorproduzierten Film durch die Stadt und wieder zurück zur Live-Übertragung von hinter der Wand schneidet.

Für das „Bemerken“ der Strategie, des Täuschungsmanövers hilft die Musik in ihrer räumlichen Anordnung (Zwiebeln hacken). Der Umgang mit der Musik ist somit eine weitere Strategie, um die erste Strategie aufzudecken. Zusammen präsentiert sich die Aufführung also als eine

Doppelstrategie oder doppelte Inszenierung, die darauf aus ist, die Wahrnehmung der Zuschauer und Zuhörer herauszufordern. Der Aufführungsort gibt einen Orteraum vor, den die Inszenierung mit ihren eigenen Akten und ihrem Angebot an die Wahrnehmung als je neue Räume aktualisiert. Die Wahrnehmung geht jedoch nicht darin auf, einzig den von der Inszenierung ausgelegten Wegen zu folgen. Entsprechend de Certeaus Übertragung der Sprechakttheorie auf den Raum, für die signifikant ist, dass das Sprechen bzw. Gehen das vorgegebene System aktualisiert, aber auch überschreitet und subvertiert, geht auch die Wahrnehmung ihre eigenen Wege und konstituiert im Wechselspiel mit der Inszenierung die je spezifische Räumlichkeit.

Das performative Entstehen von Räumlichkeit bzw. Räumen in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka* erweist sich zum einen als aufregende Inszenierung, den Zuschauer sowohl in Spannung zu versetzen und zu halten als auch seine Wahrnehmung herauszufordern; zum anderen unterstreicht genau dieses Wechselspiel aber auch noch einmal den Kern unseres am Performativen ausgerichteten Aufführungsbegriffes, indem das für den Aufführungsbegriff konstitutive Zusammenwirken von Inszenierung und Wahrnehmung schon bei jedem einzelnen Prozess der Hervorbringung von Räumlichkeit am Werke ist. Und genau in diesem Abgleichen/Wechselspiel von Inszenierung/Strategie und Wahrnehmung ereignet sich der einzigartige/ereignishafte performative Raum dieser Aufführung.