

Abschlussarbeit
zur Erlangung des Diplomgrades
im Fach Dramaturgie an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mediale Analogien von Musik und Bild. Theatrale Abstraktionen in Musikinszenierungen

Vorgelegt von:
Sophie Barbara Walz
Hauptreferent:
Prof. Dr. Jürgen Schläder
Koreferent:
Dr. Barbara Zuber

München, September 2008

Danksagung

Dank sei nicht nur dem Gott des Lichtes, der Musik und der Wissenschaft, Apollo, gesagt, der huldvoll die Schirmherrschaft zu dieser Arbeit übernahm, sondern gedankt sei auch all meinen fleißigen Helfern, die mich in den vergangenen Monaten mit Rat und Tat unterstützten, oder mir auch zwischendurch die Erholung meines Geistes ermöglichten.

Die folgende Aufzählung mag vielleicht nicht vollständig sein. Doch allen, die sich hier ungerechtfertigterweise nicht genannte sehe, sei ein ebenso herliches Dankschön ausgesprochen wie:

Kerstin Daiber, Bilijana Dzevelekova, meine Eltern, Ulrike Göggel, Gislinde Nauy, Damaris Nübel, Martin Petschan, Kathrin Pflüger, Monika Riedel, Dr. Prof. Jürgen Schläder, Johann Studanski, Christoph Walz und an all meine Dozenten, denen ich viel meines heutigen Wissens zu verdanken habe.

Ein ganz besonders herzliches Dankeschön, sei hier nun noch den drei Künstlern, der hier behandelten Inszenierungen, ausgesprochen, denn ohne das von ihnen zur Verfügung gestellte Material hätte diese Arbeit nie entstehen können. Daher soll an dieser Stelle auch noch ausdrücklich Johannes Deutsch, Johanna Dombois und Wolfgang Rätz mein Dank ausgesprochen werden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3		
1.1. Nähe und Ferne der musikalischen und bildnerischen Künste	5	5. Schlussdiskussion	79
1.2. Analogiebildung – Ein wissenschaftliches Verfahren?	11	5.1. Intermodale Analogien und Hierarchien der Theatermittel	80
1.3. Die Bewegung	13	5.1.1. Medialität	82
1.4. Zusammenfassung und daraus resultierende Fragestellungen und Thesen	15	5.1.2. Ein theatrales Ereignis – Inszenierung versus Visualisierung	82
		5.2. Reflexionen zur Analysemethode	85
Exkurs: Inszenierungsanalyse	16	6. Anhang	86
2. Bilder einer Ausstellung	18	6.1. Bildernachweis	86
2.1. Konzeption	20	6.2. Literaturverzeichnis	87
2.1.1. Musik	21	6.2.1. Primärquellen	87
2.1.2. Figurenkonzeption	23	6.2.2. Sekundärliteratur	87
2.1.3. Raumkonzeption	24	6.2.3. Internetquellen	91
2.2. Analyse – Promenaden	26		
2.3. Analyse – Gnomus	28		
2.4. Analyse – Das Heldentor	33		
2.5. Zusammenfassung	36		
3. Fidelio, 21. Jahrhundert	38		
3.1. Konzeption	39		
3.1.1. Figurenkonzeption	41		
3.1.2. Raumkonzeption	43		
3.1.3. Konzeption der Materialität – Virtualität	45		
3.2. Analyse – Introduction	46		
3.3. Analyse – Florestans Vision des Engels Leonore	51		
3.4. Analyse – Quartett, Auftritt Leonore	55		
3.5. Zusammenfassung	59		
4. Das Rheingold	60		
4.1. Konzeption	61		
4.1.1. Raumkonzeption	62		
4.1.2. Figurenkonzeption	63		
4.2. Analyse – Das Vorspiel	65		
4.3. Analyse – 1. Szene	68		
4.4. Analyse – Loges Erzählung, ein epischer Moment	71		
4.5. Analyse – Riesenwurm und Kröte, Extreme der Figuration	74		
4.7. Zusammenfassung	78		

1. Einleitung

Ein Werk des Musiktheaters bedient sich musikalischer und textlicher Mittel zur Vermittlung seiner Inhalte. In der szenischen Umsetzung wird diesen zwei Ebenen eine dritte, visuelle hinzugefügt, die sich aus einer Vielzahl an Einzelaspekten zusammensetzt. In den meisten Inszenierungen entsteht das Bild, sprich das Bühnenbild, die räumliche Anordnung der Darsteller und deren Kostümierungen und Gestik, auf Grundlage des Textes, des Librettos. Je nach Stil der Inszenierung wird dabei der Text wörtlich oder im übertragenen Sinn umgesetzt, doch auf jeden Fall ist Haupt- und Nebentext des Librettos die Quelle der Inspiration für die visuelle Darstellung der Aufführung. Die Musik wird zwar nicht grundsätzlich gänzlich vernachlässigt, spielt jedoch trotzdem in der Entwicklung der Bühnendarstellung zunächst eine untergeordnete Rolle. Sie dient natürlich dem besseren oder auch differenzierteren Verständnis der Affekte, als dies rein über das Libretto möglich wäre, und fließt somit in die Gestaltung von Gestik und Mimik ein. Aber musikalische Strukturen findet man meist nur im Tanztheater umgesetzt.

Ähnliches ist auch im Bereich der Theaterwissenschaft zu beobachten. Im Falle der Werkanalyse wird, dem Entstehungsprozess der meisten Opern entsprechend, häufig die Musik vom Text ausgehend betrachtet und analysiert, um deren Verhältnis zueinander zu beurteilen. Die innerhalb des Librettos mehr oder weniger dürftigen Hinweise auf eine szenische Umsetzung im Nebentext werden nur selten in Bezug zur Komposition betrachtet. Auch im Falle der Inszenierungsanalyse ist der direkte Vergleich von Musik und bildnerischer Umsetzung die Ausnahme, was natürlich auch an der oben beschriebenen Tendenz der Inszenierung liegt.

Grundsätzlich sei festgehalten, dass in mehr oder weniger konventionellen Inszenierungen – und ich möchte hierbei auch eine Großzahl von Regietheaterproduktionen mit eingeschlossen sehen – eine mehr oder minder semantisch erfassbare Bilderwelt geschaffen wird, die sich vorrangig der durch den Text gelieferten Inhalte bedient.

Diese Arbeit wendet sich einigen Sonderfällen von Inszenierungen zu, szenischen Darstellungen von Repertoirewerken, die jedoch auf eine menschliche und gegenständliche Bebilderung verzichten. Im Laufe der Aufführungen, der *Bilder einer Ausstellung* von Wolfgang Rätz, des *Fidelio*, 21. Jahrhundert von Johanna Dombois und des Musikdramas *Das Rheingold* von Johannes Deutsch, werden dem Publikum lediglich verschiedenfarbige geometrische Formen oder Körper vorgeführt, die sich aus mehreren einfachen geometrischen Elementen zusammensetzen. Dadurch wird der Darbietung das sonst gewohnte Mittel der semantischen Bedeutungszuweisung entzogen, da die den Ort näher definierenden Kulissen und den Charaktere verdeutlichenden Kostümen, Gesten und Mimik ausgespart werden.¹ Es findet also eine Annäherung an das Objekttheater statt. Dies bedeutet eine Reduktion der Zeichensysteme und auch eine Erschwernis der Deutung, da die Zeichen keine abbildende Funktion mehr besitzen. Daraus ergibt sich, dass in einer Analyse zunächst vorrangig Strukturen und Formen untersucht werden können. Und da die Musik schlechthin als eine bis in die Details stark formale Kunst gilt,² bietet es sich an, in diesem Fall primär die visuelle Ebene in unmittelbare Beziehung zu den musikalischen Strukturen zu setzen.

Die Feststellung über die ungewöhnliche Verwendung der Zeichensysteme in diesen Inszenierungen zeigt bereits, dass hier auch insgesamt mit dem Medium Theater anders umgegangen wird. Dies verstärkt sich noch dadurch, dass eine nichtfigürliche Darstellung eine große Affinität zu neuen Medien besitzt. Das liegt daran, dass die Animation abstrakter Objekte bisher immer noch zu erheblich überzeugenderen Ergebnissen führt als der Versuch menschliche Körper zu animieren. Daher muss in diesen Inszenierungen der Umgang mit dem Medium

1 Weitzner, S.31

2 Erpf, S.14 und S.213

Theater, wie auch deren medialen Beziehungen von Musik und Bild untereinander, untersucht werden.

Im Folgenden soll nun ein kurzer, geschichtlicher Abriss über das Verhältnis zwischen Musik und Bild gegeben werden, um in den anschließenden Analysen die Arbeiten in einen historischen und theoretischen Kontext einordnen zu können. Schließlich ist für die Inszenierungsbeispiele der Begriff der Abstraktion noch von wesentlicher Bedeutung. Daher soll auch dies bereits in der historischen Einordnung berücksichtigt werden. Es wird sich jedoch zeigen, dass sich dies auch gar nicht von der Bild-Ton-Beziehung trennen lässt.

1.1. Nähe und Ferne der musikalischen und bildnerischen Künste

Musik wurde wahrscheinlich schon seit jeher von visuellen Eindrücken begleitet. Erste Belege finden sich in ägyptischen Kultdarstellungen oder auch mythischen Ritualen, in denen Tanz oder Malerei von Musik begleitet wurde. Es sei nur auf die zahlreichen Schöpfungsmythen hingewiesen, die einen Zusammenhang zwischen Licht und Klang herstellen.³ Ganz abgesehen davon, dass das Zusammenwirken von Musik und visueller Gestaltung bei jeder Form des Tanzes nicht voneinander zu trennen ist. Diese frühen, stark religiös geprägten, Formen der multimedialen Aufführungen, erfahren in der Griechischen Antike einen gewissen Grad der Säkularisierung. Aber die Kunstform Musik löst sich auch hier nicht von der visuellen Darbietung, denn Tanz, Gesang und Instrumentalspiel werden im griechischen Theater als Einheit dargeboten. So ist es nicht verwunderlich, dass sich auch Aristoteles, Platon, Demokrit und Pythagoras Gedanken über die Beziehung zwischen Farben und Musik machen. Allerdings werden in der Antike und im Verlauf der folgenden 2000 Jahre in den meisten Fällen nur Einzeltöne oder Intervalle mit bestimmten Farben assoziiert. Während die diesbezüglichen Überlegungen Pythagoras' die ersten uns bekannten sind, ist jedoch anzunehmen, dass bereits im babylonischen Reich derartige Theorien entstanden. In China sind ebenfalls bis weit in die Historie Farb-Ton-Beziehungen nachzuweisen.⁴

Bemerkenswert ist jedoch, dass in diesen Darstellungen aus der Antike, wie auch in deren Rezeption und Weiterentwicklung während des Mittelalters bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, die Farb-Ton-Beziehungen stets eine Analogiebildung unter zahlreichen weiteren bildet. Es werden also nicht nur Farben und Töne miteinander gekoppelt, sondern auch Gerüche, Planeten, Charaktere und vieles mehr. Die Verbindungen wurden immer wieder durch das verknüpfende Medium der Zahlen begründet,⁵ denn in ihnen kommt die gesuchte Weltharmonie zum Ausdruck.⁶ Jedoch setzten sich in den praktischen Umsetzungsversuchen nur die Farb-Ton-Beziehungen durch, wenn man von den wenigen Ausnahmen absieht, in denen auch Gerüche

mit einbezogen wurden.⁷ Das heißt, schon im Laufe der Geschichte reduziert sich zumindest in der Praxis das multimediale Ereignis auf die Kombination visueller und akustischer Elemente.

Mit der Erfindung der Oper, 1598, wird das multimediale Ereignis einer Theateraufführung nicht grundsätzlich um das Medium Musik erweitert, jedoch steigt sie in der Hierarchie der Theatermittel zum primären Element auf. Bedenkt man, dass die ersten Opern vor zweidimensionalen, später auch perspektivisch gemalten Prospekten gespielt wurden, dann lässt sich die Nähe der Oper zur Malerei leicht nachvollziehen. Auch im weiteren Verlauf der Operngeschichte dürfte die Szene durch die eher statische Personenführung einem lebenden Bild recht nahe gekommen sein. Im Barock wird das lebende Gemälde, das *Tableau vivant*, dann sogar zu einem eigenständigen Gesellschaftsspiel, das ebenfalls von Musik begleitet wird.

Das Zeitalter des Barock brachte aber auch Beispiele für eine umgekehrte Wechselwirkung zwischen Musik und Malerei hervor, indem Komponisten begannen mit Musik zu „malen“, Naturereignisse wie Wellen, Blitz und Donner in der Musik wiederzugeben. Diese Vermischung der Künste zeigt sich selbstverständlich auch in den theoretischen Schriften der Zeit. Diverse Rezipienten lesen erneut Aristoteles und kommentieren seine Farb-Ton-Analogien, entwickeln sie weiter.⁸ Wobei nun vorrangig Intervalle mit Farben, aber auch mit Affekten kombiniert betrachtet werden, da die Farb-Ton-Beziehungen in die Affektenlehre eingebunden werden.⁹ Doch mit fortschreitender Entwicklung der Wissenschaft, aber auch der immer stärkeren rationalen Denkweise in der Philosophie, kommt es nach und nach auch zu einer normativen Trennung der Künste. Im 18. Jahrhundert verfasst Lessing mit seiner Poetik *Laokoon* ein Paradigma zum Verhältnis der Künste zueinander, das sich über die Jahrhunderte in den Köpfen festsetzte und nur langsam in seiner Absolutheit wieder aufgelöst werden konnte. Es sei aber darauf hingewiesen, dass sich

³ Jewanski (1996), S.68

⁴ Jewanski (1996), S.72

⁵ Jewanski (1996), S.78

⁶ Jewanski (1996), S.72

⁷ Hiß, S.116: z.B. Paul Fort versuchte 1891 ein symbolisches Gesamtkunstwerk nach dem Hohenlied Salomons zu schaffen, in dem Lichtprojektionen, Musik und Düfte zu einer Einheit verschmolzen werden sollte.

⁸ Jewanski (1996), S.131

⁹ Jewanski (1996), S.147

zum Beispiel bei Herder ähnliche Tendenzen finden.¹⁰ Das Theater lässt Lessing in seiner Abhandlung gänzlich außen vor, so wie zahlreiche seiner Zeitgenossen auch,¹¹ allerdings beschäftigt er sich durchaus nicht nur mit der Abgrenzung der Künste voneinander, sondern wendet sich im dritten Teil des *Laokoon* auch der simultanen Darbietung mehrerer Künste zu. Den hier in dieser Arbeit behandelten Beispielen kann man sich wohl am besten über die Äußerungen Lessings zur Tanzkunst annähern.

„Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folgt die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit willkürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinten Musik und Poesie mit der Tanzkunst. Unter diesen drei Verbindungen [... Sprache und Musik, Musik und Tanzkunst und die Pantomime], von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommenere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes den die Zeichen nötig haben weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibt.“¹²

Wichtig für die nachfolgenden Betrachtungen sind die Begriffe des „willkürlichen Zeichens“ und des „Zeitraums“. Zunächst zu den willkürlichen Zeichen. Lessings Theorie basiert auf der Forderung nach einer nachahmenden Kunst,¹³ und demzufolge können Zeichen entweder durch Ähnlichkeit auf das Dargestellte bezogen sein, wie es in der gegenständlichen Malerei der Fall ist, oder eben in einem willkürlichen Bezug zum Dargestellten stehen, wie zum Beispiel die Sprache.¹⁴ Die Tanzkunst, wie auch die Musik, beschreibt Lessing als Zeichensystem, bestehend aus willkürlichen Zeichen. Diese Künste stehen also in keiner Ähnlich-

keitsbeziehung zur Realität. Man könnte sie daher auch abstrakt nennen.

Hier möchte ich nun die These einbinden, dass auch die Malerei über willkürliche Zeichen verfügen kann, nämlich dann, wenn sie die Nachahmung durch Ähnlichkeit verlässt und dadurch im Extremfall den Bezug zur Realität gänzlich aufgibt und somit ebenfalls abstrakt wird. Damit würde die Malerei zu einem willkürlichen, sichtbaren Zeichensystem. Der Unterschied zur Tanzkunst bestünde dann lediglich noch darin, dass sich die Zeichen der Malerei im Raum darbieten,¹⁵ wohingegen die Zeichen des Tanzes in der Zeit aufeinander folgen. Womit ich auf den zweiten oben genannten Begriff zu sprechen komme, den „Zeitraum“.

Lessing ordnet die Künste außer nach willkürlichen und natürlichen Zeichen auch nach sichtbaren und hörbaren Künsten und nach Künsten, die sich im Raum oder in der Zeit darbieten.¹⁶ Im Falle der Kombination mehrerer Künste bevorzugt er jene Arrangements, in denen nur ein Sinn angesprochen wird, und sollte dies nicht möglich sein, so empfiehlt er simultan dargebotene Zeichensysteme, die sich lediglich im Raum oder in der Zeit darbieten.¹⁷

Daher wäre nach Lessing auch die abstrakte Malerei mit der Musik nicht zu einer vollkommenen Einheit zu verbinden. Jedoch behandle ich in den drei Inszenierungsbeispielen keine Kombination von Malerei und Musik, sondern von abstrakten, bewegten Bildern und Musik. Wenn ich dies nun noch einmal in die Worte Lessings übertrage, so handelt es sich dabei um die Synthese von sichtbaren, aufeinander folgenden, willkürlichen Zeichen mit hörbaren, aufeinander folgenden, willkürlichen Zeichen. Somit werden zwei willkürliche, zeitlich strukturierte Zeichensysteme vereinigt. Das heißt, es könnte sein, dass die hier vorgestellten Aufführungen eher als eine Tanzdarbietung denn als Musiktheater zu begreifen sind. Allerdings bleibt in dieser Betrachtung der räumliche Aspekt des Tanzes, wie auch der der Musik, unbeachtet.

Daher kann festgehalten werden, dass die strikte Trennung von Raum- und Zeitkünsten aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar ist.¹⁸ Allerdings sind die Beschreibungssysteme Lessings, gerade um Kopplungsmöglichkeiten

10 Peres, S.10

11 Hiß, S.36: In der Debatte um ein für das Gesamtkunstwerk geeignetes Medium spielt das Theater jahrzehntelang keine Rolle.

12 Lessing, S.315

13 Lessing, S.209

14 Lessing S.209

15 Lessing, S.209

16 Lessing, S.209

17 Lessing, S.314

18 Naucke, S.245: In der Einleitung ihres Buches *Musik im Raum – Raum in der Musik* zählt Gisela Naucke zahlreiche Beispiele auf, die gegen eine strikte Einteilung in Raum- und Zeitkünste spricht.

zwischen den Künsten zu erkennen, durchaus nützlich. Bevor dies jedoch für eine detaillierte Beschreibung der Methoden dieser Arbeit weiterentwickelt wird, soll noch die erneute Auflösung dieser strikten Trennung im Verlauf der weiteren Historie der Musik-Bild-Beziehung aufgezeigt werden.

Neben zahlreichen Versuchen der Entwicklung eines Farbklauiers, egal ob praktisch oder nur theoretisch, wurde im 18. und 19. Jahrhundert die Möglichkeiten einer Zusammenführung der Künste massiv diskutiert, dabei jedoch die Möglichkeiten des Theaters lange Zeit nicht berücksichtigt.¹⁹ Doch im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich in dieser Einstellung eine Wende, in Verbindung mit einem allgemeinen Wandel der Bewertung der Künste. Die Musik, besonders die rein instrumentale Musik, wird massiv aufgewertet, bis sie sogar zur höchsten der Künste avanciert. Beide Tendenzen führt Richard Wagner nun in seinen Gesamtkunstwerken zusammen:²⁰ In seiner Kompositionstechnik orientiert er sich an Beethovens Sinfonik – wenn auch nicht ausschließlich –, im Theater erkennt er das Potential, Musik, Sprache, Malerei, Gestik und räumliche Bewegung zu einer Einheit zusammenzuführen.

Der Unterschied zur gängigen Opernpraxis der damaligen Zeit besteht für Wagner in der logischen Verknüpfung aller Elemente, die stets auf die Stringenz des Werkes abzielt und nicht auf simultan erfolgende Effekthaschereien.²¹ Die verbindende Größe ist dabei schwierig zu fassen, da Wagner sich nie eindeutig zu einer Hierarchie der Theaterrmittel äußert. Jedoch lässt sein Arbeitsprozess annehmen, dass Text und Musik für ihn die maßgeblichen Größen sind. Dabei erfolgt die Kopplung von Text und Musik einerseits durch die Semantik von Text und Leitmotivik, andererseits aber auch über rhythmische und klangliche Strukturen. Die klanglichen Strukturen sind dabei in deutlicher Beziehung zu den farblichen Assoziationen Wagners, die er für die Szenerie beschreibt, zu sehen.²² Schließlich stellt Wagner auch Überlegungen zur Proxemik und Gestik der Sänger an, wobei er von tänzerischen Bewegungen spricht und dabei wohl an eine Kopplung von räumlicher und musikalischer Bewegung denkt.²³ Bei

all diesen Verfahren der Schöpfung eines Gesamtkunstwerkes, in dem zeitliche und räumliche, sichtbare und hörbare Zeichen verbunden werden, muss für die hiesige Betrachtung allerdings im Blick bleiben, dass es sich durchweg – vielleicht abgesehen von der Musik – um eine nachahmende Ästhetik handelt.

Die Loslösung von einer die Natur nachahmenden Kunst wurde erst im Umbruch des ausgehenden 19. und angehenden 20. Jahrhundert angestrebt. Eine Vorreiterstellung nehmen dabei die Symbolisten ein, in deren Tradition die ersten Maler stehen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der abstrakten Malerei zuwenden. Für die gesamte Zeit ist eine intensive Auseinandersetzung mit Wagners Werk maßgeblich, sie ist jedoch auch von Abgrenzungstendenzen und Weiterentwicklung bestimmt. Sowohl Literatur und Theater der Symbolisten als auch die Entwicklung der abstrakten Malerei gehen wiederum, wie auch schon bei Wagner, aus der Rezeption der Ästhetik der rein instrumentalen Musik hervor.²⁴ Nur nun mit der Konsequenz, dass sich ein Bedürfnis nach einer abstrakten, gegenstandslosen Kunst entwickelt. Doch sowohl der Bezug zur Musik als auch die Art der Abstraktion hat unterschiedliche Ausprägungen.

Die Symbolisten, vorrangig in Frankreich tätig, sehen sich in der Nachfolge Baudelaire und Wagners.²⁵ So streben sie einerseits nach Abstraktion, wenn auch zunächst nur im Bereich der Sprache, und andererseits nach der Schöpfung eines Gesamtkunstwerkes. Allerdings kann ihrer Ansicht nach die Vereinigung der Künste nur unter der Bedingung der Ablösung von allem „materiellen und psychologisch greifbaren“ erfolgen,²⁶ woraufhin die Abstraktion auch außerhalb der Literatur zur Anwendung kam. Dies führt schlussendlich auch zur Loslösung von der menschlichen Darstellung, die Maeterlinck in seinem Aufsatz *Andrientheater* mit den Worten: „Jedes große Meisterwerk ist ein Symbol und Symbole ertragen keine aktive menschliche Gegenwart“,²⁷ formuliert. Dieser Aspekt wird von Craig, und schließlich den Futuristen, zu einem Theater als Multimedia-Apparat weitergedacht.²⁸

Zentral für die Kopplung der Ebenen bleibt, wie schon bei Wagner, die Bewegung. Craig schreibt in *Die Kunst des Theaters* dazu: „Die Kunst des Theaters ist entstanden

19 Hiß, S.36

20 Hiß, S.55

21 Wagner, 69f.

22 Janz, S.109: Hier in dem Beispiel der Alberich Sphäre beschrieben.

23 Wagner, S.80

24 Hiß, S.112 und Kandinsky (1998/1911), S.146

25 Hiß, S.106

26 Hiß, S.111

27 Maeterlinck, S.54

28 Hiß, 132ff.

aus bewegung: gebärde und tanz.“²⁹ Die Herstellung der Beziehungen der akustischen und visuellen Zeichen wird also wiederum durch die Kombination zeitlicher und räumlicher Bewegung erzeugt.

Wie bereits erwähnt, entstanden auch die ersten abstrakten Gemälde durch die Auseinandersetzung mit der Musik, als die ideale, da wirklichkeitsfernste, Kunst.³⁰ Dabei geht es nicht mehr um eine Abstraktion, wie sie bereits Platon oder auch Leonardo da Vinci fordern,³¹ die wohl unter diesem Begriff lediglich eine artifizielle Darstellung verstehen, sich aber stets innerhalb einer Kunstästhetik der Nachahmung bewegen. Auf die Kunst des angehenden 20. Jahrhunderts muss, um auch der abstrakten Kunst gerecht zu werden, eine Definition, wie sie Franz Roh vornimmt, angewendet werden.

„Unter gegenstandslos verstehen wir, daß kein Gegenstände der Außenwelt mehr abgebildet werden. Auch in noch so freier Weise sollten sie nicht auftreten. Man soll auch nicht an sie erinnert werden.“³²

Die Anforderung an eine nicht nachahmenden Kunst erstreckt sich also bis in den möglichen Assoziationsgrad, die sie besitzen könnte. Dies ist eine auffällige Wendung der ästhetischen Haltung im Vergleich Kompositionsweisen, die sich im Barock, aber besonders auch in der Programmmusik des 19. Jahrhunderts, vorrangig durch assoziative Elemente mit Bildern in Beziehung setzen. Jedoch ist das Medium Musik durch seine nicht eindeutige Semantik auch bei außermusikalischen Inspirationsquellen einer immensen Abstraktion unterworfen.

„Von der außermusikalischen Idee wird der „poetische“ bzw. „plastische“ Ausdruck quasi abstrahiert, wobei es nicht relevant ist, ob jener erkennbar ist, sondern daß die Musik erhebt und ergreift. Im gleichen Maße, in dem die Konturen der Idee sich verlieren und sie lediglich als Vehikel oder „Be-fruchtung“ (Strauss) fungieren, gewinnen – analog zur Malerei – die „der Musik verwandten Elemente“, also auch die Formen, an Bedeutung.“³³

Das heißt, bei dieser Wechselwirkung zwischen Musik und Malerei kann vorrangig nur auf formale und strukturelle Aspekte der jeweiligen Kunstformen zurückgegriffen werden. Daher bietet sich die gegenstandslose Malerei natürlich besonders für eine Verbindung zwischen diesen Medien an, da die abstrakte Malerei sich primär strukturell definiert.

Für die simultane Darbietung werden Formen und Farben mit Formen und Klang in Beziehung zueinander gesetzt. Zu lösen war dann nur noch das Problem der Differenz der zeitlich bewegten und räumlich statischen Zeichensysteme. Dies ist auch der Grund weshalb sich die Künstler der „bewegten Malerei“ zuwenden.

Auf der einen Seite entwickelt Wassily Kandinsky die abstrakte Bühnenkomposition, auf der anderen Seite wenden sich Maler dem Animationsfilm zu. In beiden Fällen kommt es zu zahlreicher Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten, die sich ebenfalls der damaligen Mode der Synästhesie-Begeisterung nicht entziehen können.³⁴ Um jedoch die Analogie von musikalischen und bildlichen Strukturen besser untersuchen zu können, muss für diese Arbeit auf die Bebilderung bereits bestehender Werke zurückgegriffen werden. In der historischen Betrachtung abstrakter Musikinszenierungen sei daher das Augenmerk auch bereits auf Beispiele des Repertoires gelenkt. Deshalb sollen die abstrakte Bühnenkomposition *Bilder einer Ausstellung* Kandinskys und die Filme Oskar Fischingers als Anschauungsmaterial dienen.

Kandinsky strebt, wenn auch in einer sehr kritischen Nachfolge Wagners, die Schöpfung eines Gesamtkunstwerkes an, das durch den Gleichklang des „inneren Klanges“ der Elemente erschaffen werden soll.

„Jede Kunst hat eine eigene Sprache und die ihr allein geeigneten Mittel – der abstrakte innere Klang ihrer Elemente. In diesem abstrakten inneren Klang ist keine dieser Sprachen durch eine andere zu ersetzen. So ist jede abstrakte Kunst von allen anderen grundsätzlich verschieden. Darin liegt die Stärke des Theaters. Das im Theater verborgene Magnet hat die Kraft alle diese Sprachen an sich zu ziehen, alle Mittel der Künste, die gemeinsam die grösste [sic.] Möglichkeit der monumentalen abstrakten Kunst bieten.“³⁵

29 Craig, S.102

30 Kandinsky (1998/1911), S.146

31 Neuwirth, S.7 und S.11

32 Neuwirth, S.6

33 Porten: zum Problem der „Form“ bei Debussy, S.108 nach: Bentgens, S.87

34 Jewanski (MGG), Sp.363f. z.B. Skrjabin oder auch Schönberg

35 Kandinsky (1998), S.284

Die Kopplung der Künste erfolgt dadurch, dass sie *alle* Zeit und Raum gestalten, wenn eben auch immer in ihrer eigenen Sprache.³⁶ Daher müssen die *Bilder einer Ausstellung* als Kompromiss gegenüber der Kandinskys eigener Theorie verstanden werden, denn eine bereits existierende Komposition steht niemals gleichberechtigt neben den anderen Theatermitteln.

Andere Künstler, wie zum Beispiel Ruttmann, Eggeling oder Richter, wenden sich ebenfalls bald dem neuen Medium Film zu und experimentieren dort mit einer gegenstandslosen Bilderwelt. Von Beginn des abstrakten Filmes an ist die Musik dabei ein unverzichtbarer Bestandteil dieser Kunst. Selbst vor der Erfindung des Tonfilmes wird einerseits mit Livemusik gearbeitet, andererseits aber auch musikalische Strukturen als Inspirationsquelle verwendet, was sich in zahlreichen Titeln nachweisen lässt. Denn zunächst war das Ziel dieser Künstler nicht eine Art Gesamtkunstwerk³⁷ zu schaffen, sondern bewegte Gemälde, die sich an den Strukturen von Musik orientieren, da zu dieser Zeit die Musik durch ihren hohen Abstraktionsgrad als Höchste der Künste gilt, an der sich alle Anderen zu orientieren versuchten. Eine etwas andere Ausrichtung bekommt der abstrakte Film dann eigentlich erst durch Oskar Fischinger, der bekannte Kompositionen wie die *Ungarischen Tänze* Johannes Brahms' mit Rechtecken, Quadraten, Kreisen, Linien und anderen geometrischen Formen bebildert.³⁸

Einige Aspekte des Werks Oskar Fischingers, die auch für die weitere Arbeit relevant sind, seien hier kurz aufgezeigt. So beginnt er exzessiv die Möglichkeiten eines virtuellen Raumes im Film zu nutzen, indem Objekte perspektivisch vergrößert und verkleinert werden und dadurch scheinbar vor und zurück wandern.³⁹ Diese Frage der Raumnutzung, gerade auch in einem virtuellen Medium, wird für die Analyse der Inszenierungen immer wieder von Interesse sein, natürlich auch in Bezug auf eine mögliche Räumlichkeit der Musik. Ein weiterer Aspekt, der für diese Arbeit entscheidend ist, ist Oskar Fischingers Umgang mit der Musik. Er verwendet vorwiegend Kompositionen mit einem tänzerischen Charakter und bringt diesen auch in seinen Bildern zum Ausdruck. Denn die visuelle Ebene seiner

Filme spiegelt im Grunde die großformale Struktur der Kompositionen wider und betont bildlich die Akzente der Musik,⁴⁰ also den Bewegungscharakter der Kompositionen, erschafft jedoch keine dramatische Handlung oder anderweitige Mehraussage. Daher ist in den Beispielen Oskar Fischingers, wohl nicht nur weil er keine dramatischen Kompositionen verarbeitet, von einer Visualisierung und nicht einer Inszenierung zu sprechen. Selbst in der von Oskar Fischinger konzipierten Episode in Disneys *Fantasia* begrenzt er sich auf die Übertragung der Klangfarben und des Rhythmus.⁴¹ Doch genau die Frage nach *Inszenierung* oder *Visualisierung* muss auch bei den hier behandelten *Inszenierungen* gestellt werden. Dabei verstehe ich unter *Visualisierung* eine exakte visuelle Umsetzung von bestimmten Parametern der Musik, zum Beispiel der Frequenz und der Amplitude. Die Inszenierung hingegen strebt stets ein Mehr als die Summe der verschiedenen Ebenen an, und deutet zum Beispiel durch die visuelle Ebene die akustische.⁴²

Als letztes sind in den abstrakten Filmen natürlich deutlich die Möglichkeiten eines virtuellen Mediums abzulesen, was gerade im Vergleich zwischen den drei Inszenierungen betrachtet werden soll. Neben der schon angesprochenen virtuellen Räumlichkeit des Filmes sind noch weitere Darstellungsmöglichkeiten zu beobachten, die sich aus der Technik der Animation ergeben. So bietet ein virtuell erzeugtes Objekt eine größere Flexibilität in seiner Formgebung, als dies einem menschlichen Darsteller je möglich wäre. Für die Betrachtung der bildlichen und musikalischen Analogien stellt sich dann die Frage, in welcher Weise die musikalische Veränderbarkeit der Themen und Motive in die visuelle Darstellung übertragen wird, und inwiefern sie von der Wahl des Mediums abhängt.

Heute finden sich Kombinationen von abstrakten, bewegten Bildern und Musik vorrangig in der Populärmusik, bei der Gestaltung von Visuals für Diskotheken, Lounges oder auch in manchen Musikvideos.⁴³ Das heißt, die Idee des Zusammenwirkens von Bildern und

36 Kandinsky (1998), S.286

37 Der Begriff des Gesamtkunstwerkes wird hier natürlich nicht nur streng auf Wagners Werke bezogen verwendet, sondern auch für die nachfolgende Kunstgeschichte, die sich stets damit auseinandersetzt. siehe Kreuder, S.127ff.

38 Emons, S.46 und S.49

39 Motte-Haber (1990), S.214

40 Emons (2005), S.20 und S.50f.

41 Emons (2005), S.87

42 Clarke, nach Moritz, S.53: „Visuelle Musik ist die visuelle Extension des Tons. Wenn Ton und Bild zusammenarbeiten, ist zu hoffen, daß beide Medien transzendieren und ein neues, drittes Medium werden.“

43 Huber (2007), S.133; Huber verweist auch auf die häufige Interaktion mit Musik und/oder Publikum von Visuals (S.127), und dass die abstrakten Bilder zum Tanzen anregen sollen. (S.135)

Musik hält sich bis heute, ist jedoch in der theatralen Kunst eher eine Randerscheinung, die dann als dem Puppentheater nahestehendes Objekttheater in Erscheinung tritt. Dabei bleibt auch hier die Anwendung neuer und neuester Medien, besonders wenn sie zum primären, visuellen Medium erhoben werden, die Domäne einzelner Experimentierender der Branche.

Dementsprechend ist eine wissenschaftliche Methodik für die Betrachtung solcher Werke auch nicht vorhanden und muss hier nun im Folgenden aus verschiedenen Tendenzen zusammengefügt werden. Denn die üblichen Vorgehensweisen, die die Theatermittel mit Hilfe von Isotopien miteinander verbinden, stößt durch die Gegenstandslosigkeit, die ja wie beschrieben eventuell sogar eine Assoziationslosigkeit anstrebt, an ihre Grenzen.

1.2. Analogiebildung – ein wissenschaftliches Verfahren?

Der kurze historische Abriss der Geschichte der Beziehungen musischer und bildender Künste zeigt zwei hervorstechende Tendenzen auf, aus denen im Folgenden ein methodischer Ansatz für die Analyse entwickelt werden soll.

Immer wieder wurden Farb-Ton-, beziehungsweise Farb-Intervall-Tabellen entwickelt, denen entweder individuell-synästhetische oder allgemeingültige intersensorische Wahrnehmungen zu Grunde liegen. Auch wenn heute objektiv davon ausgegangen wird, dass keine allgemeingültige Farb-Ton-Reihe existiert,⁴⁴ sondern nur als synästhetisches, also höchst selten auftretendes, absolut individuelles Wahrnehmungsphänomen besteht,⁴⁵ kann der Ansatz dieser Überlegung für die hiesige Analyse durchaus herangezogen werden. Einerseits ist es in einem einen längeren Zeitraum umfassenden Werk wohl kaum möglich oder sinnvoll, einzelne Töne oder Intervalle in Farben zu übersetzen, da dies die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen übersteigen würde⁴⁶ und wahrscheinlich auch viele der Zusammenhänge nicht zum Ausdruck brächte. Andererseits kann die intersensorische Wahrnehmung auch auf übergeordnetere Zusammenhänge als die von Farben und Tönen angewandt werden.

Es geht dabei um Kategorien, die eine Erklärung für die Verknüpfung verschiedener Sinneseindrücke liefern. Die Theorie geht davon aus, dass der Mensch gewisse Eigenschaften mit jedem seiner Sinne wahrzunehmen vermag. Diese Ähnlichkeiten der Eindrücke verschiedener Sinne erklären dann auch die sprachlichen Metaphern, die Beschreibungen von einem Sinn auf einen anderen übertragen.⁴⁷ Wellek, der dieses Phänomen noch als Synästhesie oder Ursynästhesie beschreibt, führt folgende Begriffe für die Erklärung der intermodalen Wahrnehmung ein: „Intensität (Stärke), Helligkeit, Dichte, Rauheit, Dunkelheit und Rhythmus“⁴⁸

Für die Erklärung der Farb-Ton-Beziehungen muss dann vorrangig auf die Aspekte Helligkeit beziehungsweise Dunkelheit, aber auch die Intensität zurückgegriffen werden. Doch für die Beschreibung einer 20-minütigen oder gar abendfüllenden theatralen Aufführung sind diese Kategorien nicht ausreichend, denn somit wären zwar mögliche Beziehungen zwischen Farbe und Klanglichkeit beschreibbar, jedoch wurde ja bereits darauf hingewiesen, dass dieses Verfahren der Analogiebildung in der Praxis kaum noch eingesetzt wird. So müssen auch Aspekte der Räumlichkeit und Zeitlichkeit einer solchen Aufführung berücksichtigt werden. Denn wie bereits im vorherigen Abschnitt der Arbeit herausgestellt, sind zeitliche wie auch räumliche Bewegungen, also ein aufeinander folgendes Zeichensystem, für die Kopplung visueller und akustischer Zeichen immer wieder herangezogen worden. Dabei kommt natürlich der Aspekt des Rhythmus‘ zu tragen, der hier eben nicht nur als musikalischer Parameter zu verstehen ist, sondern allgemein als strukturierte Abfolge von zeitlichen Zeichen. Zur genaueren Bestimmung und insbesondere auch zu einer besseren Vergleichbarkeit kann die Eigenschaft der Dichte verwendet werden. Sie beschreibt die Häufigkeit an Zeichen oder Ereignissen innerhalb eines Zeitabschnittes. Somit ist also die Zeichenabfolge in zeitlicher Hinsicht sowohl auf visueller als auch akustischer Ebene mit denselben Begriffen beschreibbar und somit in ihrer Analogie darstellbar. Es fehlt bis jetzt jedoch noch immer der Aspekt der Räumlichkeit. Die Dichte kann diesen natürlich bereits näher beschreiben, da auch die Anzahl der Objekte innerhalb eines Raumes als Dichte beschrieben werden kann. Jedoch fehlt für eine vollständige Beschreibung ein Aspekt, der etwas über die Größe des Raumes aussagt. Dafür sei hier die inzwischen ebenfalls als intermodale Kategorie gehandelte Eigenschaft des Volumens eingeführt.⁴⁹

Mit dieser Wahl der Begriffe aus der Wahrnehmungspsychologie lassen sich nun sichtbare und hörbare, aufeinander folgende und simultan dargebrachte Zeichen in ihren Analogien beschreiben. Der Begriff der Analogie lässt im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit einen Analogieschluss vermuten, also eine „Erkenntnisfindung basierend [...auf] einer teilweisen oder völligen Übereinstimmung der Struktur zweier Gegenstände

⁴⁴ Jewanski (MGG), Sp.361

⁴⁵ Jewanski, S.95

⁴⁶ Jewanski (MGG), Sp.363: „Zahlreiche Kritiker stellten jedoch keine wahrnehmbare Beziehung zwischen Musik und Farbenspiel fest: Innerhalb einer musikalischen Phrase ändert sich häufig das Licht, Steigerungen in der Musik fänden keine Entsprechung in der Farbgestaltung.“ (über *Prométhée* von Skrjabin)

⁴⁷ Lommel, S.80

⁴⁸ Lommel, S.80

⁴⁹ Werner, S.295

beziehungsweise Systeme“.⁵⁰ Dieses Verfahren gilt als nicht wissenschaftlich fundierter Beweis für die Existenz eines Phänomens.⁵¹ Jedoch sei hier darauf verwiesen, dass ich mich für meine Analyse nur dieses Begriffs der Analogie bediene, um mögliche Verknüpfungen zwischen Musik und Bild einer Theateraufführung greifbar zu machen, und nicht, um den Beweis von universell gültigen Strukturen zu entwickeln.

Allerdings sollte man sich dennoch darüber im Klaren sein, dass auch für eine wissenschaftliche Absicherung der Anwendbarkeit dieser Form der Analyse ein empirischer Nachweis notwendig wäre,⁵² den ich hier mit nur drei Beispielen nicht liefern kann. Die intermodale Analogiebildung an sich und ihre Einsatzmöglichkeiten bei der Betrachtung einer Theateraufführung können daher in dieser Arbeit natürlich nicht abschließend behandelt werden, allerdings kann an den drei ausgewählten Inszenierungen zumindest durch die Analogiebildungen eine Hypothese über die möglichen Strukturen entwickelt werden. Damit kann ein Hinweis darauf gegeben werden, welche Beziehungen Musik und Bild häufig zueinander eingehen und zumindest eine Vermutung über allgemeingültige Prinzipien in abstrakten Musikinszenierungen geäußert werden. Abschließend ist kritisch zu überprüfen, inwiefern dieses Verfahren für die Inszenierungsanalyse des Musiktheaters gewinnbringend angewandt werden könnte.

Der herausragende Vorteil gegenüber den sonst üblichen Formen der Inszenierungsanalyse liegt nämlich gerade in der Analogiebildung begründet. Denn egal ob eine Transformationsanalyse oder eine Strukturanalyse vorgenommen wird – die Untersuchung zielt zunächst auf eine getrennte Betrachtung der verschiedenen Mittel ab, um dann auf einer Bedeutungsebene die verschiedenen Erkenntnisse wieder zusammenzuführen. Doch durch die sofortige Kopplung visueller und akustischer wie auch räumlicher und zeitlicher Zeichen – in Form intermodaler Analogien – können bereits im ersten Schritt Bezüge der verschiedenen theatralen Ebenen festgestellt werden und auch Vermutungen zu den hierarchischen Strukturen der Zeichensysteme geäußert werden. Allerdings beziehen sich diese Erkenntnisse natürlich vorrangig auf strukturelle Aspekte einer Inszenierung und nicht auf die semantische Ebene. Da jedoch Form und Inhalt der meisten Kunstwerke in einer engen Beziehung zueinander stehen, kann man die strukturellen

Analogiebildungen in einem zweiten Schritt der Inszenierungsanalyse auch wieder in eine inhaltsbezogene Analyse einbinden.

50 Meyers Lexikon (2003), Bd.1, S.210

51 Jewanski, S.104

52 Jewanski, S.105

1.3. Die Bewegung

Neben den Farb-Ton-Beziehungen, die zumeist auf den intermodalen Analogien der Intensität und Helligkeit beruhen, wird die Raum-Zeit-Beziehung von Rhythmus, Dichte und Volumen bestimmt. Wie in der geschichtlichen Darstellung der Wechselwirkung von Musik und Bild bereits mehrfach erwähnt, findet die Kopplung häufig über Bewegung statt. Denn durch diese werden die primär zeitlichen Zeichen der Musik mit den primär räumlichen Zeichen des Bildes zueinander in Beziehung gesetzt, was Lessing als „unschön“ empfand. Allerdings besitzen ja, was Lessing gänzlich unterschlägt, sichtbare Zeichen auch eine zeitliche Komponente, wie auch die Musik sowohl virtuelle als auch reale räumliche Effekte aufzuweisen hat.⁵³ Denn Raum und Zeit sind nicht voneinander zu trennen, es geht, wie Aristoteles in seiner Schrift *Physik* bereits schreibt, lediglich um die Frage nach der Veränderung.

„Da aber die Zeit in besonderem Maße eine Art Bewegung zu sein scheint und Wandel, so wäre dies zu prüfen: Die verändernde Bewegung eines jeden (Gegenstandes) findet statt an dem Sich-Verändern allein oder dort, wo das in ablaufender Veränderung Befindliche selbst gerade ist; die Zeit ist in gleicher Weise sowohl überall als auch in allen (Dingen). Weiter, Veränderung kann schneller und langsamer ablaufen, Zeit kann das nicht. [...] schnell – das in geringer (Zeit) weit Fortschreitende; langsam – das in langer (Zeit) wenig (Fortschreitende). [...] Wenn also der Eindruck, es vergehe keine Zeit, sich uns dann ergibt, wenn wir keine Veränderung bestimmend erfassen können, sondern das Bewußtsein in einem einzigen, unmittelbaren (Jetzt) zu bleiben scheint, wenn andererseits wie (Veränderung) wahrnehmen und abgrenzend bestimmen und dann sagen, es ist Zeit vergangen, so ist offenkundig, daß ohne Bewegung und Veränderung Zeit nicht ist.“⁵⁴

Das heißt, zusätzlich zur Verquickung der Raum-Zeit-Wirkung ist die Frage nach dem subjektiven Zeiteindruck zu stellen. Dies ist wiederum in Bezug zur intermodalen Eigenschaft der Dichte zu sehen.

Bevor man jedoch die Dichte von sichtbaren Zeichen analysieren und mit der Dichte der musikalischen Zeichen vergleichen kann, die durch die Bewegung in Rhythmus, Harmonik, Instrumentierung, Tempo oder auch thematisch-motivisch erzeugt wird, muss die Bewegung beschrieben werden. Hierfür greife ich auf Analysemittel des Tanzes zurück. Denn zunächst kann einfach beschrieben werden, welche Objekte sich wann, wo und wie im Raum bewegen.⁵⁵

Peter M. Boenisch verwendet für die Beschreibung der Ortsbestimmungen die Einteilung: Bühnenhintergrund, hinten-rechts, hinten-links, Mitte-rechts, Mitte-links, vorne-rechts, vorne-links und Rampe.⁵⁶ Das ist für die horizontalen Gänge eines Tänzers völlig ausreichend, doch für die hier behandelten Objekte, die zum Teil auch in einem virtuellen Raum agieren, nicht, denn hierfür muss auch die Raumhöhe in die Betrachtung mit einbezogen werden. Dies sei mit: auf dem Boden stehend, in der Mitte und ganz oben schwebend, beschrieben. Somit können nun die Bewegungsrichtungen der Objekte von jeder Bühnenposition zu jeder beliebigen anderen Raumposition angegeben werden. Außerdem können die Optionen vorne, hinten, rechts, links, oben und unten auch als Ausrichtung der Körper,⁵⁷ egal ob in Bewegung oder nicht, verwendet werden. Es wird also die Frage nach dem Bewegungsvektor beantwortet.

Zudem muss danach gefragt werden, wie sich etwas bewegt. Dabei kann, zunächst in Zusammenhang mit der Frage nach dem wohin, das was geklärt werden, da es räumliche, gestische und figurative Bewegungen gibt.⁵⁸ Die räumliche Bewegung wird durch die oben erwähnten Raumpositionen beschrieben, die gestische Bewegung ist die Veränderung der Raumposition möglicher Extremitäten eines Körpers und die figurative Bewegung beschreibt die Transformation der plastischen Form eines Körpers. Gestik und Figuration sagen also nicht nur etwas über die Art der Bewegung aus, sondern auch über die Form und Materialität des Objekts. Für die tatsächliche Beantwortung des wie ist zum einen der Fluss, zum anderen der Antrieb zu erfassen. Dabei zeigt der Fluss an, wie gleichmäßig eine Bewegung verläuft, und der Antrieb, wann und wie viel Energie

53 Naucke, S.24-28: Es handelt sich um die verschiedenen Möglichkeiten der Einbeziehung des realen Aufführungsraumes oder der räumlichen Wirkung einer Komposition.

54 Aristoteles, 103f.

55 Kennedy, S.87f.

56 Boenisch, S.95

57 Boenisch, S.100

58 Boenisch, S.96f.

in diese Bewegung eingebracht wird. Fluss und Antrieb zusammen ergeben dann die Phrasierung, was in den Begriffen der intermodalen Analogie dem Rhythmus der Bewegung entspricht. Die zeitliche Strukturierung und Tempiverteilung der Veränderungen eines oder mehrerer Zeichensysteme wird damit beschrieben.⁵⁹

⁵⁹ Kennedy, S.88f.

1.4. Zusammenfassung und daraus resultierende Fragestellungen und Thesen

Wie bereits im Vorwort dargestellt, können Inszenierungen in ihrer Hierarchie der Darstellungsmittel unterschiedlich anlegt sein. Bei den drei hier vorgestellten Beispielen ist nun genau zu untersuchen, wo deren Schwerpunkte liegen. Von besonderem Interesse ist dabei, ob eine abstrakte Bilderwelt zu einer Inszenierung führt, die mehr von den musikalischen Strukturen ausgehend als auf textlichen Inhalten basierend entwickelt wird. Um diese These besser untersuchen zu können, greife ich hier auch nur auf Inszenierungen von bestehenden Werken zurück, und beziehe zum Beispiel keine Werke von Ludwig Brümmer mit ein, die als Zusammenarbeit von zeitgenössischen Komponisten und Videokünstlern entstanden sind.

Zur Analyse der Wechselwirkungen zwischen musikalischen und visuellen Mitteln sollen die intermodalen Analogien, also Helligkeit, Volumen, Bewegung/Rhythmus und Dichte, dienen. Dabei wird analysiert, mit welchen Parametern in den jeweiligen Ebenen die Analogien erzeugt werden. Im Blick behalten werden soll dabei immer, dass diese Analogiebildungen natürlich, wie oben gezeigt, eine starke Nähe zu den traditionellen Untersuchungskriterien des Raumes und der Zeit besitzen.

Daher werde ich als Zweites die Aufmerksamkeit auf die immer wieder thematisierte Zeitlichkeit der Musik und Räumlichkeit der Malerei lenken. Beides scheint in dieser absoluten Trennung, besonders im Bereich des Theaters, nicht haltbar. Welche Raum- und Zeitstrukturen die folgenden Inszenierungen aufweisen und mit welchen Mitteln diese erzeugt werden, sollte jedoch von wesentlicher Bedeutung sein, da sich daran die Besonderheiten der jeweiligen Medialität aufzeigen lassen. Hier geht es um die Fragen nach der Virtualität des Raumes.

Diese Betrachtungen des Raumes sollen in der Schlussdiskussion zur grundsätzlichen Debatte der Theatralität, also auch der Entscheidung, ob es sich um Inszenierungen oder Visualisierungen handelt, weitergeführt werden. In diesem Zusammenhang soll dann auch die bis dahin weitgehend ausgesparte intermodale Analogie Intensität in die Diskussion einbezogen werden. Diese kann nicht als eigenständige Kategorie verwendet werden, da sie sich immer durch – meist sogar mehrere – andere intermodale Analogien definiert. In der Schlussdiskussion möchte ich darauf zurückkommen, da sich die Frage stellt, ob die Intensität mit dem die

Theatralität eines Kunstwerkes maßgeblich beeinflussenden Aspekt der Präsenz in Beziehung steht.⁶⁰

60 Fischer-Lichte (2001), S.23

Exkurs: Inszenierungsanalyse

Bevor ich mit der Analyse meiner drei Inszenierungsbeispiele beginne, möchte ich auf einige grundsätzliche Aspekte der Inszenierungsanalyse eingehen.

Ganz allgemein gesprochen, liegt eine der Hauptschwierigkeiten der Inszenierungsanalyse in der transitorischen Qualität des Theaters, also der Einmaligkeit und Vergänglichkeit der Aufführung.⁶¹ Dadurch ist eine eingehende Analyse vor erhebliche Hindernisse gestellt, da diese nur nach mehrmaligem Betrachten möglich ist. Zwar wird diese Problematik heute durch die Technik der Videoaufzeichnung etwas aufgefangen, jedoch natürlich nur zum Teil. Denn der Mittschnitt kann nicht alle Parameter des Theaters wiedergeben und besitzt unter Umständen auch noch eine eigenständige Bildregie. Somit wird zwar über eine Videoaufzeichnung die Arbeit an einer Inszenierungsanalyse erleichtert, da ein beliebig häufiges Ansehen ermöglicht wird, aber man muss trotzdem in Erinnerung behalten, dass sie nicht mit der Aufführung gleichzusetzen ist.⁶² Daher ist es idealerweise anzustreben, sowohl einer, oder gar mehreren, Aufführungen einer Inszenierung beizuwohnen, als auch mit Hilfe eines Mittschnittes zu arbeiten.⁶³

Ein zweiter Aspekt ist mit diesem unmittelbar verbunden, denn es ist weder live noch per Video möglich, alle Aufführungen zu sehen, und somit muss man anhand einer oder einiger weniger Aufführungen auf das zu Grunde liegende Inszenierungskonzept schließen.⁶⁴ Dies stellt im Regelfall keine allzu große Hürde dar, da sich die einzelnen Aufführungen nur marginal von den anderen und damit von der Intension des Regisseurs unterscheiden. Zu Schwierigkeiten und somit zu einer gesonderten Behandlung in der Analyse führen diese Überlegungen erst, wenn die Inszenierungen einen immensen Anteil an Zufallselementen oder auch Publikumsinteraktion beinhalten. Denn dann beginnen sich die Aufführungen auch in dramaturgisch bedeutenden Aspekten zu unterscheiden, und es muss genau formuliert werden, inwiefern sich die Analyse nur auf die Performance der Aufführung oder auf das übergeordnete

Inszenierungskonzept bezieht.⁶⁵ Diese Überlegungen spielen in den hier nun folgenden Inszenierungsanalysen nur bei *Fidelio*, 21. Jahrhundert eine Rolle. Ansonsten sollte zwar die Problematik der Transitorik im Bewusstsein bleiben, kann jedoch aus den oben genannten Gründen weitgehend vernachlässigt werden. Daher werden im Folgenden die Begriffe Inszenierung und Aufführung an sich synonym verwendet. An einigen Stellen wird die Trennung der Begrifflichkeiten jedoch notwendig sein, dort wird dann allerdings ausdrücklich darauf verwiesen.

Nun noch zur Frage nach der Analysemethode: Wie in der Einleitung bereits deutlich wird, stelle ich hier ästhetische Fragen an die Inszenierungen, arbeite also an einer produktorientierten Analyse.⁶⁶ Aus den eben genannten Gründen der Publikumsinteraktion in der Inszenierung von Johanna Dombois muss ich jedoch an einigen Stellen eine ereignisorientierte Analyse mit einbeziehen.⁶⁷

Abschließend nun noch eine kurze Stellungnahme zu den zwei Grundmodellen der Inszenierungsanalyse von Erika Fischer-Lichte und Guido Hiß.⁶⁸ Vorneweg gleich die Feststellung, dass ich mich weder an eine strenge Strukturanalyse noch an eine konsequente Transformationsanalyse halten werde. Wie bereits in der Einleitung deutlich geworden sein sollte, ist eine Segmentierung der Ebenen für meine Fragestellung nach den Hierarchien und Analogien der Medien unabdingbar. Allerdings besteht die Schwierigkeit darin, dass durch die abstrakte Darstellung zum Teil viele Ebenen nicht voneinander zu unterscheiden sind und bis auf eine zum Teil noch mögliche Unterscheidung von „handelnden“ Objekten und Umgebung nur eine nicht weiter segmentierbare Ebene des Visuellen existiert, der dann Musik und Text gegenüberstehen. Durch diese Schwierigkeit der Segmentierung und damit Strukturierung der visuellen Darbietung bietet es sich an, für einen ersten Zugang zur Inszenierung im Sinne von Guido Hiß zunächst vom Text der Partitur auszugehen, um als Erstes die zeitliche Strukturierung von Komposition und Szene vergleichen zu können. Dabei kann und wird natürlich der Arbeitsprozess auch umgekehrter beschritten, da ja

61 Balme, S.82

62 Balme, S.87

63 Balme, S.85: Dies war mir lediglich für die Inszenierung *Fidelio*, 21. Jahrhundert möglich, die immer noch im Beethoven-Haus in Bonn täglich vorgeführt wird.

64 Balme, S.83

65 Balme, S.90

66 Balme, S.90

67 Balme, S.90

68 Balme, S.92

auch die sichtbare Strukturierung die Wahrnehmung der hörbaren Zäsuren verändern könnten. Und egal von welcher Seite die Betrachtungen erfolgen, so ist ja ohnehin immer auf der Grundlage der intermodalen Eigenschaften der verschiedenen Medien eine sofortige Verknüpfung der theatralen Mittel zu verdeutlichen.

Ziel der Analyse, durch den Einsatz der Analogien, sollte trotz der getrennten Beschreibung der verschiedenen Theatermittel auch der Versuch einer Deutung des Zusammenwirkens der Elemente sein, denn das Theater lebt davon, dass es ein multisinnliches Medium ist, dessen Einzelbestandteile in der Aufführung mehr ergeben als nur die Summe der verschiedenen Ebenen. Doch genau darin liegt auch die allgegenwärtige Problematik bei der Betrachtung jedes Kunstwerks und besonders einer theatralen Aufführung begründet. Die Analyse eines solch hochkomplexen Kunstwerks vermag niemals, es in seiner Gesamtheit zu erfassen, geschweige denn die „einzig wahre“ Deutung zu leisten.

„In der [... gegenständlichen Kunst] wird der Klang der Elemente «an sich» verschleiert, zurückgedrängt. In der abstrakten Kunst kommt es zu vollem, unverschleiertem Klang.“

Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche

2. Bilder einer Ausstellung

Im Sommer 1874 komponierte Modest Mussorgsky, inspiriert von der Gedenkausstellung anlässlich des kurz zuvor verstorbenen Freundes und Malers Viktor Alexandrowitsch Hartmann, seinen Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung*.¹ Uraufgeführt wird das Werk jedoch erst 1886, fünf Jahre nach Mussorgskys Tod.² Die Komposition findet schnell Anerkennung,³ die sich unter anderem in den zahlreichen Bearbeitungen widerspiegelt, wovon die Orchestrierung durch Ravel wohl die berühmteste ist.⁴ Allen Bearbeitungen wie auch der ursprünglich reinen Klavierfassung ist gemeinsam, dass sich die Titel der einzelnen Sätze scheinbar auf bestimmte Gemälde von Hartmann beziehen, jedoch ist nicht immer genau zu rekonstruieren welche Bilder von Mussorgsky gemeint sind. Denn er verwendet Titel von Gemälden und Zeichnungen Hartmanns, die verschollen sind, im Katalog der Gedenkausstellung nicht aufgeführt sind oder auf mehrere Bilder bezogen sein könnten.⁵

Doch ist dies weder für die Analyse der Musik Mussorgskys noch für den Umgang Kandinskys mit dem Werk entscheidend, da beide sich von den jeweilig vorher existierenden Kunstwerken haben inspirieren lassen und sie nicht kopieren wollten.⁶ Denn bereits für die Komposition Mussorgskys gilt das eingangs schon erwähnte Kompositionsverfahren der Programmmusik, bei der das Gemälde in der Umsetzung des Komponisten von einem hohen Abstraktionsgrad geprägt ist.⁷

Wesentlich festzuhalten ist, bevor ich mich Kandinskys abstrakter Bühnenkomposition zuwende, dass Mussorgsky nicht nur eine Folge an Charakterstücken geschaffen hat, sondern sie mit Hilfe von wiederkehrenden Teilen, nämlich den Promenade-Themen, in einer Art Rondo zu einer Einheit verbunden hat. Darüber hinaus wird im Verlauf der Komposition das Promenaden-Thema, das für den Betrachter der Bilder, den Museumsbesucher steht,⁸ immer stärker thematisch-motivisch mit den Bildbetrachtungen verschränkt.⁹ Eine mögliche Deutung besteht darin, dass sich der Betrachter der Bilder immer stärker mit den Kunstwerken, aber vielleicht auch mit dem Künstler auseinandersetzt, gar mit ihnen in einen Art Dialog tritt.¹⁰ Dies kann als Ansatz dafür dienen in diesem Instrumentalwerk eine dramatische Komponente zu sehen, da eine Art Entwicklung einer Figur durch die „Kommunikation“ mit etwas anderem gezeigt wird.¹¹ Auf diesen Gedanken werde ich später wieder zurückgreifen.

Doch nun einige einleitende Worte zu Kandinskys abstrakter Bühnenkomposition *Bilder einer Ausstellung*. Am 28. April 1928 werden Kandinskys *Bilder einer Ausstellung* am Dessauer Friedrich Theater uraufgeführt.¹² Zu der Komposition werden bewegte, weitgehend abstrakte Bilder gezeigt. Die Bildmotive stellen „Pfeile, Kreisbögen, geschichtete Linien, Wellenbündel, Schalen, Dreiecke, Sichel, Kreis und Balkenkreuz“ dar, Motive wie sie häufig

1 Hübsch, S.13

2 Hübsch, S.13

3 Dahlhaus (2004), S.582: Allerdings würde die Komposition Mussorgskys aus technischer Sicht als stümperhaft angesehen.

4 Jühe, S.110

5 Hübsch, S.10f.

6 Jühe, S.113

7 vgl. S.6

8 Außen vor lassen möchte ich hier die Deutung, dass es sich dabei um Mussorgsky selbst handelt, der noch einmal Verbindung mit seinem Freund Hartmann tritt, da sie für die weiterführende Betrachtung nicht gewinnbringend sein kann. vgl. Motte-Haber (1990), S.139

9 Hübsche, S.26 + S.31 + S.34 + S.47f.

10 Motte-Haber (1990), S.139

11 Pfister, S.19ff.

12 Emons (2005), S.35

im Umfeld des Bauhauses auftreten.¹³ Lediglich in zwei Nummern werden die bewegten Bilder von Tänzern unterstützt, nämlich in „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“ und Limoges. *Le marché*.¹⁴

Kandinsky greift in seiner szenischen Umsetzung des Instrumentalwerkes teilweise auf gegenständliche Assoziationen zurück, die die Titel der Sätze von Mussorgsky liefern,¹⁵ und das nicht nur in den zwei eben erwähnten Bildern, bei denen die Tänzer auftreten sollen. Doch sein vorrangiges Bestreben ist es, wie mehrfach in der Literatur ausgiebig behandelt, eher Symmetrien und Tektonik der Musik in Bilder umzusetzen.¹⁶ Dafür erfindet Kandinsky geometrische Formen, die er dann wie musikalisches Material behandelt,¹⁷ jedoch ohne sich sklavisch an die Struktur der Musik anzupassen. Ob und in welcher Weise somit die dramatische Form dieses instrumentalen Werkes unterstützt wird, soll neben der Betrachtung der Art der Analogiebildungen die folgende Analyse begleiten.

Allerdings greife ich für die Inszenierungsanalyse nicht auf eine Aufzeichnung einer Rekonstruktion der Uraufführung zurück, wie sie 1983 an der Berliner Akademie der Künste oder 1995 durch Mitglieder des „Roten Kreises“ (Fernsehregie: Helmut Rost) entstanden sind,¹⁸ sondern ziehe eine Inszenierung von Wolfgang Rätz heran. Grund dafür ist nicht nur, dass der Zugang zu den eben genannten Aufführungen schwierig ist, sondern dass auf Grund der spärlichen Dokumentation der Uraufführung eine gänzliche Rekonstruktion noch schwieriger ist, als dies ohnehin immer ist. Wolfgang Rätz bedient sich zur Gestaltung seiner Inszenierung des Librettos und der Bühnenskizzen Kandinskys, geht jedoch an einigen Stellen auch recht frei damit um. Diese verschiedenen Aspekte werden im Folgenden in der Gesamtkonzeption kurz vorgestellt, wobei dabei natürlich auch an manchen Stellen noch einmal auf die Konzeption Kandinskys eingegangen werden muss.

13 Emons (2005), S.36

14 Emons (2005), S.35

15 Motte-Haber (1990), S.140

16 Emons (2005), S.38

17 Emons (2005), S.37

18 Emons (2005), S.41

2.1. Konzeption

Nummer	Musik	Bild
Promenade I		
1. Gnomus	Sempre vivo	„dreidimensionales“ Bild vorrangig in schwarz und weiß
Promenade II		
2. I vecchio Castello	Andantino molto cantabile e con dolore	zweidimensionales Bild vor- rangig in orange und grün
Promenade III		
3. Tuileries	Allegretto non troppo, capriccioso	sich drehendes Kaleidoskop
Promenade		
4. Bydło	Sempre moderato, pesante	verschiedenfarbige einfach Objekte von links nach rechts
Promenade IV		
5. Ballett der ungeschlüpften Küken	Scherzino, Vivo leggiero	weißer Lichtpunkt in Wellen- linienform bewegt
Promenade		
6. „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“	Andante. Grave energico	Schattenspiel eines dünnen und eines dicken Menschen
Promenade V = [I]		
7. Limoges. Le marché	Allegretto vivo, sempre scherzando	Stadtplan, recht und links daneben sich drehende Frauen
Promenade		
8. Catacombæ. Sepulcrum romanum	Largo + Andante non troppo, con lamento	zweidimensionales Bild vor- rangig in blau und grün
Promenade		
9. Die Hütte auf Hühnerkrallen. Baba-Jaga	Allegro con brio, feroce	blinkende Lichter und Haus mit rückwärts gehender Uhr
Promenade		
10. Das Heldentor. in der alten Hauptstadt Kiew	Allegro alla breve, Maestoso. Con grandezza	Menschen unter einem Bogen vor einem Kirchberg

Die Tabelle veranschaulicht noch einmal den Rondo-ähnlichen Aufbau dieses Werkes,¹⁹ aber auch noch einige weitere grundlegende Strukturen. So wird deutlich, dass bei den Bildern stets auf einen schnellen Satz ein ruhigerer folgt. Und sieht man mal vom ersten Bild, *Gnomus*, ab, das im Folgenden noch ausführlich besprochen werden soll, sind es stets die schnellen, bewegten Sätzen, in denen die Objekte im Raum oder an der Stelle bewegt werden. Eine weitere Ausnahme bildet der *Sempre moderato* Satz *Bydło*, jedoch werden die Objekte hier relativ langsam bewegt, denn jedes Bildelement für sich hat eine ganze Phrase Zeit den Bühnenraum zu durchschreiten.²⁰ Hier wäre also bereits von einer Tendenz zu sprechen, die Erhöhung des Tempos in der Musik mit einer visuellen Bewegungsverdichtung zu koppeln.

Des Weiteren sei darauf hingewiesen, dass erst ab der Mitte des Zyklus eindeutig menschliche Darstellungen auftreten. Was mit der Feststellung Lini Hübsch einher geht, dass im zweiten Abschnitt des Zyklus die Erinnerungen an den verstorbenen Freund und die intensivere Auseinandersetzung mit den Kunstwerken mehr Gewicht erhalten.²¹ Womit sich trotz des immer wiederkehrenden Promenaden-Themas eine Entwicklung abzeichnet, die sich in der Struktur der Szenerie niederschlägt.

Dies waren nun noch Aspekte, die sowohl auf die hier behandelte Inszenierung Wolfgang Rätz' zutrifft als auch auf das von Kandinsky formulierte Libretto zu dieser abstrakten Bühnenkomposition. Im Folgenden sollen noch einige Aspekte der Konzeption, die speziell diese Inszenierung betreffen, erörtert werden.

2.1.1. Musik

Einer der wesentlichsten Unterschiede der Inszenierung von Wolfgang Rätz gegenüber der Konzeption Kandinskys liegt in der Wahl der zum Erklingen gebrachten Musik. Die hier behandelte Inszenierung bedient sich nämlich nicht der Klavierfassung der Bilder einer Ausstellung, sondern verwendet die 1975 entstandene Synthesizer-Fassung von Isao Tomita. Allerdings ist auch nicht

eindeutig rekonstruierbar welche Fassung Kandinsky für seine Aufführung heranzog.²²

Doch um die Analysen der Einzelszenen besser in den musikalischen Gesamtcharakter dieser „Instrumentierung“ einordnen zu können, sei hier ein kurzer Überblick über das Verfahren des Arrangements Tomitas gegeben. Denn im Grunde handelt es sich tatsächlich vorrangig um eine Instrumentierung der Klavierfassung Mussorgskys. Nur an einigen wenigen Stellen weicht Tomita von der musikalischen Struktur oder dem melodisch und rhythmischen Verlauf des Originals ab. Das hat den großen Vorteil, dass ich mich für die Analyse auf das Notenmaterial der Klavierfassung stützen kann, und dieses nur durch eine akustische Analyse, basierend auf einer Einspielung Tomitas, zu ergänzen brauche. Für die Synthesizer-Fassung existiert nämlich kein im Druck erschienenenes Notenmaterial. Dieser Abgleich zwischen Notenmaterial und Aufnahme soll hier kurz in den wichtigsten Unterschieden und den allgemeinen Tendenzen dargelegt werden.

Im Großen und Ganzen verändert Tomita in seiner Fassung nur die Klangfarben der Komposition, wobei er durch den Einsatz des Synthesizers natürlich fast unbegrenzt viele Möglichkeiten hat. Hier sei nun nur auf einige besonders charakteristische Beispiele verwiesen. So verwendet Tomita an zahlreichen Stellen Glissandi und ein starkes Vibrato auf den Tönen, besonders natürlich auf lang ausgehaltenen Tönen. Dies ist verbunden mit der häufigen Wahl von stark nachklingenden Instrumenten wie der elektronischen Orgel, synthetisch erzeugtem Gesang, Flöten, einem Vibraphone oder auch Klängen die an eine singende Säge erinnern.²³ Auf der anderen Seite werden aber auch vorrangig rhythmisch klingende Elemente wie der Klang diverser Percussion-Instrumente imitiert, wie zum Beispiel in *Limoges. Le marché*.²⁴ Allerdings herrscht insgesamt ein weicher und hallender Ton vor. Und schließlich werden an einigen Stellen Klänge verwendet, die keinen herkömmlichen Instrumenten entsprechen, wie zum Beispiel die Sechzehntel-Figuren in *Tuileries*,²⁵ Teile des Balletts der unausgeschlüpften Küken²⁶ und „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyde“.²⁷

¹⁹ Darauf hingewiesen sei, dass die hier kursiv gesetzten Promenaden nur in der hier behandelten Inszenierung enthalten sind und nicht zum Notentext Mussorgskys oder zu Tomitas Fassung zu zählen sind.

²⁰ Kandinsky (1998), S.298 + DVD 00:11:43-00:14:37

²¹ Hübsch, S.14

²² Kandinsky (1998), S.292

²³ z.B. CD, Track 2, 4, 12

²⁴ Noten, S.22-25 + CD, Track 11

²⁵ Noten, S.12 + CD, Track 6

²⁶ Noten, S.16f. + CD, Track 9

²⁷ Noten, S.18f. + CD, Track 10

Über diese sehr speziellen Klangeffekte hinaus, arbeitet Tomita auch häufig mit synthetischen Gesangsstimmen, die er sowohl in den Promenaden als auch in Bildern, wie zum Beispiel *Il vecchio Castello*, *Bydlo* und *Das Heldentor* verwendet. Somit wird also klanglich über die thematischen Verschränkungen hinaus, zwischen Bildern und Promenade auch eine klangliche Beziehung hergestellt. Wobei Tomita hierbei nicht zwingend die von Mussorgsky bereits angelegten Verbindungen verstärkt, sondern auch neue schafft.²⁸

Ansonsten gibt es noch einige wenige Stellen, in denen sich Tomita etwas vom Notentext Mussorgskys löst und nicht nur eine Instrumentierung vornimmt. Dabei handelt es sich um folgende Veränderungen: zu Beginn von *Bydlo* erklingt drei Takte lang bereits die Bassfigur bevor das Thema einsetzt,²⁹ das Promenaden-Thema vor dem Bild *Limoges. Le marché* wird ausgelassen³⁰ und das Ende *Der Hütte auf Hühnerfüßen* und der Beginn des *Heldentores* werden ineinander übergeblendet, jedoch ohne eines der Stücke im Tonmaterial zu beschneiden.³¹

Insgesamt muss also gesagt werden, dass Isao Tomita mit seiner Synthesizer-Fassung eine klangfarbliche Interpretation vornimmt, jedoch trotz des einen oder andern kleinen Eingriffs in das Notenmaterial keine Veränderung der Form und Struktur des Werkes herbeiführt. Die *Bilder einer Ausstellung* bleiben auch in dieser recht modernen Bearbeitung in ihrer Anlage erhalten, auch wenn der Farbenreichtum gegenüber der Klavierfassung natürlich immens gesteigert wird. Besonders in einem Punkt scheint diese Fassung dann sogar den dramatischen Aspekt dieses Werkes zu betonen, nämlich durch den häufigen Einsatz von Gesangsstimmen, auch wenn diese natürlich synthetisch erzeugt sind, und nur Vokalisieren singen. Doch auf jeden Fall bekommen die Bilder hiermit einen verstärkt menschlichen Charakter, was natürlich den Kontrast zu den unbelebten, abstrakten Objekten der szenischen Darstellung noch erhöht. Eine Beziehung zu der oben festgestellten Verdichtung der menschlichen Darstellung zum Ende des Zyklus hin, lässt sich jedoch nicht belegen.

Wolfgang Rätz nimmt dann noch eine eigenständige Bearbeitung des Tonmaterials vor, denn er lässt vor jedem Bild das Promenaden-Thema erklingen. Dadurch wird das Gesamtwerk im Blick auf die Komposition strukturell in seiner Entwicklung begrenzt. Genauer soll

dies dann in der Analyse der Bild-Ton-Analogien in den Promenaden-Abschnitten, wie auch des Schlussbildes, das ja zu großen Teilen aus Variationen der Promenade besteht, untersucht werden.

28 vgl. Fußnote 9 + z.B. CD, Track 4 oder 7

29 Noten, S.14 + CD, Track 7

30 Noten, S.20f. + CD, Track 10 und 11

31 Noten, S.35f. + CD, Track 14, 00:00 - 00:26

2.1.2. Figurenkonzeption

Wie oben bereits dargelegt, greift Kandinsky für seine szenische Interpretation der Bilder einer Ausstellung weitgehend auf das damals übliche Motivmaterial aus geometrischen Figuren zurück, die jedoch von der menschlichen Darstellung durch Tänzer ergänzt wird. Außerdem setzen sich die geometrischen Grundmotive immer wieder auch zu entfernt gegenständlichen und menschenähnlichen Darstellungen zusammen.³²

Die von Kandinsky geforderten Tänzer setzt Wolfgang Rätz nicht ein, sondern beschränkt sich auf eine Darstellung bewegter Bühnenelemente und deren Beleuchtung. Grund dafür ist sicherlich die Umsetzung auf einer kleinen Puppenbühne. In den zwei Nummern – „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“ und Limoges. Le marché. – in denen Kandinsky Tänzer vorgesehen hatte, verwendet Wolfgang Rätz zweidimensionale Puppen, deren Darstellung auf den Kostümentwürfen Kandinskys beruhen. (Abb.1-2) Das heißt, selbst die menschenähnlichen Figuren bleiben in ihrer Materialität der der anderen Darstellungen gleich und verfügen nicht, wie von Kandinsky vorgesehen, über eine erheblich höhere Flexibilität ihrer Körper.

Fast alle Bildelemente sind zweidimensional und jedes Objekt für sich ist auch in seiner Außenform unveränderlich, ihnen ist also keine Figuration möglich. Nur die farbliche Darstellung kann durch entsprechenden Lichteinsatz variiert werden. Um nun diese zweidimensionalen Objekte für das Publikum sichtbar zu machen, ergibt sich stets eine Ausrichtung zur Rampe hin. Hinzukommt, dass die hier verwendeten Bildelemente keine Extremitäten aufweisen und daher zu keinen Gesten fähig sind.³³ Somit sind die hier verwendeten Objekte nur in ihren Raumpositionen und der Farbgebung beweglich, also hierin nach visueller Dichte und Rhythmus zu untersuchen.

Nur in zwei Bildern – Limoges. Le marché und Das Helden-tor – bekommen die Objekte eine, zumindest virtuelle, Dreidimensionalität, denn sie geben ihre Ausrichtung zur Rampe auf und drehen sich um die eigene Achse. Damit erzeugen sie ansatzweise das Bild eines dreidimensionalen Körpers. Jedoch ist die Drehbewegung nicht schnell genug, um tatsächlich die Illusion eines plastischen Körpers zu erzeugen. Somit bleiben auch



Abb. 1 - Kostümentwurf, Tänzer in Limoges. Le marché

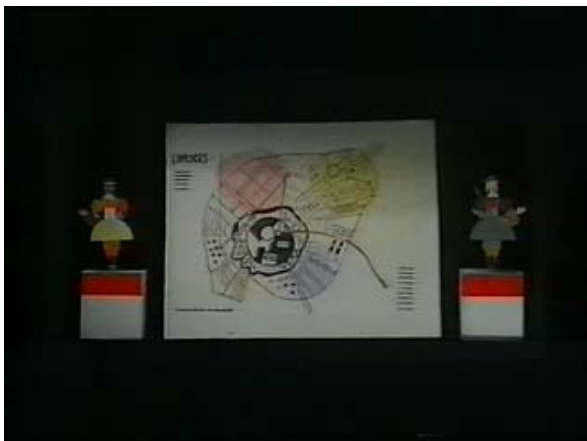


Abb. 2 - Limoges. Le marché

³² vgl. Abb.16 und 18, S.31f.

³³ Ausnahmen bilden die Darstellungen von Goldenberg und Schmuyle, die im Laufe des Bildes etwas Haltung und Gestik verändern.



Abb. 3 - Die Hütte auf Hühnerfüßen



Abb. 4 - Ballett der ungeschlüpften Küken

diese Objekte, auch wenn sie ihre statische Ausrichtung aufgeben, als Flächen gekennzeichnet.

Es lässt sich also erkennen, dass in dieser Inszenierung drei Arten von Objekten verwendet werden. Die erste Kategorie sind die einfachen geometrischen Grundformen, Kreis, Rechteck, Quadrat und Dreieck. Als nächstes kommen jene Objekte, die sich aus mehreren geometrischen Grundformen zusammenfügen, die zum Teil dann menschenähnliche Körper bilden, (vgl. Abb.16) und schließlich die eben besprochenen zweidimensionalen, eindeutig menschlichen Darstellungen. Trotz dieser Einfachheit der Bildelemente sollte jedoch weiterhin angemerkt werden, dass nach Kandinskys Vorstellung der Punkt das Urelement aller visueller Formen ist, aus dem durch Bewegung alle anderen Formen erst entstehen.³⁴ So verwendet die Inszenierung auch in einem Bild tatsächlich zahlreiche Punkte als Bildelemente, nämlich in *Die Hütte auf Hühnerfüßen*. (Abb.3) Und in der szenischen Darstellung des *Balletts der ungeschlüpften Küken* wird dann ein Lichtpunkt in Bewegung gesetzt, wodurch der Eindruck einer Wellenlinie erzeugt wird. (Abb.4)

Das heißt, vorrangig werden in dieser Inszenierung Flächen, also tertiäre Bildelemente, verwendet, aber an einigen Stellen auch die primären Formen, der Punkt, und die sekundäre Linie. Wobei je höher stehend die Bildelemente sind, desto eher besitzen sie einen gegenständlichen Charakter. Aus der Flächigkeit der Figuren ergeben sich dann auch einige räumliche Dispositionen der Inszenierung.

2.1.3. Raumkonzeption

Die Zweidimensionalität führt, wie bereits erwähnt, dazu, dass die Objekte stets zur Rampe hin ausgerichtet sind. Aus der fehlenden Möglichkeit auch nur einer einfachsten Figuration, nämlich einer Vergrößerung oder Verkleinerung, ergibt sich die Konzeption der Raumbewegungen. Diese führen niemals in die Tiefe der Bühne oder aus dieser heraus. Die Objekte bewegen sich immer nur auf einer Ebene der Bühnentiefe von rechts nach links, links nach rechts, oben nach unten oder unten nach oben, aber niemals von vorne nach hinten, denn sonst müssten sie sich perspektivisch vergrößern und verkleinern können, um die gewohnte Beziehung zwischen Objekten und Raum nicht ad absurdum zu führen.

³⁴ Kandinsky (1973/1926), S.18 und S.57

Die Bilder, jeweils einer Nummer der Komposition zugeordnet, setzen sich meist im Verlauf des Stückes nach und nach aus mehreren Bildelementen zu einer Einheit zusammen, indem diese in das Blickfeld der Zuschauer geschoben oder durch Aufdecken und Anleuchten sichtbar gemacht werden. Somit setzen sich während jeder Nummer diese Objekte zu einem zweidimensionalen, abstrakten Gemälde zusammen. In einigen Fällen, wie in *Tuileries* und *Limoges. Le marché*, wird jedoch auch gleich das gesamte Bild sichtbar. Im Satz *Bydło* bewegen sich die Objekte jeweils einzeln über die Bühne und werden nie gemeinsam gezeigt. Man erkennt also, dass trotz der Einschränkungen, denen diese Objekte unterliegen, sie doch eine beträchtliche Bandbreite an Darstellungsmöglichkeiten aufweisen.

Der Abschluss der Bilder, wie auch der Promenaden erfolgt zumeist durch einen Black.³⁵ Dies bedeutet, dass die gesamte Bühne sich in vollständiger Dunkelheit befindet, was im Grunde die Ausgangsposition für diese Inszenierung darstellt. Der Bühnenraum ist in schwarze Tücher gekleidet, die die Tiefe nicht errahnen lassen, da durch das einheitliche Schwarz die räumlichen Begrenzungen kaum wahrnehmbar sind. Somit müssten für eine Tiefenstaffelung die Objekte deutlich perspektivisch verkleinert werden. Dies wird lediglich in der ersten Nummer, dem Bild *Gnomus*, angewandt, das somit die Darstellung auf einer zweidimensionalen Ebene aufgibt. Aber, wie gesagt, es handelt sich dabei um eine Ausnahme. Im Grunde nutzt die Inszenierung innerhalb der Bilder die Bühnentiefe nicht.

Allerdings wird die Dreidimensionalität für die Abgrenzung zwischen den verschiedenen Abschnitten eingesetzt. Es findet also eine, wenn auch geringe, Tiefenstaffelung der verschiedenen Bilder statt. So spielt die Promenade stets fast ganz vorne an der Rampe, die Bilder werden dagegen immer etwas weiter hinten im Bühnenraum angesiedelt. Nur das Bild des *Heldentores* mischt diese Raumposition, da am Ende das Bild mit der Promenaden-Darstellung kombiniert wird.

Welche Analogien hier nun genau zwischen Musik und Bild gezogen werden, soll im Folgenden gerade in diesem Finale, den Promenaden und der eben erwähnten Ausnahme für die räumliche Disposition eines Bildes, *Gnomus*, analysiert werden.

35 DVD, z.B. 00:11:11, 00:19:04, 00:20:28

2.2. Analyse – Promenaden



Abb. 5 - Roter Kreis



Abb. 6 - Blau-violetter Kreis

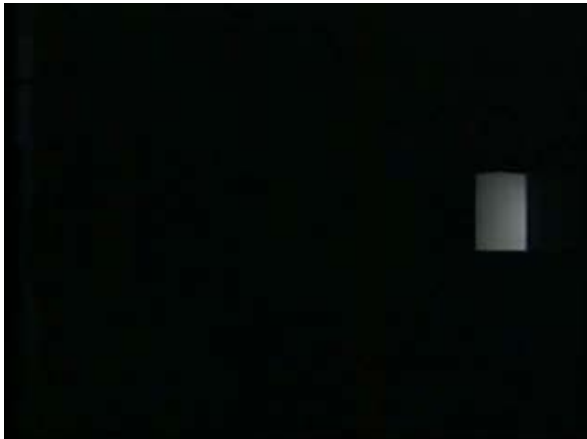


Abb. 7 - Weißes Rechteck

Zur szenischen Darstellung der Promenade werden zwei gegensätzliche Bildmotive verwendet. Ein roter Kreis, der sich immer auf der linken Bühnenhälfte befindet,³⁶ der in zwei Fällen jedoch auch in einer blau-violetten Färbung erscheint,³⁷ des Weiteren ein weißes, aufrecht stehendes Rechteck, das stets in der rechten Bühnenhälfte zu sehen ist.³⁸ (Abb.5-7) Diese zwei Motive werden jedoch zu keinem Zeitpunkt in die anderen bildlichen Darstellungen mit einbezogen – weder in Kandinskys Bühnenanweisungen, noch in Rätz' Inszenierung – abgesehen vom Ende des Schlussbildes.

Die Darbietung der Promenaden weißt in dieser Inszenierung die größten Abweichungen von allen verwendeten Vorlagen auf. So wird, wie bereits dargelegt, im Unterschied zu Mussorgskys Notenmaterial, zu Isao Tomitas Fassung und zu Kandinskys „Libretto“ vor jedem Bild das Promenaden-Thema gespielt. Dadurch wird, großformat betrachtet, die Verdichtung des musikalischen Materials, die Mussorgsky vornimmt und die auch die meisten Bearbeiter beibehalten, außer Kraft gesetzt. Allerdings stellt sich natürlich die Frage, welches musikalische Material Wolfgang Rätz für die hinzugefügten Promenaden heranzieht, ganz abgesehen von den Korrelationen zur szenischen Darbietung. Dies sei in der folgenden Tabelle veranschaulicht.

Promenade Nr.	Szene	Musik Tomita
1	Roter Kreis links	Track 1
2	Blau-violetter Kreis links	Track 3
3	Weißes Rechteck, rechts	Track 1
4 (zusätzlich)	Roter Kreis links	Track 8
5	Weißes Rechteck, rechts	Track 8
6 (zusätzlich)	Roter Kreis links	Track 1
7 (zusätzlich)	Roter Kreis links	Track 3
8 (zusätzlich)	Weißes Rechteck, rechts	Track 1
9 (zusätzlich)	Blau-violetter Kreis links	Track 8
10 (zusätzlich)	Roter Kreis links	Track 3

³⁶ DVD, 00:00:12, 00:11:23, 00:16:00, 00:19:10, 00:29:18

³⁷ DVD, 00:10:00, 00:14:38, 00:20:32

³⁸ DVD, 00:04:32, 00:25:26

Auf Grund der Betrachtung der Musik sind zunächst drei Dinge festzuhalten: Erstens werden die zusätzlich eingeführten Promenaden nicht immer mit demselben musikalischen Material ausgestattet und somit nicht von den anderen abgesetzt. Zweitens erklingt der Track Nummer 5, die Promenade vor den Tuileries, aus der Fassung Tomitas nie. Es handelt sich hierbei um die einzige Variation bei Tomita, die außer dem Track 1 in der Promenade „Gesangsstimmen“ aufweist. Und drittens ist keine strukturelle Verbindung zwischen der Wahl der Promenaden-Varianten und der Bebilderung festzustellen.

Die szenische Darstellung der Promenaden ist, wie auch die aller Bilder, stark an Kandinskys „Libretto“ orientiert. So ist die Bebilderung der Promenade entsprechend den dortigen Angaben gehalten – ein roter Kreis, ein blau-violetter Kreis und ein weißes Rechteck treten auf. Alle drei Motive erscheinen stets alleine in einer schwarzen Umgebung und verharren in dieser Inszenierung, im Gegensatz zu Kandinskys Anweisungen,³⁹ immer starr an einer Stelle. Diese drei Motive und die drei wiederkehrenden Varianten des Themas lassen eine Kopplung erwarten, die aber wie bereits gesagt, nicht eintritt.

Wenn man sich die Tabelle ansieht, so erkennt man jedoch, dass die Abfolge roter Kreis – blau-violetter Kreis – weißes Rechteck in den ersten drei Promenaden wie als dreifach schließender Rahmen in den letzten drei Promenaden in der Reihenfolge weißes Rechteck – blau-violetter Kreis – roter Kreis wieder erscheint. Dazwischen zeigt sich immer der rote Kreis, abgesehen von einem einmaligen Auftreten des weißen Rechteckes, quasi als Mittelpunkt. Durch diesen formalen Rahmen, an den durch das Auftreten von rotem Kreis und weißem Rechteck am Ende des *Heldentors* erinnert wird, scheint die Gesamtkomposition *Bilder einer Ausstellung* in einen Rahmen gesetzt und somit zu einem Gemälde zu erstarren. Dieser Rahmen besitzt jedoch in der Abfolge der Promenaden keine Entsprechung.

Auch die farbliche Darstellung kann nicht grundsätzlich mit der Instrumentierung verknüpft werden, da diese szenische Darstellung anders strukturiert ist als die Varianten des Promenaden-Themas. Somit ergibt sich, dass im Beispiel der Promenade zwar eine bildliche Rahmenstruktur erzeugt wird, diese jedoch nicht in irgendeiner Form mit der musikalischen Struktur identisch ist, auch wenn beide Ebenen deutliche Wiederholungsstrukturen aufweisen.

39 Kandinsky (1998), S.296 und 302

2.3. Analyse – Gnomus

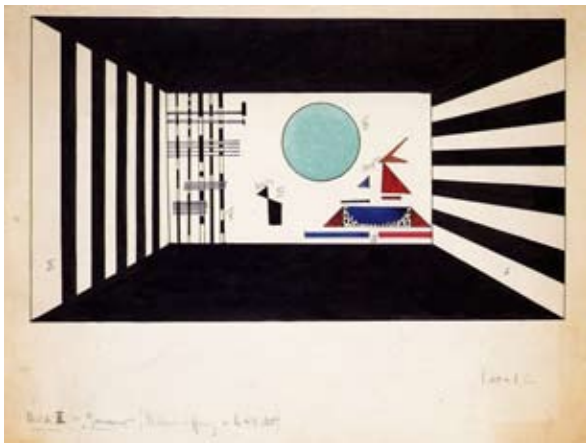


Abb. 8 - Skizze von Kandinsky, Gnomus

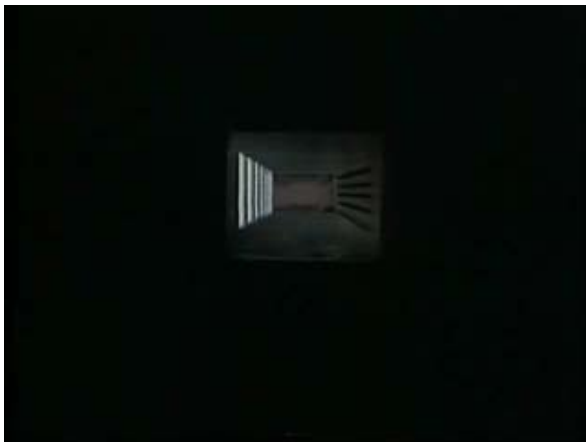


Abb. 9 - Streifen links



Abb. 10 - Streifen rechts

Gnomus, das erste Bild des Zyklus macht als einziges ein dreidimensionales Bild in Form einer kleinen Guckkastenbühne auf. Allerdings wird der Raum nicht bespielt, sondern lediglich die zwei Seitenwände und die Rückwand. Es werden im Grunde drei abstrakte Bilder gezeigt, die trapezförmig zueinander aufgestellt sind, (Abb.8) und so einen perspektivischen Eindruck erzeugen. Daher ist zwar ein Raumvolumen vorhanden, jedoch werden nur die Begrenzungsflächen bebildert und damit rhythmisch gestaltet.

Während der ersten 18 Takte des Stückes ist die Rückwand noch dunkel und nur die zwei Seitenwände werden bespielt. Dabei werden zunächst an der linken Wand, ab Takt 5, von vorne nach hinten weiße, senkrechte Streifen sichtbar, wodurch ein schwarz-weißes Streifenmuster erkennbar wird.⁴⁰ (Abb.9) Ab Takt 12 erscheinen dann auch auf der rechten Seite nach und nach weiße Streifen, nun allerdings waagrechte, die sich von unten nach oben auf der Wand ausbreiten.⁴¹ (Abb.10)

Somit werden die zwei musikalischen Entsprechungen dieses Abschnitts, Takt 4 bis 10 und Takt 11 bis 17,⁴² szenisch in einer symmetrischen Variation dargeboten. Visuell nicht umgesetzt wird, dass bereits in den Takten 1 bis 3 erstmals dieses, das gesamte Stück bestimmende, Motiv vorgestellt wird, das dann in den gerade aufgezählten siebentaktigen Abschnitten jeweils einmal exakt so wiederkehrt und dann in einer Variation.⁴³

Durch die Entscheidung für diese szenische Anordnung, wird nicht das dreimalige Wiederholen des Eingangsmotives und dessen zweimalige Variation sichtbar gemacht, sondern die Wiederholung des sechstaktigen Themas. Damit werden zum einen die ersten 18 Takte in ein dreitaktiges Vorspiel und zwei siebentaktige, fast gleiche Themen geteilt, also visuell eine Interpretation der formalen Gliederung getroffen. Zum anderen kann man darin auch eine Bebilderung der Verdichtung

⁴⁰ DVD, 00:01:30 - 00:01:41

⁴¹ DVD, 00:01:43 - 00:01:48

⁴² Noten, S.4: Bis auf eine ganz minimale rhythmische Variation in Takt 13 und den dynamischen Unterschieden in Takt 4 und 11 sind die Takte 4 bis 9 und 11 bis 16 identisch. Die Takte 10 und 17 müssen als Schlüsse verstanden werden.

⁴³ Noten, S.4: Weitgehend identisch sind die Takte 1-3, 4-6 und 11-13 und Variationen diese Motives bilden die Takte 7-9 und 14-16



Abb. 11 - Weiße Rückwand

jeweils zum Ende der siebentaktigen Phrasen sehen. Denn jedes der Themen besteht in der zweiten Hälfte aus einer variierten Wiederholung des dreitaktigen Motives, wobei die Wiederholung innerhalb des Themas stets mit einer rhythmischen und melodischen Steigerung, beziehungsweise Verdichtung einher geht. Dies ist nun immer mit der Erhöhung der Anzahl der Streifen an der Wand gekoppelt. Hier wird also sowohl die Symmetrie des Abschnittes unterstützt, jedoch ohne sie exakt zu doppeln, als auch die Verdichtung innerhalb des Themas zum Ausdruck gebracht.

Die Takte 19 bis 37 werden szenisch als eine Art Überleitung dargestellt. Die Rückwand wird beleuchtet und erscheint nun weiß, also für das weitere Geschehen vorbereitet.⁴⁴ (Abb.11) Außerdem werden die Streifen an den Seitenwänden wieder abgedeckt, so dass die Wände wieder einheitlich schwarz erscheinen. Dies geschieht während der Wiederholung der Takte 19 bis 28 und dem erneuten Erklingen des Anfangsmotives und dessen Variation in den Takten 29 bis 33. Zwar wird hier einmal dasselbe musikalische Material wie im vorherigen Abschnitt zeitgleich zur Bewegung der Streifen eingesetzt, doch da dieser Bezug nur einmal besteht und die vorherige Abdeckung der Streifen in ganz anderem musikalischen Zusammenhang erfolgt, kann hier für diese szenische Aktionen keine intermodale Beziehung zur Musik hergestellt werden. Doch im Gegensatz dazu lässt sich zumindest eine angedeutete intermodale Analogiebildung bezüglich des Anfangs dieses Abschnittes erkennen. Die Takte 19 bis 28, während deren Erklingen die weiße Rückwand zusätzlich sichtbar wird, sind im Vergleich zu den vorherigen Takten, mit ihren vielen langen Tönen im Bass und der stetigen Abwärtsbewegung der Akkorde in den Oberstimmen, deutlich einheitlicher in Rhythmus und Melodie als die vorherigen Takte. Denn auch wenn sie als 4+4+2 Takte unterteilbar wären, so fehlt ihnen eine deutlich hörbare Bewegungsverdichtung oder Volumenveränderung, um sie nicht als eingeschobenen Ruhepunkt zu betrachten. Allerdings findet durch die erstmalige Einführung von Akkorden im Vergleich zum Vorherigen für den gesamten Abschnitt eine plötzliche Volumensteigerung statt, die intermodal mit der Erweiterung des Raumes vergleichbar ist.

Dies scheint sich zu bestätigen, wenn dann in Takt 30 bereits auf der einen Seite die Streifen abgedeckt sind und kurz darauf auch auf der anderen Seite, geht dies nicht nur mit dem erneuten Erklingen des Eingangs-

⁴⁴ DVD, 00:01:54 - 00:02:20



Abb. 12 - Der Gnom



Abb. 13a - Das Dreieck



Abb. 13b - Die Streifen



Abb. 13c - Der grüne Kreis

motives einher, sondern auch mit der Rückkehr in die Einstimmigkeit der beiden Hände, die auch im weiteren erhalten bleibt, nur zum Teil durch Oktavparallelen verstärkt.⁴⁵ Somit wird in den Takten 29 bis 34 die Verringerung des musikalischen Volumens mit der räumlichen Reduktion des Spielraumes verbunden und außerdem geht die rhythmische Erhöhung der Beweglichkeit mit einer visuellen Bewegung, nämlich dem Verschwinden der Streifen einher, wenn auch nur für die zweite Seite. Zu Beginn des folgenden Abschnittes, ab Takt 38, wird als erstes eine dunkelgraue Figur sichtbar, die sich aus einem aufrecht stehenden Rechteck, dem am oberen Ende ein Ecke abgeschnitten ist, und einem darüber schwebenden, auf die Spitze gestellten Dreieck zusammensetzt. Dieses aus zwei Flächen zusammengefügte Objekt lässt den Eindruck eines Körpers mit einem Kopf darüber entstehen und einen an den im Titel erwähnten Gnom denken.⁴⁶ (Abb.12) Der Auftritt dieses gänzlichen neuen Bildelementes betont den Anfang eines neuen Formabschnittes.

Der Abschnitt von Takt 38 bis 71 ist ganz dem Bild an der Rückwand gewidmet. Nach und nach erscheinen weitere Bildelemente, die sich um den „Gnom“ herum drapieren. Als erstes tritt von rechts ein großes Dreieck auf, das wiederum aus vielen kleinen bunten Formen zusammengefügt ist, und füllt die rechte Ecke des Bildes aus. Danach kommt von links oben ein Bündel an schwarz-weißen Streifen hinzu und schließlich wird das Bild von einem grünen Kreis, der von oben ins Bild schwebt komplettiert.⁴⁷ (Abb.13a-c)

Musikalisch ist dieser Abschnitt davon bestimmt, dass der bisherige Dreivierteltakt von einem Viervierteltakt abgelöst worden ist, jedoch an drei Stellen für jeweils zwei Takte im Dreivierteltakt unterbrochen wird, in denen Variationen des Eingangsmotives erklingen.⁴⁸ Dadurch wird der Fluss der Musik in vier unterschiedlich lange Abschnitte unterteilt. Trotz dieser zeitlichen Unregelmäßigkeit wird genau diese Gliederung auch in die Szene übertragen. Im ersten Abschnitt erscheint das Dreieck, im nächsten die Streifen und im letzten schließlich der Kreis. Dabei kann man, wenn auch etwas vage, eine gewisse Verbindung zwischen dem Volumen der Objekte und der zeitlichen Länge der musikalischen Abschnitte erkennen. Die zwei großen Objekte, Dreieck und Streifen, treten nämlich in den zwei ersten

⁴⁵ Noten, S.4f.

⁴⁶ DVD, 00:02:22

⁴⁷ DVD, 00:02:22 - 00:03:17

⁴⁸ Noten: S.5, Takte 45f., 54f. und 58f.

Abschnitten auf, die von jeweils sieben Takten Länge besitzen, der deutlich kleinere Kreis hingegen während des nur zwei Takte umfassenden Abschnitts. Außerdem erklingt an dieser Stelle die Intervallfolge auch noch um eine Quart höher als bisher und es handelt sich bei dem grünen Kreis um das am weitesten oben angesiedelte Bildobjekt.⁴⁹

Im vierten Abschnitt erscheinen keine neuen Bildelemente, sondern das Bild bleibt einfach für die folgenden zwölf Takte unverändert. Musikalisch spiegelt sich diese Andersartigkeit des vierten Abschnittes dadurch wider, dass bisher jeweils die ersten zwei Takte im *alla breve* identisch oder zumindest in der Intervallik identisch waren,⁵⁰ dies ist in Takt 60f. nicht der Fall. Trotzdem greift dieser Abschnitt noch deutlich auf das musikalische Material der vorherigen Teile zurück, besitzt aber durch seine zweimalige chromatisch absteigende Linie einen deutlich abschließenden Charakter. Die Komposition bietet an dieser Stelle als mögliche intermodale Eigenschaften eine dynamisch Volumensteigerung, wie auch eine rhythmische Verdichtung durch die Verschränkung verschiedener Rhythmen. Doch weder Dichte noch Volumen der visuellen Ebene verändern sich während dieses Abschnittes. Wobei man natürlich sagen könnte, dass das Bild mit dem Kreis ja erst zwei Takte zuvor seine endgültige Erscheinung durch den Kreis erhalten hat und sich nun zusammen mit dieser musikalischen Verengung in seiner ganzen visuellen Dichte präsentiert. In Takt 72 beginnt der vierte und letzte großformale Abschnitt dieses Stückes. Die Komposition führt in den Dreivierteltakt zurück und nimmt mit den absteigend geführten Akkordfolgen, die sich immer aus Vorhalten und deren Auflösungen zusammensetzen, Material aus dem Überleitungsteil wieder auf.⁵¹ Kombiniert wird dies mit Trillern und chromatischen Sechzehntelsechstolen, die die für den vorherigen Teil typischen Intervalle der Quarte und Quinte durchlaufen.⁵²

Szenisch kommt es ebenfalls zu einer Kombination des bisher Gesehenen. Das Bild an der Rückwand bleibt weiter unverändert sichtbar, wird nun aber erst mit den senkrechten Streifen⁵³ links und dann mit den rechts erscheinenden waagrechten Streifen kombiniert.⁵⁴ (Abb.14 und 15, siehe nächste Seite) Somit wird wieder mit dem voluminöseren, akkordischen Material der Blick auf das gesamte dreidimensionale Bild verbunden. Wohingegen die auf der Dynamik basierende Volumensteigerung, die in den Takten 72 bis 93 vollzogen wird, in der Bebilderung nur zum Teil eine Entsprechung findet. In Takt 85, in dem die größte Steigerung einsetzt,⁵⁵ ist das Volumen des Bildes schon zu seinem Maximum angewachsen, denn die Seitenwände sind mit ihren Streifen bereits vollständig sichtbar.

Neben den doch relativ wenigen und zum Teil auch etwas vagen intermodalen Analogien verbanden in dieser Inszenierung bisher Musik und Bild die zeitliche Abschnittsbildung. Diese festzulegen ist jedoch in diesem letzten Formteil bereits bei der musikalischen Analyse schwierig, da sowohl Bass als auch Oberstimmen zwar jeweils viertaktige Phrasen bilden, diese jedoch um einen Takt versetzt zueinander erklingen.⁵⁶ Und der Einsatz der Bebilderung der rechten und linken Seitenwand erfolgt nun zu keinem der Strukturen synchron.⁵⁷

Takt	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86
Bild				Streifen links						Streifen rechts					
Oberstimmen	Pause				Akkorde				Akkorde						
Unterstimmen		Chromatik				Chromatik				Chromatik					

49 DVD, 00:03:12 - 00:03:17 + Noten, S.5, T.56f.

50 Noten, S.5, Takte 38f., 47f. und 56f.

51 Noten, S.4, T.19-26 und S.6, T.76-86

52 Noten, S.6, T.72-86

53 DVD, 00:03:53 - 00:03:57

54 DVD, 00:03:59 - 00:04:04

55 Noten, S.6f., T.85-93

56 Noten, S.6, T.72-86

57 Die Tabelle veranschaulicht die Kompositions- und Szenenstruktur der fraglichen Stelle, wobei gleichfarbige Zellen gleiche oder ähnliche Motive veranschaulichen.

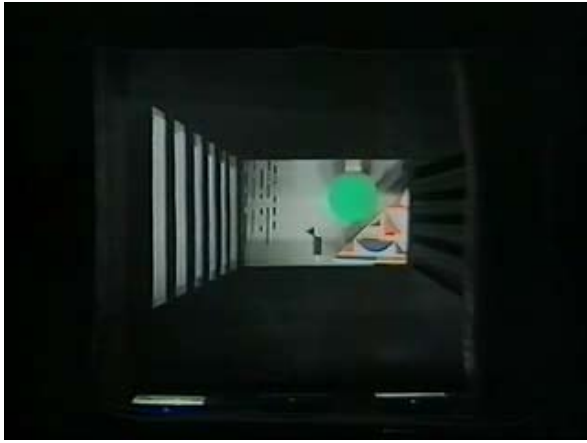


Abb. 14 - Streifen links

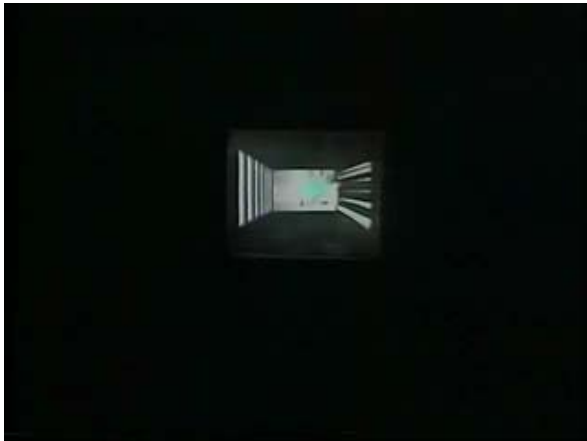


Abb. 15 - Streifen rechts

Die einzigen Vermutungen die man als strukturelle Kopplung zwischen musikalischer und bildlicher Anordnung hier anstellen kann, ist, dass damit die versetzten Strukturen der Musik durch die visuelle Struktur wieder verstärkt zu einer Einheit verbunden werden sollen oder das Prinzip der versetzten Einsätze übernommen wurde. Doch beides lässt sich nur schwer beweisen. Allerdings ist in jedem Fall festzuhalten, dass der Einsatz der Bebilderung der rechten Wand den letzten Formabschnitt dieses Bildes in der Mitte teilt, also wieder eine zeitliche Symmetrie hervorhebt.

Allgemein besteht die Analogie von Musik und Bild hier darin, dass mit der musikalischen Veränderung auch eine szenische Veränderung einhergeht, jedoch nicht in solcher Dichte wie die Musik es nahelegen könnte. Die visuelle Ebene strebt eine einfache, symmetrische Darstellung an, die in ihren Einschnitten mit denen in der Musik gekoppelt wird, jedoch der Symmetrie wegen auch den einen oder anderen Einschnitt in der Musik übergeht.

Vor dem virtuellen Lauf im *Velocissimo* in den Takten 94 bis 99 wird vor das gesamte Bild ein schwarzer Vorhang gezogen und diese letzten fünf Takte erklingen als Nachspiel ohne Bebilderung wie auch die ersten drei Takte ohne Bilder erklingen sind.⁵⁸ Dadurch entsteht ein visueller Rahmen, der jedoch keine musikalische Entsprechung aufweist.

Zusammenfassend gilt hier: Für die intermodalen Eigenschaften wird das Volumen der Musik vorrangig aus der Anzahl der Stimmen und nicht aus der Dynamik ermittelt und dieses mit der Nutzung aller drei, den Raum begrenzenden, Wände verbunden, also einer Steigerung des Raumvolumens. Zum anderen werden rhythmische und melodische Verdichtungen mit einer Steigerung der Bildelementdichte gekoppelt.

58 DVD, 00:04:26 - 00:04:29

2.4. Analyse – Das Heldentor

Das Finale der Bilder einer Ausstellung ist eine Verquickung des Promenaden-Themas in augmentierter Form und eines Choral.⁵⁹ Durch die vorherrschenden Halben entsteht ein ruhiger Puls, der das vorgeschriebene *Maestoso* unterstützt.⁶⁰ Zusätzlich verstärkt wird der überirdische Charakter dieser Abschlussnummer noch durch den synthetischen Chor, den Tomita in seiner Fassung hier besonders häufig einsetzt, nämlich in den Choraleiten, aber auch in anderen Abschnitten.⁶¹

Szenisch wird sowohl der gemäßigte Puls, der gerade im Vergleich zu der vorherigen Nummer *Der Hütte auf Hühnerfüßen* auffällt,⁶² geradezu als Statik dargestellt, als auch der majestätische Charakter durch deutlich gegenständliche Bestandteile, hervorgehoben.

Zunächst zur Statik des Bildes. Insgesamt ist sehr wenig Bewegung in diesem Bild und somit wird die verhältnismäßig lange Komposition szenisch in sehr große Formabschnitte gegliedert. Abgesehen von einem Lichtwechsel von Rot auf Weiß, gleich zu Beginn, werden in der Szenerie bis in Takt 47 keine Veränderung vorgenommen.⁶³ So wird szenisch das erstmalige Erklängen des Choralen⁶⁴ und die Variation des Promenaden-Themas zu einem Abschnitt zusammengefasst.⁶⁵ Eingeführt wird hier eine Reihe von zehn nebeneinander stehenden, bunten, menschenähnlichen Figuren, die alle aus geometrischen Figuren zusammengesetzt sind. (Abb.16 und 17) Die Figuren treten alle gemeinsam auf und durchlaufen keinerlei Veränderung mehr während dieses Abschnittes. Die Komposition verringert hingegen rhythmisch, dynamisch und im Ambitus betrachtet ab Takt 30 Volumen und Dichte.

Während der zweiten Strophe, also wiederum einer Promenaden-Variation und einer Choralstrophe, werden zwei neue Bildelemente in die Szenerie geschoben.⁶⁶ Die zwei Aktionen verteilen sich jedoch nicht auf Promenade und Choral, sondern ereignen sich beide während des Promenaden-Teils, der nun von in Oktavparallelen ge-



Abb. 16 - Kandinskys Entwurf der Figuren



Abb. 17 - Figuren beim Heldentor

59 Hübsch, S.47f.

60 Noten, S.36

61 CD, Track 14

62 Noten, S.33f.

63 DVD, 00:29:26 - 00:31:09

64 Noten, S.36f., T.30-46

65 Noten, S.36, T.1-29

66 DVD, 00:31:09 - 00:32:18



Abb. 18 - Der Bogen



Abb. 19 - Der Kirchberg



Abb. 20 - Der Hintergrundprospekt



Abb. 21 - Schlussbild

föhrten Achtelläufen begleitet wird.⁶⁷ Somit behält der Choral seine Ruhe und Statik und die Promenade, die auch musikalisch durch die Achtel belebt wird, gewinnt an Bewegung, also an musikalischer und visueller Bewegungsdichte. Natürlich wird mit den hinzugefügten Bildelementen auch die Raumdichte erhöht.

Von links schiebt sich als nächstes ein durchsichtiger Bogen herein,⁶⁸ und von rechts, direkt hinter die „Menschengruppe“, wird ein „Kirchberg“ ins Bild bewegt, der sich, wie schon so viele Objekte in dieser Inszenierung, aus vielen verschiedenen geometrischen Objekten zusammensetzt.⁶⁹ (Abb.18 und 19) Dabei teilen die zwei Ereignisse, also jeweils das Neuerscheinen der Objekte, das Promenaden-Thema in zwei Hälften, was einhergeht mit dem Wechsel der Achtelläufe von der Ober- in die Unterstimme und dem Beginn des Themas in den Oberstimmen, statt wie zuvor im Bass.⁷⁰ Das heißt, die szenische Umsetzung unterstützt erneut die symmetrische Anordnung der Komposition, aber intermodale Analogien durch Dichte oder Volumen sind nicht erkennbar.

In Takt 85 beginnt ein neuer Formteil, der nun nicht mehr auf das musikalische Material von Promenade und Choral zurückgreift.⁷¹ Der musikalische Einschnitt spiegelt sich auch in der Szenerie wider, die nun mit einem bemalten Hintergrundprospekt versehen wird und damit das Bild bereits komplettiert.⁷² (Abb.20) Sowohl die auf dem Prospekt sichtbaren Objekte – Sonne, Mond und ein Art senkrecht-stehendes Auge – als auch die Bewegung des Prospektes an sich, stehen in keiner unmittelbaren Beziehung zur Struktur der Musik oder gar deren Bewegungsgestus, denn in den Takten 85 bis 113 verdichtet sich der Rhythmus immer weiter und der Ambitus wird beständig ausgeweitet.⁷³ Der Prospekt fasst lediglich den musikalischen Formteil auch szenisch als solchen zusammen, da er als einziges neues Bildelement das Augenmerk auf sich lenkt. Einzige intermodale Analogie bestehen darin, dass dieser Prospekt nun die Anzahl der Objekte noch einmal deutlich erhöht und somit die Objektdichte vergrößert. Erstmals seit dem Bild des Gnomus erhält das Bild einen Hintergrund und

⁶⁷ Noten, S.37

⁶⁸ DVD, 00:31:13 - 00:31:16

⁶⁹ DVD, 00:31:26 - 00:31:36

⁷⁰ Noten, S.37, T.55

⁷¹ Hübsche, S.72

⁷² DVD, 00:32:28 - 00:32:43

⁷³ Noten, S.38f., T.85-113

damit, wenn auch nur in geringem Maße, Tiefe – das Volumen wird also wie auch der Ambitus vergrößert. Doch dadurch, dass dies in der Musik sich über 28 Takte hinweg entwickelt und die Szenerie hingegen gleich in den ersten drei Takten des Abschnittes gesetzt wird, ist eine solche Verknüpfung nur bedingt wahrnehmbar.

Die nächste szenische Veränderung tritt mit Beginn des *Meno mosso* ein, denn nun drehen sich die menschlichen Figuren, auf der Stelle stehend, um ihre eigene Achse.⁷⁴ Sie drehen sich alle etwa im Gleichtakt, in einer pulsierenden, also nicht gleichmäßig fließenden Bewegung. Dabei entspricht der Abstand zwischen den Bewegungsimpulsen etwa der Zeitdauer einer Halben. Somit ist dies eine der wenigen Stellen dieser Inszenierung, in der der Puls der Musik visualisiert wird.⁷⁵ Allerdings gilt dies nur für die Takte, die im Zweihalbetakt stehen, nicht für die im Dreihalbetakt, da Tomita die Taktlängen beibehält und dadurch den gleichmäßigen Fluss der Musik unterbricht.⁷⁶ Die Drehbewegungen der Figuren hingegen verändern ihr Tempo nicht. Aber in jedem Fall, egal wie exakt die Bewegungsgeschwindigkeit auf den Puls der Musik abgestimmt ist, fällt diese Bewegungsverdichtung im Vergleich zur übrigen szenischen Darbietungen massiv auf und muss wohl als erhöhte Bewegungsdichte beschrieben werden. Dies deckt sich jedoch nicht mit der Beschreibung der Musik. Hier lässt sich zwar ein dynamischer Höhepunkt erkennen und somit auch einer im Sinne des Volumens, jedoch weder rhythmisch noch melodisch oder harmonisch weist die Komposition eine besonders ausgeprägte Dichte auf.

In Takt 136 hören die Figuren auf sich zu drehen und stehen wieder wie zuvor still vor dem Kirchberg zur Rampe hin ausgerichtet.⁷⁷ Musikalisch ist hier auch ein Einschnitt, denn die bisher ständigen Lagenwechsel der Akkorde in der Oberstimme hören auf und werden von jeden oder gar nur jeden zweiten Takt wechselnden Akkordrepetitionen abgelöst.⁷⁸ Dies ist nun natürlich als Reduktion der melodischen Bewegungsdichte zu verstehen, mit der eine Verringerung der Bewegungsdichte der Figuren verbunden wird.

Während der letzten 20 Takte verliert die Komposition nach und nach ihren festen Puls und damit den deutlichen Halt in der Zeitstruktur. Dies wird verursacht durch die Überbindung der Töne über die Taktgrenzen hinaus, dem in Takt 156 einsetzenden *rallentando* und den Fermaten.⁷⁹ Dieser aus der Zeit hinausführende Abschnitt dient nun szenisch auch der Ablösung von der Konzentration auf das aufgebaute Bild, denn nun erscheinen rechts und links vom Bild mit dem Kirchberg und den Menschen das weiße Rechteck und der rote Kreis.⁸⁰ (Abb.21, siehe vorherige Seite) Außerdem durchläuft die Komposition nochmals eine Steigerung des Volumens, einerseits in Form einer erneuten dynamischen Steigerung, andererseits durch immer häufigere Ausdehnung der Töne auf ganze Takte, womit natürlich auch eine Auflösung der Dichte einhergeht. Dies steht dann in Verbindung zu der Öffnung des Raumes, der dadurch an Volumen gewinnt und trotz der zwei hinzugefügten Objekte an Dichte verliert.

Im Gesamten ist also festzuhalten, dass es sich hierbei um eine groß angelegte Steigerung der Objektdichte und des Volumens handelt, auch wenn am Ende durch die räumliche Erweiterung die Dichte wieder etwas reduziert wird.

74 DVD, 00:33:34

75 Sonst ist dies nur noch in der Nummer *Baba Yaga* der Fall, wo Lichtpunkte dem Metrum entsprechend an und aus gehen.

76 Noten, S.40 Allerdings ist auch die Bewegung der Figuren von Wolfgang Rätz nicht gleichmäßig pulsierend ausgeführt, so dass eine Beziehung zum Puls der Musik teilweise nur errahnt werden kann.

77 DVD, 00:34:03

78 Noten, S.40f.

79 Noten, S.41

80 DVD, 00:34:35 - 00:34:50

2.5. Zusammenfassung

In allen hier beschriebenen Beispielen konnte gezeigt werden, dass diese Inszenierung vorrangig eine zeitliche Strukturierung der Musik mit einem zeitlich-gestaffelten Aufbau der Gemälde verbindet. Besonders werden die symmetrischen Strukturen der Musik hervorgehoben, nicht nur durch die Gleichzeitigkeit des Beginnes neuer Kompositionsabschnitte und dem Erscheinen neuer Bildelemente, sondern auch durch den häufigen, an der senkrechten Mittelachse ausgerichteten, symmetrischen Bildaufbau. Das heißt, die zeitliche Struktur der Musik wird hier mit einer „räumlichen“, wenn auch fast immer zweidimensionalen, Struktur gleichgesetzt. Dabei werden meist relativ große Formen zusammengefasst, was zu einer Überspielung von manchen musikalischen Einschnitten führt. Dieser Bildaufbau lässt sich natürlich auch als eine nach und nach erfolgende Erhöhung der Bildelementdichte beschreiben. Doch wie zu sehen war, lässt sich das nicht immer mit einer musikalischen Verdichtung verbinden, schon gar nicht als kontinuierliche Steigerung.

Die Schwierigkeiten dabei, die Begrifflichkeiten der intermodalen Analogie zur Anwendung zu bringen, könnten in der Zweidimensionalität der Darstellung begründet liegen. Die Idee von Volumen kann kaum umgesetzt werden und die der Dichte eigentlich nur auf die Anzahl der sichtbaren Objekte bezogen werden. Da die Objekte keine figurativen Bewegungsmöglichkeiten besitzen und in ihren Raumbewegungen nur bedingt unterschiedliche Tempi aufweisen, sind sie nur eingeschränkt dem sehr flexibel gestaltbaren Material der Komposition entsprechend zu behandeln. Somit muss man die zahlreichen Möglichkeiten von musikalischer Dichte mit immer demselben Prinzip, der Steigerung der Bildelemente, gleichsetzen. Dies gelingt an einigen Stellen relativ überzeugend, wie an einigen Abschnitten aus dem Bild *Gnomus* gezeigt, wirkt aber dann an anderen Stellen auch sehr konstruiert.

Abschließend sei noch ein Blick auf die bisher hier kaum erwähnte intermodale Analogie der Helligkeit verwiesen. Grund für die bisherige Aussparung dieser Eigenschaft liegt in dem relativ geringen Einsatz von Lichteffekten bei Wolfgang Rätz. Allerdings gibt es ein paar Stellen, bei denen sich eine derartig ausgerichtete Betrachtung lohnt, und außerdem kann unter dem Blickwinkel der Helligkeit ja auch die Farbgebung und Instrumentierung betrachtet werden. Daher gebe ich hier zum Abschluss der Untersuchung dieser Insze-

nierung dazu noch einmal zumindest einen knappen Gesamtüberblick.

Zunächst zum Einsatz des Lichtes, das, wie bereits erwähnt, an zwei Stellen selbst zu Bildelementen wird, nämlich bei den in Wellenlinien bewegten Lichtpunkten in *Das Ballett der ungeschlüpften Küken* und den blinkenden Lichtpunkten während des Bildes *Die Hütte auf Hühnerfüßen*. Darüber hinaus gibt es natürlich auch diverse Möglichkeiten der Beleuchtung der Bildobjekte auf der Bühne und dafür sei hier nun auf zwei exemplarische Beispiele verwiesen.

So verändert sich die Farbdarstellung durch den Lichteinsatz sowohl während eines Abschnittes des bereits behandelten *Heldentores* sehr intensiv als auch zum Ende des Bildes *Catacombæ* hin. Für beide erwähnten Beispiele gilt, dass die Lichtwechsel jeweils mit deutlich hörbaren Einschnitten oder Akzenten in der Komposition zusammenfallen. So wird im Übergang zwischen dem *Largo* und dem *Andante non troppo* der *Catacombæ* nach einem kurzen Black die Szenerie nur noch von rechts und links mit blauem und rotem Licht beleuchtet⁸¹ und bei Einsatz von hohen, deutlich hervorstechenden Tönen eine rot-grüne Lampe in die Szene herabgelassen.⁸² Ebenso wird der Prospekt des *Heldentors* kurz nach seinem Erscheinen mit dem Erklingen eines schnellen Laufes nach oben hellgrün beleuchtet,⁸³ was dann von einem roten Lichtstrahl von rechts oben gefolgt wird,⁸⁴ um schließlich auf den abwärts geführten Sechzehntellauf wieder zu weitgehend weißer Beleuchtung zurückgeführt zu werden.⁸⁵

Inwiefern diese nun eine intermodale Analogie aufweist, sei in aller Kürze beschrieben. Das Erscheinen von hellen Lichtpunkten, sei es die Lampe oder der hellgrün beleuchtete Hintergrund, wird mit hohen oder aufsteigenden Tonfolgen verbunden. Eine Abdunkelung, wie sie im zweiten Teil der *Catacombæ* erfolgt, lässt sich nicht mit dem direkt dort einsetzenden Material erklären, jedoch erklingt in diesem ganzen Abschnitt die Melodie häufig in einer tiefen Streicherbesetzung. Der rote Lichtstrahl und das anschließende weiße Licht beim *Heldentor*

81 DVD, 00:22:58

82 DVD, 00:24:20

83 DVD, 00:33:02

84 DVD, 00:33:08 - 00:33:17

85 DVD, 00:33:17 - 00:33:27

lassen sich hingegen nur schwer durch die intermodale Analogie der Helligkeit erklären. Man könnte höchstens daran denken, dass hierbei die dynamische Steigerung in eine visuelle, farbliche Steigerung umgesetzt wird, die dann mit der Abwärtsbewegung und dem Abschluss dieses Abschnittes zwar nicht in ihrer Helligkeit, jedoch in ihrer Vielfarbigkeit zurückgenommen wird.

Nun noch zur Farbgebung der Bilder und eventuellen Beziehungen zum Klang der Komposition. Betrachtet man die mit den hellsten und wärmsten Farben bebilderten Nummern so sind das *Il vecchio Castello*, *Limoges. Le marché*. und *Das Heldentor*. Und auch wenn diese drei Bilder in ihrem musikalischen Charakter gänzlich verschieden sind, so sind sie besonders in der Fassung von Tomita jene Bilder, die verstärkt mit obertonreichen, hellklingenden „Instrumenten“ vertont sind.⁸⁶ Nur das *Ballett der ungeschlüpften Küken* ist aus klangfarblicher Sicht in diese Reihe auch noch aufzunehmen. Es ist in seiner visuellen Darbietung in der Helligkeit zwar sehr intensiv, aber es sind eben maximal zwei weiße Lichtpunkte auf der gesamten Bühne zu sehen. Allerdings werden hier die melodischen Aufwärtsbewegungen in räumliche Aufwärtsbewegungen der Lichter umgesetzt und somit spiegelt sich auch hier die Helligkeit der Komposition in der Szene wider.⁸⁷

Bei der gegenteiligen Orientierung, also der die Helligkeit der Instrumentierung meidenden Nummern, fallen besonders *Bydlo*, „*Samuel*“ *Goldenberg* und „*Schmuyle*“ und *Die Hütte auf Hühnerfüßen* auf. In allen drei Bildern ist die Szenerie eher dunkel gehalten, die Objekte werden nicht so hell beleuchtet, besitzen häufig dunklere, gedeckte Farben und es sind auf der Bühne einfach nicht genug Elemente, dass das Bild dadurch hell wirken könnte.⁸⁸ Soviel zur Gestaltung der Inszenierung durch die intermodale Eigenschaft der Helligkeit. Grund dafür, dass ich dies, obwohl es recht ergiebig ist, nur am Ende hier anreibe, liegt darin begründet, dass sich zwar im Gesamtüberblick einige Analogien aufzeigen lassen, jedoch in den einzelnen Nummern betrachtet die Varianz der bildlichen Helligkeit erheblich geringer ausfällt als die der Komposition.

Also zeigt sich auch, dass die szenische Strukturierung weitaus großräumiger ausfällt als die der Komposition. Und daher sind zwar an vielen Stellen Analogien von

Bild und Musik auf Basis der Intermodalität möglich, jedoch eher in Form einer visuellen Unterstützung einer zeitlichen und nur bedingt thematisch-motivischen Gliederung.

86 DVD, 00:04:42 - 00:09:58, 00:19:18 - 00:20:29, 00:29:27 - 00:35:24

87 DVD, 00:14:51 - 00:15:58

88 DVD, 00:11:34 - 00:14:37, 00:16:15 - 00:19:06, 00:25:36 - 00:29:16

„Die Bühne als Stätte zeitlichen Geschehens biete hingegen die Bewegung von Form und Farbe; zunächst in ihrer primären Gestalt als bewegliche, farbige oder unfarbige, linear, flächige oder plastische Einzelform, desgleichen veränderlicher beweglicher Raum und verwandelbare architektonische Gebilde. Solches kaleidoskopisches Spiel, unendlich variable, geordnet in gesetzmäßigem Verlauf, wäre – in der Theorie – die absolute Schaubühne.“

Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur

3. Fidelio, 21. Jahrhundert

Beethovens *Fidelio* hat mit seinen drei Fassungen – von denen hier die dritte und letzte aus dem Jahre 1814 gespielt wird – nicht nur eine lange Entstehungsgeschichte hinter sich, sondern auch eine wechselhafte Rezeptionsgeschichte. Doch heute gehört diese deutsche Rettungsoper aus der Endzeit der Wiener Klassik, trotz aller Kritik an Dramaturgie und Textqualität des Werkes, selbstverständlich zum Repertoire der Opernhäuser. Den Versuch die Probleme mit dieser Oper positiv zu deuten, unternimmt zum Beispiel Dietmar Holland.

„Spiralenförmig werden die Ebenen der Hoffnung erklommen, unbekümmert um die Grenzen der traditionellen Operndramaturgie: zuerst Singspiel-Sphäre mit der eingeschränkten Hoffnung der kleinen Leute, dann große Oper mit dem prinzipiellen Verständnis von Liebe und Freiheit als moralischen Kategorien, die nicht einfach vorhanden sind, sondern erobert werden müssen, schließlich Oratorium, statuarische Szene als „Wunschbild des erfüllten Augenblicks“, utopische Verschränkung von Liebe und Freiheit und Freiheit durch Liebe. [...] Dem ästhetischen und zugleich ethischen Rigorismus des Stoffes zuliebe wachsen die Personen über ihr empirisch begrenztes und faßbares Sosein allmählich hinaus und gerinnen zu Verkörperungen von Ideen; das ist der Preis, den die Kolportage an die Menschendarstellung zu zahlen hat.“¹

Vielleicht liegt gerade in dieser Verkörperung von Ideen die Schwierigkeit dieser Oper für eine menschliche Darstellung. Hier wird verständlicher, was Maeterlinck damit meinte, dass jedes große Meisterwerk ein Symbol sei und daher keine aktive menschliche Gegenwart er-

trage.² Deshalb bietet sich vielleicht gerade dieses Werk für eine Darstellung durch abstrakte Körper an. Zusätzlich wird ein solches Bestreben von der besonderen Sprachlichkeit der Musik der Wiener Klassik unterstützt, die Helga Lühning für Beethovens *Fidelio* folgendermaßen, noch zugespitzt, formuliert.

„Sie [die Musik] führt jedoch aus der konkreten Handlungsbezogenheit heraus in allgemeinere, abstraktere, irreale, zugleich, aber emotional unmittelbar fassbare Sphären, die den Text zur Erfüllung der dramatischen Situation kaum mehr brauchen.“³

Damit wird eine der von mir in der Einleitung formulierten Thesen dem Werk selbst zugesprochen, nämlich die tiefere als sonst übliche Stellung des Textes in der Hierarchie der Theatermittel. Das bedeutet, die Oper *Fidelio* besitzt bereits einen hohen Abstraktionsgrad und ist stärker durch die Musik strukturiert als durch den Text, wie ich es auch für abstrakte Musikinszenierungen vermute.

Dies soll als Vorinformation zu Beethovens Oper selbst genügen und die Arbeit sich nun der Konzeption der Inszenierung Johanna Dombois' zuwenden.

1 Holland, S. 11f.

2 vgl. S.5

3 Lühning, S.111

3.1. Konzeption

Die Inszenierung von Johanna Dombois, *Fidelio*, 21. Jahrhundert, ist eine interaktive 3D-Projektion bewegter, abstrakter Körper, dargeboten in einem Ton-Surround-System und einer Echtzeitanimation. Premiere hatte dieses Kunstwerk 2004 und ist seitdem mehrfach täglich im Beethoven Haus in Bonn zu sehen. Grund für die Tauglichkeit für ein Museum besteht besonders darin, dass es sich um eine Darbietung ohne Livemusik und ohne körperlich anwesende Sänger handelt. Für die Toneinspielung wird eine Aufnahme aus dem Jahr 1978 unter der Leitung von Leonard Bernstein mit den Wiener Philharmonikern und den Sängern René Kollo, Gundula Janowitz, Hans Sotin und Manfred Jungwirth verwendet.⁴ Die Wahl fiel auf diese relativ alte und auch nicht an allen Stellen ganz gelungene Aufzeichnung, da es die einzige Mehrkanal-Aufnahme des *Fidelios* ist. Der Mehrkanal-Ton ist zur Erzeugung des auf 17 Lautsprecher und einem Subwoofer⁵ verteilten Surroundklasses notwendig, der dazu genutzt wird auch akustisch eine räumliche Wirkung der Darbietung zu erzielen. Wie sich das im Einzelnen darstellt und welchen Nutzen die Inszenierung daraus zieht, soll im Verlauf der Analyse aufgezeigt werden. (Abb.1)



Abb. 1 - Technischer Aufbau

Neben der Tonanlage ist auch die visuelle Gestaltung der Inszenierung auf Hightech angewiesen. Die Figuren – Florestan, Pizarro, Rocco und Leonore – sind computeranimiert und nach einer farblichen und formhaften Gestaltung, die weitgehend unabhängig von der musikalischen Detailanalyse des Werkes erfolgte,⁶ in ihren Bewegungen basierend auf einer detaillierten Musikanalyse choreografiert worden. Die Projektionen werden von zwei Beamern erzeugt, mit zwei unterschiedlich polarisierten Bildern, die dem Zuschauer mit Hilfe einer 3D-Brille die Illusion eines dreidimensionalen Bildes ermöglichen. (Abb.2)



Abb. 2 - Aufführung mit Zuschauerbeteiligung

Für die Musikanalyse entschied man sich fünf Parameter zu verwenden, bei denen jeder sich aus mehreren musikalischen Komponenten zusammensetzt. Der Begriff Parameter ist also nicht dem in der Musikwissenschaft gängigen Gebrauch entsprechend verwendet. Die Parameter sind: „Atem“, „Adrenalin“, „Energie“ und „Harmonie“.⁷

⁴ Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de

⁵ Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de

⁶ Dombois (2004/2008), S.9 und 14

⁷ Dombois (2007), S.99

Dabei sind Atem und Adrenalin primär szenische Parameter,⁸ die auch dazu dienen der Charakteristik der Aufnahme gerecht zu werden, Energie und Harmonie sind dagegen aus der Partitur heraus entwickelt. Der Harmonieparameter zeigt dabei die tonartliche Disposition in Bezug auf Dur oder Moll und der Entfernung von C-Dur an.⁹ Doch besonders wesentlich ist der Energieparameter, der die kompositorischen Aspekte Lautstärke, Klangfarbe, Rhythmik und Impulsdichte beinhaltet,¹⁰ und damit den hier verwendeten Untersuchungsparametern Volumen, Dichte und Helligkeit sehr nahe kommt.

Vor der Fertigstellung der Inszenierung wurden die Ergebnis Parameteranalyse nochmals überarbeitet, um eine einheitlichere, stringendere szenische Darbietung zu erhalten.¹¹ Um dies zu erreichen, wurde sogar einer der Parameter, nämlich die Harmonie, gar nicht in die Endfassung der Inszenierung integriert, da dies die visuelle Wahrnehmbarkeit überlastet hätte¹² und man ein möglichst eindeutiges Bild anstrebte.

Neben der Ton- und Bilderzeugung ist noch ein weiteres technisch gesteuertes Element wird in diese Inszenierung mit einbezogen. In der Mitte des Raumes befinden sich Säulen, die der Interaktion des Publikums mit den „Akteuren“ der Inszenierung dienen. In Aktion treten kann der Zuschauer in dieser Inszenierung an zahlreichen Stellen, indem er mit Hilfe der Interaktionssäulen die virtuellen Objekte im virtuellen Raum bewegt. Dies ist nicht zu jedem Zeitpunkt, mit jeder Figur und auch nicht beliebig in jede Richtung möglich. Allerdings ist natürlich zu fragen, was bei einer solchen Konzeption mit der „Figurenführung“ und der Raumdramaturgie geschieht, beziehungsweise mit welchen Mitteln dann erzählt wird.

Die Frage nach der Erzählung stellt sich auch durch die Wahl einer sehr radikalen Strichfassung. Die Aufführung dauert lediglich gute 20 Minuten, was einer eklatanten Kürzung Beethovens Werkes bedarf. Die Inszenierung

konzentriert sich auf drei Nummern aus dem zweiten Akt: Die Arie des Florestan, das Quartett, in dem Leonore den Mord an Florestan verhindert und sich selbst zu erkennen gibt, und das daran anschließende Liebesduett Leonore-Florestan. Daran wird bereits deutlich, dass diese Auswahl eine Reduktion der Handlung auf den Aspekt der Rettung und Befreiung darstellt und dagegen die Entwicklung Fidelios, alias Leonore, völlig ausgeblendet wird. Oder in den Worten Dietmar Hollands bedeutet das die Konzentration auf jenen Teil der Handlung, in dem *Fidelio* zur Großen Oper, zum Oratorium mit verkörperten Ideen wird.¹³

Inwiefern diese Reduktion nicht nur auf einer äußeren Gegebenheit, der technischen Machbarkeit, beruht,¹⁴ sondern auch eine künstlerische Berechtigung besitzt, soll am Ende des Kapitels noch einmal gefragt werden. Die abstrakte Darstellung fordert vielleicht eine solche Konzentration der Handlung, oder die ausgewählten Nummern bieten sich aus musikalischen Gründen besonders gut für eine solche Umsetzung an. In jedem Fall kann bereits gesagt werden, dass diese Kurzfassung des *Fidelios* nicht die Gesamtdramaturgie dieser Oper widerspiegelt.¹⁵ Allerdings erzählen natürlich diese drei Nummern eine in sich geschlossene Handlung von einem Gefangenen, der in letzter Minute, bevor er ermordet werden soll, von seiner Frau gerettet wird, und hiermit das Liebespaar wieder vereint ist. Damit einhergeht jedoch auch eine Typisierung der Figuren, da eine vielschichtige Charakterisierung und Entwicklung einer Figur in dieser kurzen Zeit nicht möglich wäre. Dies wiederum hebt die Abstraktion nochmals hervor.

Doch nun nach dieser kurzen Einführung in die Inszenierung zu einigen Aspekten, die die gesamte Inszenierung betreffen und für das Verständnis der Detailanalysen notwendig sind, nämlich die Figuren- und Raumkonzeption.

8 Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de: Der Atemparameter beschreibt den Rhythmus des Ein- und Ausatmens, der Adrenalinparameter steht für die Affektwechsel.

9 Dombois (2007), S.101f.

10 Dombois (2007), S.99f.: Die genaue Berechnungsformel des Energieparameters, die hier offenlegt wie die verschiedenen musikalischen Parameter zu einander in Beziehung gesetzt werden, wird hier nun nicht weiter erörtert, da für die folgende Analyse dies dann zu kleingliedrig gerät.

11 Dombois (2007), S.105 und 106

12 Dombois (2007), S.99 und www.beethoven-haus-bonn.de

13 vgl. S.36

14 Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de

15 Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de



Abb. 3 - Florestan, Modell



Abb. 4 - Florestan

3.1.1. Figurenkonzeption

Die Körper dieser Inszenierung sind computergenerierte, abstrakte Figuren – eine Spirale, Stäbe, eine Kugel und ein Vorhang – und ihre Gestaltung beruht auf einem so genannten Partikelsystem. Diese Partikel sind kleine Elemente, die sich recht leicht zu größeren Einheiten verbinden lassen. Die Partikel können einzeln oder in Kleingruppen angesteuert werden. Diese Bausteine besitzen hier in den meisten Fällen das Erscheinungsbild kleiner Kugeln. Dies zeigt sich bereits recht gut in der Realisation der Objekte in Modellen.¹⁶

Dieses Partikelsystem ist besonders für die folgende Untersuchung relevant, da damit ermöglicht wurde, die visuelle Darstellung dieser Inszenierung anhand der oben erwähnten Parameter mit der Musik zu verbinden. Johanna Dombois legt die genauen Kriterien wie die musikalischen Parameter auf die Aktion der Figuren übertragen wurde nicht offen. Daher kann ich die folgenden Ergebnisse auch nicht damit vergleichen.

Nun ein Blick auf die Figurengestaltung, um die Möglichkeiten, aber auch deren Grenzen aufzeigen zu können. Für jede der vier auftretenden Figuren erscheint ein abstraktes Objekt. Alle, bis auf Pizarros Darstellung, scheinen wie aus vielen einzelnen Perlen zusammengefügt, und jeder Figur ist eine, sie bestimmende, Farbe zugewiesen, auch wenn keine einfarbig erscheint. Die Darstellung konzentriert sich auf die Farben Weiß, Rot und Blau, wobei nur die Objekte, die für Rocco und Leonore stehen, in allen drei Farben gestaltet sind.

Florestan wird von einer roten Spirale verkörpert, die von einigen weißen Partikeln umgeben ist. Entsprechend der Beschreibung Oskar Schlemmers kann sich die Spirale nur rotierend bewegen.¹⁷ Veränderbar und dadurch auch auf die Musik reagierend, ist die Spirale in ihrem Durchmesser. Sie kann sich bis zu einem unverdrehten Strang entspannen. Außerdem ist sie in ihrer Drehgeschwindigkeit flexibel, die auch Einfluss auf ihren Durchmesser hat. Es sei also festgehalten, dass dieser Körper eine eingeschränkte Möglichkeit an figurativen Bewegungen besitzt. Es fehlen auch Extremitäten um eine Gestik zu ermöglichen. Und schließlich soll noch der kleine Trichter am oberen Ende der Spirale erwähnt werden, der sich mit dem Atem des Sängers René Kollo weitet und wieder schließt. Dabei handelt es sich, meiner Ansicht nach, nicht um eine Extremität oder vereinfachte Gesichtsdarstellung, die gestische

¹⁶ Domboise, www.beethoven-haus.de

¹⁷ Schlemmer: *Mensch und Kunstfigur*, S.17

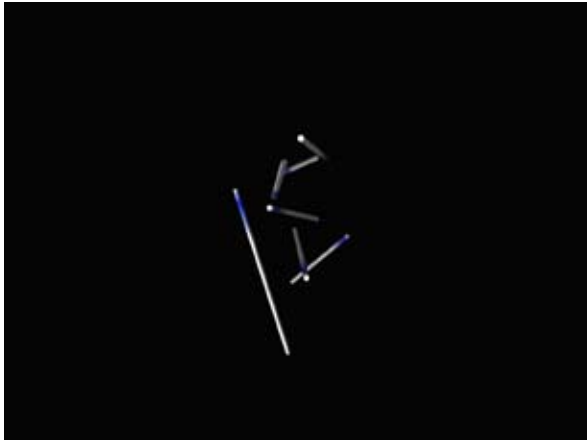


Abb. 5a - Pizarro in der Introduction



Abb. 5b - Pizarro im Quartett

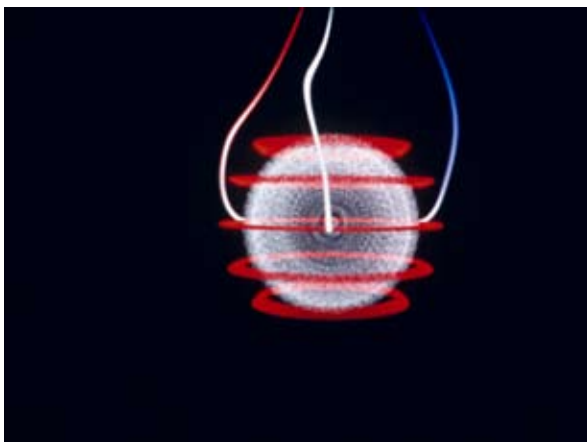


Abb. 6 - Rocco

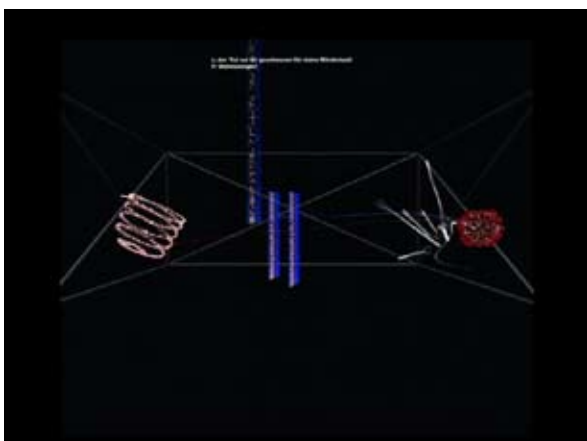


Abb. 7a - Fidelio

oder mimische Bewegungen ermöglicht. Allerdings kann dies zumindest ansatzweise die Ausrichtung dieses sonst rundum gleichartigen Körpers anzeigen. (Abb.4, siehe vorherige Seite)

Das nächste auftretende Objekt besteht aus sieben weißen Stäben, mit jeweils einer blauen Banderole an einem Ende, verkörpert Pizarro. Die Stäbe besitzen unterschiedliche Längen und können individuell im Raum postiert werden können. Dadurch, dass sich dieses Objekt aus mehreren Einzelobjekten zusammensetzt, kann die Darstellung Pizarros auf sehr viele verschiedene Figurationen zurückgreifen und dieses wird auch mehrmals genutzt. Darüber hinaus ermöglicht die Unabhängigkeit der Einzelobjekte voneinander auch die Abspaltung eines einzelnen Stabes, wodurch eine Extremität geschaffen werden kann. (Abb.5a) Schließlich sei zu Pizarro noch gesagt, dass seine Darstellung zu Beginn des Quartetts, wenn er sich Florestan zu erkennen gibt, verändert. Hier werden aus den bisher fest begrenzten Stäben eher organisch-fließend anmutende Äste. An der Grundkonzeption ändert sich dadurch jedoch nichts. (Abb.5b)

Kurz vor dieser Verwandlung Pizarros betritt Rocco die Bühne, eine rote-weiße Kugel, an die drei Tentakel angefügt sind, die in den drei Farben Rot, Weiß und Blau gehalten sind. Diese Extremitäten verbinden die Kugel mit allen anderen Objekten, denn sie docken bei diesen an und verbildlichen damit die Position als Verbindungsfigur, die Rocco in dieser Figurenkonstellation einnimmt.¹⁸ Ansonsten stellt dieses Objekt nämlich eine sehr statische Konstruktion dar, die keine Möglichkeiten zu gestischen oder figurativen Bewegungen besitzt, beziehungsweise das Spektrum an Bewegungen, das die Tentakeln anbieten, nicht nutzt. Zusätzlich vermag sich Rocco durch die Kugelform nicht sichtbar in eine Richtung auszurichten. (Abb.6)

Mit einem überraschenden Auftritt von oben tritt ein blauer Perlenvorhang mit zwei weißen und einem dazwischen liegenden roten Streifen auf, die Darstellung von Leonore. Dieser Vorhang erscheint zunächst in dreigeteilter Gestalt, zieht sich jedoch kurz darauf zu einem einzigen zusammen. (Abb.7a) Als sich Leonore zu erkennen gibt, verändert sich noch ein drittes Mal ihr Erscheinungsbild, der bisher senkrecht hängende Vorhang verdreht sich etwas in der vertikalen Achse und zusätzlich bildet sich etwa in der Mitte des Körpers eine Welle aus. (Abb.7b) Durch diese Veränderung wird aus dem bisher eher zweidimensionalen Objekt

18 Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de

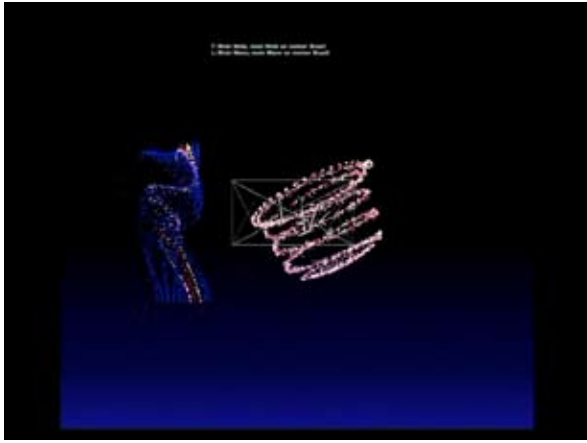


Abb. 7b - Leonore

ein dreidimensionales, das sich zwar figurativ bewegen kann und somit an Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber der vorherigen Form gewonnen hat. Wesentlich für die Darstellung Leonores ist die ständige Fähigkeit zur Ausrichtung, die ein Vorhang oder eine Wand durch seine architektonische Qualität besitzt. Leonore bezieht zu jedem Zeitpunkt Position zur jeweiligen Situation. Schließlich sei noch darauf verwiesen, dass die Darstellung der Leonore, ebenso wie die des Florestan die Möglichkeit besitzt, den Atem der Sängerin zu visualisieren. Dies geschieht hier durch das Heben und Senken des Teiles des Vorhangs der sich unterhalb der Welle befindet.

In dieser Gesamtübersicht wird deutlich, dass die Darstellung des Pizarros die meisten Möglichkeiten der figurativen wie auch gestischen Bewegungen aufweist und somit in dieser Hinsicht äußerst flexibel gestaltet ist. Jedoch sind seine „Extremitäten“ im Vergleich zu den aus Perlen zusammengefügt Körpern Florestans, Roccas und Leonores in sich erheblich steifer in den Bewegungen. Die Darstellung des Roccas ist aus der Frage nach der Bewegung fast gänzlich auszuschließen, da er sich nur räumlich bewegt und diese Ortswechsel auch noch passiv erfolgen, da er auf die Bewegungen der anderen reagiert, mit denen er durch die Tentakeln verbunden ist. Außerdem werden die räumlichen Bewegungen ja durch die Interaktion des Publikums bestimmt. Dies führt auch bereits zum nächsten Punkt, nämlich der Raumkonzeption, die unter anderem wesentlich von der Publikumsinteraktion bestimmt wird, da diese die Raumpositionen der Figuren beeinflusst.

3.1.2. Raumkonzeption

Im Falle dieser Inszenierung sind für die Raumkonzeption einerseits gängige Aspekte wie Bühnenbildgestaltung und Bewegungsmöglichkeiten der Figuren maßgeblich, wobei besonders die Auf- und Abtritte von Interesse sind, andererseits aber auch eine aus dem Film stammende Fragestellung, nämlich nach dem Blickwinkel in den Raum, bestimmt durch Schnitte mit Perspektivwechseln.

Doch beginnen wir mit dem Bühnenbild, das vorrangig völlig schwarz ist, und damit eine Wirkung von Unendlichkeit des Raumes erzeugt. Wie schon in den Bildern einer Ausstellung wird ein undefinierter Raum gezeigt. Jedoch gibt es auch drei bedeutende Unterschiede zu der bereits behandelten Inszenierung: Ersten wird der Raum nach gut drei Minuten der Aufführung dann doch genauer definiert, indem Stangen einen Raum innerhalb dieser Unendlichkeit abgrenzen, der als Ge-

fängnis bespielt wird. Zweitens erscheint der gesamte sichtbare Raum an zwei Stellen durch blaue und rote Färbung so gestaltet als besäße er einen Horizont und somit eine Endlichkeit. Und drittens ist dieser Raum durch die Bewegung der Körper und ihre Vergrößerung und Verkleinerung bei den Vor- und Zurückbewegungen eindeutig als Tiefenraum gekennzeichnet.

Damit ist bereits die Frage nach der Bewegungsfreiheit der Figuren und der sich daraus ergebenden Raumkonstellation angesprochen. Grundsätzlich gilt während der gesamten Inszenierung, dass sich alle Figuren im gesamten Bühnenraum bewegen können, allerdings mit zwei Einschränkungen. Zum einen kann keine der Figuren das Gefängnis verlassen, so lange es geschlossen ist, zum anderen sind die Raumbewegungen der Körper von den Zuschauerinteraktionen mit beeinflusst. Zusätzlich gibt es an einzelnen dramaturgisch entscheidenden Punkten noch weitere Einschränkungen des Bewegungsfreiraums. So kann Leonore nicht aus der Schussbahn zwischen Florestan und Pizarro gebracht, oder das Liebespaar Leonore-Florestan in ihrem Duett nicht dauerhaft voneinander getrennt werden. Somit wird trotz der Interaktion, die Darstellung der Figurenfiguration gewahrt.

In Bezug auf die Musik ist dabei zu beachten, dass diese Bewegungen keinen Einfluss auf die Komposition haben, jedoch auf die klangliche Wiedergabe der Aufnahme. Mit dem Surround-System und der Mehrkanal-Aufnahme ist es möglich die Stimmen der Sänger im Raum zu bewegen. Somit wird eine akustische Bewegung erzeugt. Daraus ergibt sich jedoch für die hier gestellte Frage nach den Beziehungen zwischen musikalischen und szenischen Strukturen, dass die Raumbewegungen fast gänzlich aus den Betrachtungen auszuschließen wären. Denn außer der bereits beschriebenen räumlichen Bewegung des Klangs können dadurch keine von Johanna Dombois inszenierten Struktur-Analogien von Musik zu Bild möglich sein.

„Wenn die Figuren das musikalische Material repräsentieren, das ein Komponist vorgegeben hat, dann können sie eigentlich nicht verändert werden, ohne daß sich auch die Musik verändert.“¹⁹

Mögliche Analogien, die durch das gezielte und geplante Eingreifen der Zuschauer entstehen, sollen in dieser Arbeit außenvor bleiben, da dazu weder ausreichend Dokumentationen zur Verfügung stehen, noch dieser

Bereich der Performativität die hier bearbeitete Fragestellung massiv tangiert.

Schließlich soll noch ein Blick auf die Auf- und Abtrittsmöglichkeiten der Figuren geworfen werden. Diese hängen stark mit dem nachfolgenden, noch zu bearbeitenden Aspekt der Materialität zusammen. Denn der undefinierte Raum, der ja um das Gefängnis herum immer existiert, besitzt natürlich keine markierten Stellen für Auf- und Abtritt, wie auch das Gefängnis keine Zeichen für eine Tür oder eine andere Eintrittsmöglichkeit aufweist. Deshalb haben Pizarro und Rocco keine Auftritte im klassischen Sinne, sondern materialisieren sich einfach mitten im Raum. Nur Leonore tritt von einem konkreten Ort aus auf, wenn auch von einem sehr unwahrscheinlichen. Sie fällt nämlich von oben in das Gefängnis hinein. Rocco, die einzige Figur, die wieder abtritt, verschwindet ebenso wie er auch gekommen ist, im nirgendwo. Dieser Umgang mit Figuren und Raum beruht natürlich immens auf den Möglichkeiten der digitalen Technik, zeigt aber auch, dass der Raum hier nur mit einigen wenigen Mitteln zur Verdeutlichung eines mehr oder weniger statischen Raumes dient, und ansonsten eine ähnliche Flexibilität, Beweglichkeit wie die Figuren aufweist, und somit genauso rhythmisch gestaltet werden kann.

Dies wird auch durch den Einsatz mehrerer Perspektivwechsel deutlich, die zum einen während der Arie Florestans, zum anderen während des Trompetensignales erfolgen. Dabei wird jeweils, wie im Film, der Blickwinkel auf die augenblickliche Szenerie verändert. Dadurch können zwei Effekte erzeugt werden, entweder eine Distanzierung zu den Geschehnissen auf der Bühne oder aber auch im Gegenteil eine größere Nähe, da der Zuschauer von verschiedenen Blickwinkeln mit den Ereignissen konfrontiert wird. Doch für die hiesige Fragestellung ist wesentlicher zu beobachten, dass die Schnitte immer mit musikalischen Abschnittsbildungen synchronisiert sind. Somit kann der durch Perspektivwechsel rhythmisierte Raum die Wirkung von Dichte und Volumen erzeugen Eigenschaften, die eine intermodale Analogie mit der Musik ermöglichen.

19 Dombois, www.beethoven-haus-bonn.de

3.1.3. Konzeption der Medialität – Virtualität

Als letztes vor Beginn der eigentlichen Analyse, sei noch ein kurzer Blick auf den Aspekt der Virtualität geworfen, die die Materialität dieser Inszenierung ausmacht. Die Inszenierung spielt sich komplett virtuell ab, nicht nur in Form von Projektionen, sondern auch in der Darbietung der Musik, die nicht live musiziert wird. Somit sind Musik und szenische Darbietung in ihrer Materialität, oder besser gesagt ihrer Immaterialität einander angepasst. Die zwei unterschiedlichen Medien weisen also in dieser Inszenierung bereits ganz allgemein eine strukturelle Ähnlichkeit auf.

Neben der Gleichartigkeit der Materialität der Musik und des Bildes soll auch noch gezielt darauf verwiesen werden, dass durch die animierte Bilderzeugung auch Bühnenbild und Figuren aus demselben Stoff bestehen. Alles Sichtbare in dieser Szenerie wird aus Licht erschaffen. Licht wird zum Trägermedium der gesamten visuellen Ebene dieser Inszenierung und wie schon im historischen Abriss der Geschichte der abstrakten Musikinszenierungen zu beobachten war, ist die Verbindung von Licht und Musik eine der weit verbreitetsten.

Dies bedeutet, dass die Multimedialität des Theaters, die sich ja üblicherweise eben bereits an den szenischen Mitteln zeigen lässt, hier für alle sichtbaren Zeichen auf ein einziges Medium, das des projizierten Lichts, reduziert wird. Zusätzlich wird die Produktion der hörbaren Zeichen ihrer Visualität beraubt, da ja weder Sänger noch Instrumentalisten anwesend sind. Damit wird auch hier der sonst multisinnliche Eindruck auf einen Wahrnehmungssinn konzentriert. Für das Medium des Theaters ist es daher unabdingbar, Szene und Musik wiederum umso enger strukturell miteinander zu verknüpfen.

Für das Theater ist natürlich noch das Verhältnis von Zuschauer und Bühne entscheidend. Die 3D-Projektionstechnik ermöglicht es die Rampe zwischen Zuschauer- und Bühnenraum zu überspielen. Diese wird gleich zu Beginn der Aufführung auch genutzt, jedoch gleich anschließend wieder aufgehoben. Das „Portal“ wird dann doch sichtbar und bleibt auch über die gesamte Inszenierung bestehen, sofern nicht das Publikum selbst die Figuren in den Zuschauerraum hinein bewegt. Da nun, wie bereits dargelegt, die Publikumsinteraktion aus der Analyse ausgeblendet wird, kann die Virtualität bis zu einem gewissen Grad auch außen vor gelassen werden, denn hinter dem „Portal“ ist diese Inszenierung, abgesehen von der Flexibilität der Formen und des Raumes, in seiner Medialität wie ein reales Objekttheater zu betrachten.

3.2. Analyse – Introduction

Im Folgenden betrachte ich die Introduction zum 2. Akt von Beethovens *Fidelio*, also die Einleitung zu Florestans Arie. In diesen 32 Takten, die in der hier dargebotenen Strichfassung den Beginn der Aufführung bilden, werden von Johanna Dombois zwei abstrakte Objekte eingeführt, die für Florestan und Pizarro stehen.

Die einleitend bereits beschriebenen Möglichkeiten der Transformation des Körpers des Pizarros bieten nun einen ersten Zugriff auf die Struktur der Bühnendarbietung. Die sich daraus ergebende zeitliche Gliederung ist dann mit den Abschnitte der Komposition zu vergleichen.

Während der ersten 10 Takte materialisieren sich die sieben Stäbe, die Bestandteile Pizarros Körpers.²⁰ In diesen Takten herrscht in der Komposition ein Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern, piano und forte, in meist ganztaktigen Akkorden vor.²¹ Erst nach und nach scheinen sich durch die Rhythmisierung der Klänge und der Zusammenführung der Instrumentengruppen Ansätze von motivischem Material zu entwickeln.²² Also wird hier auch in der Musik erst langsam eine vielschichtige Komposition erschaffen. (Abb.8a-c) In den dann folgenden Takten bleibt der Satz noch vorrangig rhythmisch geprägt, vor allem auffällig durch eine starke Verdichtung in Form von immer kürzer werdenden Notenwerten.²³ Dies schlägt sich durch die Erhöhungen des Bewegungstempos in der Aktion der Stäbe nieder, die noch unverbunden im Raum hängen.²⁴ (Abb.9a-b, siehe nächste Seite)

Ab Takt 17 verbinden sich die Stäbe dann zu einem fester zusammengefügt, eckigen Körper, bei dem sich nur noch ein einzelner kleiner Stab von den restlichen lösen kann.²⁵ Hier beginnt, nach einer ersten rhythmischen und dynamischen Steigerung, ein in der Musik vom Duktus völlig neuer Abschnitt. An dieser Stelle wird erstmals das e-moll angespielt, in dem die nachfolgende Arie des Florestans erklingt.²⁶ (vgl. Abb.5a)



Abb. 8a - Pizarros Materialisation



Abb. 8b - Pizarro Materialisation



Abb. 8c - Pizarros Materialisation

20 DVD, 00:01:30 - 00:02:29

21 Partitur, S.477, T. 1-4

22 Partitur, S.477f., T. 5-10

23 Partitur, S.479, T. 13-16

24 DVD, 00:02:33 - 00:03:13

25 DVD, 00:03:19

26 Partitur, S.480, T. 17



Abb. 9a - Schwingende Stäbe

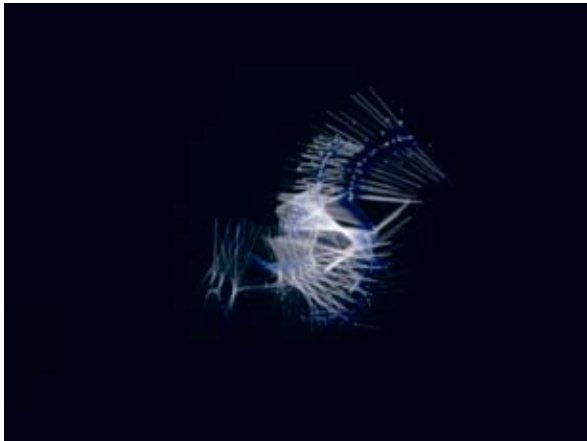


Abb. 9b - Rotierende Stäbe



Abb. 10 - Parallel Stäbe

Diese Konstellation eines Körpers aus sieben Stäben, wovon einer etwas von den anderen abgesetzt ist, bleibt als Konzept bis kurz vor Ende der Introduction bestehen. Allerdings verformt sich das Objekt dazwischen trotzdem noch einmal, nämlich zu einem Bündel parallel stehender Stäbe. Diese Veränderung findet in Takt 21 statt.²⁷

Kompositorisch ist die Veränderung hier vorrangig melodischer Art, denn erstmals wird ein eintaktiges, melodisches Motiv hörbar,²⁸ das in den folgenden Takten in verschiedenen Stimmen und leichten Variationen erklingt. Bis zu diesem Punkt der Introduction waren die wiedererkennbaren Elemente kürzer und eher auf Grund ihrer Rhythmik prägnant.²⁹ (Abb.10)

In den letzten vier Takten des Vorspiels wechselt die Darstellung des Pizarros in schneller Folge mehrfach seine Figuration. Erst werden die parallelen Stäbe wieder in den eckigen Körper, entsprechend Takt 17, transformiert. Dann lösen die Stäbe ihren Verbund weitgehend auf, nur um sich kurz darauf wieder in dem eckigen Objekt zu vereinen und anschließend jeder einzeln mit den Gefängniswänden zu verschmelzen,³⁰ und somit das Gefängnis zu personifizieren. Die Trennung zwischen Figuren und Raumdarstellung wird aufgehoben, was nur durch die abstrakte Darstellung und das Medium Licht möglich ist. In den letzten Takten der Introduction ist die Komposition besonders durch eine starke rhythmische Verlangsamung geprägt und vom C-Dur, das über g-moll in die Grundtonart e-moll der Arie führt. Melodisch und rhythmisch erklingen Elemente, wie lang ausgehaltene Akkorde, rhythmische Verdichtungen und Terzumspielungen, die denen aus den vorherigen Takten ähneln. Es werden also musikalisch in der Schlussgruppe alle bisherigen Elemente zusammengeführt.³¹

Bildnerisch wird im Blick auf Pizarro die Introduction in drei großformale Teile gegliedert, wobei der Mittelteil sich noch einmal in zwei Abschnitte gliedern lässt. Es handelt sich dabei um eine Einführung, die „Materialisierung“ des Objektes in seinen Bestandteilen, einen Mittelteil, in dem das Objekt in seiner Ganzheit eingeführt wird, und eine Kulmination, die aller darstellerischer Mittel bedarf, als Schlussteil.

27 DVD, 00:03:46

28 Partitur, S.481, T. 21, Violine 1

29 Partitur, S.480, T. 17f.

30 DVD, 00:04:38 - 00:04:53

31 Partitur, S.484f., T. 29-32

Aus diesen Betrachtungen im Blick auf die Partitur ist festzuhalten, dass die Verwandlungen des Stäbe-Objektes stets auch an Punkten musikalischer Einschnitte vorgenommen werden.

Um die nun gefundenen großformalen Einheiten genauer betrachten zu können und dadurch noch andere Korrelationen zwischen Musik und Bild in dieser Inszenierung zu finden, betrachte ich jetzt die Bewegungen der Objekte. Als erstes bleibe ich hierfür bei der Betrachtung von Pizarro. Bei dem Stäbe-Objekt sind außer den Transformationen und den Bewegungen im Raum vier Bewegungsarten auszumachen. Es handelt sich dabei um Zittern, Schwingen, Wippen und Springen, also Bewegungen, die immer wieder neue Impulse erfahren, die wie im Falle des Zitterns, Schwingens und Wippens in unterschiedlicher Frequenz die Richtungsänderungen veranlassen.

Zunächst erkennt man, dass die Art der Bewegungen die bereits dargelegte großformale Gliederung bestätigen, da die Gestik der Stäbe ihrer Figuration angepasst ist. Dabei ist das Zittern und Schwingen den frei im Raum angeordneten Stäben zuzuordnen und das Wippen und Springen der als Gesamtobjekt aufzufassenden Form.

Das Zittern tritt immer als eine Art Vorahnung der weiter ausgreifenden Bewegung, das Schwingen der Stäbe, auf. Im Grunde kann man das Zittern als die selbe Bewegungsart wie das Schwingen angesehen werden, nur in einer erheblich höheren Frequenz. Besonders deutlich wird das in den Takten 11 bis 16, in denen die Steigerung der Bewegung die rhythmische Verdichtung und dynamische Steigerung der Komposition nachvollzieht.³² Die visuelle Steigerung verläuft dabei auf zwei Ebenen. Zum einen gehen immer mehr Stäbe vom Zittern ins Schwingen über, das in Takt 16 zu einem Rotieren wird. Zum anderen wird der Puls, in dem die Stäbe schwingen bei manchen schneller aber vor allem werden verschiedene Geschwindigkeiten des Schwingens miteinander kombiniert. Die Stäbe schwingen im Takt von Halben, Vierteln und Achteln der Komposition.

Das Wippen ist der eckigen Stäbe-Figuration aus den Takten 17 bis 20 vorbehalten. Dabei schaukelt das Objekt um seine senkrechte Achse im Takte der Viertel und im Gegensatz zu der vorherigen Schwingbewegung hat es nun seinen Fixpunkt an der am tiefsten liegenden Stelle des Objektes.³³ Diese Pizarro-Darstellung vermittelt das Bild von Mechanik und Inflexibilität.

Musikalisch verändert sich hier außer der Harmonik über einige Takte fast nichts. Die auffälligsten Elemente sind das Sechzehnteltriolen-Tremolo und eine schnelle Terzfigur, die zu einer Betonung des zweiten Schlages im Takt führt.³⁴ So wird in der Musik zwar Bewegung hörbar, auch durch Akzente strukturiert, jedoch kaum Veränderung in Form von neuen Ereignissen.

Das Springen bezieht sich auf den einzelnen Stab, der sich im Mittelteil immer wieder vom Verbund der Stäbe löst und sich frei durch den Raum bewegt, um dann wieder zu den anderen Stangen zurückzukehren.³⁵ Dieses Ablösen findet immer auf einem melodischen und dynamischen Impuls statt, so zum Beispiel stets auf den gerade schon erwähnten zweiten Schlag in den Takten 17 bis 19.³⁶ Zusätzlich handelt es sich hierbei um eine bildliche Vorausdeutung des Mordversuches von Pizarro an Florestan, den Leonore verhindert.³⁷

Als nächstes soll das Augenmerk auf die Spirale, Florestan, gelenkt werden. Die Spirale bleibt das gesamte Vorspiel über, wie auch die ganze Inszenierung, als Spirale erkennbar. Allerdings weißt die Spirale nicht immer den gleichen Durchmesser auf. Diese Veränderungen des Erscheinungsbildes von Florestan verlaufen dabei nicht in so großen Abschnitten wie oben bei Pizarro dargelegt, sondern vollziehen sich eher den gerade besprochenen Bewegungsimpulsen der Stäbe entsprechend, in einer kleingliedrigen Form.

In den ersten Takten scheint es als ob das Volumen der Spirale lediglich von der Dynamik abhängig wäre, denn bei den im piano gespielten Streicherakkorden dreht sich die Spirale langsamer, fällt in sich zusammen und bekommt mit den forte-Bläser-Akkorden ihr Volumen zurück.³⁸ Doch in Takt 11 stellt man fest, dass die Relation von Musik und Bild kein digitales System ist, da ein forte nicht allein zum Aufbau des vollen Volumens der Spirale ausreicht, denn auf das crescendo und forte in der ersten Takthälfte reagiert die Spirale lediglich mit einem ganz schwachen Bewegungsimpuls in der Körpermitte.³⁹ (Abb.11, siehe nächste Seite)

Das Volumen der Spirale ist also besonders von der Dynamik der Musik abhängig, jedoch benötigt sie länger

32 DVD 00:02:33 - 00:03:13 + Partitur, S.479, T. 11-16

33 DVD, 00:03:19 - 00:03:38

34 Partitur, S.480, T. 17-20

35 DVD, 00:03:19 - 00:03:34

36 Partitur, S.480, T. 17-19

37 DVD, 00:014:39 und 00:15:56

38 DVD, 00:01:30 - 00:01:52

39 DVD, 00:02:33



Abb. 11 - Spirale

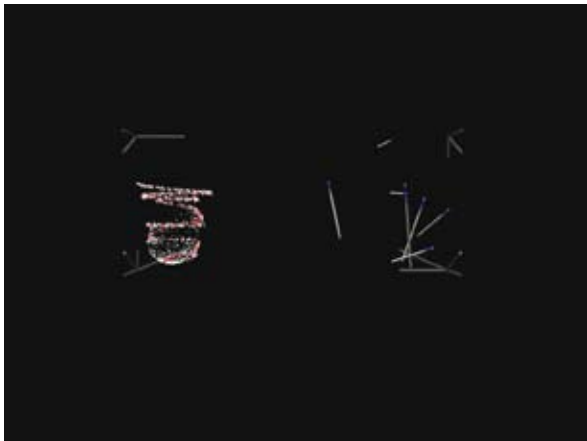


Abb. 12a - Gefängnis



Abb. 12b - Gefängnis

anhaltende forte-Stellen, um ihre Ausdehnung aufrecht zu halten. Allerdings verändert sie ihre Figuration und ihr Volumen auch bei kleinen crescendi und Akzenten, da diese Bewegungsimpulse auslösen, die die Partikel durch die Fliehkraft nach außen drücken und damit den Durchmesser der Spirale vergrößern.

In den letzten vier Takten der Introduktion kommt es neben der häufigen Transformationen und Veränderungen der Bewegungsarten von Pizarro noch zu einer weiteren Verdichtung, denn jetzt verändert sich auch der Raum. Ab Takt 29 entstehen, von vier Punkten ausgehend, weiße Stangen im Raum,⁴⁰ die den Bühnenraum hinten, rechts und links mit einer Wand begrenzen. Die Wände werden von jeweils sechs Stangen gebildet, vier, die einen Rahmen aufspannen und zwei als Diagonalen in dem Rechteck. (Abb.12a-b)

Die Figuren können den so eingeschränkten Raum nicht mehr verlassen. Pizarro hat jedoch die Möglichkeit mit dem Gefängnis zu verschmelzen, indem die Stäbe auf die letzten sechs Töne der Introduktion in die hintere Gefängniswand eintreten.⁴¹

In diesem letzten Abschnitt der Introduktion findet also eine Häufung an Bewegungswechsel, kombiniert mit einer Raumveränderung, statt. Ein Augenblick in der Musik, der ebenfalls eine Vielzahl an musikalischem Material aufweist. Die Instrumentierung verändert sich jeden Takt, immer wieder erklingen andere rhythmische Konturen und die Takte besitzen eine extrem kleinteilig strukturierte Melodik.⁴²

An mehreren Stellen in diesen ersten, gut drei, Minuten der Inszenierung wird das Tempo der Bewegungen deutlich erhöht. Verbunden ist das in der Komposition häufig mit einer rhythmischen Verdichtung, einer Steigerung der Dynamik und einem Paukenwirbel.⁴³ Aber auch schon einzelne dieser Parameter führen zu einer Erhöhung des Tempos, wie an der Drehgeschwindigkeit der Spirale immer wieder gut zu sehen ist. An diesem Beispiel wird jedoch auch deutlich, dass Elemente wie Akzente und plötzliche Impulse in der Musik ebenfalls eine Beschleunigung auslösen können.⁴⁴

Das Exempel der Spirale führt auch zum Begriff des Volumens, denn in diesem Fall ist Bewegungssteige-

⁴⁰ DVD, 00:04:38

⁴¹ DVD, 00:04:53

⁴² Partitur, S.484f., T. 29-32

⁴³ DVD, 00:03:13 und 00:04:38f.

⁴⁴ DVD 00:03:19 + Partitur, S.480, T. 17

rung mit einem Wachstum des Volumens gekoppelt, da sich die Partikel der Zentrifugalkraft entsprechend verhalten. In der Musik wäre somit das visuelle Volumen eines Körpers mit denselben musikalischen Parametern verbunden wie die der Bewegung.

In der gesamten Introduction ist zu beobachten, dass das die Steigerung des Bewegungstempos,⁴⁵ das auch als Bewegungsdichte beschrieben werden kann, immer wieder schwankt und wohl in Takt 16 in der Introduction am höchsten ist. Bezieht man jedoch in den Begriff der Dichte auch den Raum, das Volumen, mit ein, so ist die Dichte in den letzten vier Takten der Introduction ebenfalls sehr hoch, denn der Raum ist nun begrenzt und zusätzlich bespielen die Objekte das Gefängnis. Auch in der Musik ist dieser Abschnitt der Introduction, wie bereits mehrfach erwähnt, durch den Wechsel und die Gleichzeitigkeit vieler unterschiedlicher Elemente bestimmt. Schließlich noch ein Blick auf den Mittelteil unter dem Gesichtspunkt der Dichte. Hier herrscht großer Freiraum. Der Raum ist nicht begrenzt, Pizarro ist als ein Körper gebündelt und die Musik breitet sich während dieser Takte ohne große Veränderungen aus.

Zusammenfassend wäre also festzuhalten, dass Johanna Dombois musikalische Dichte in visuelle Dichte übersetzt. Dabei sind für die musikalische Dichte besonders die Rhythmik und die Menge an motivischem Material von Bedeutung. Im Bild wird dies durch Bewegungssteigerung und räumliche Dichte zum Ausdruck gebracht. Im Folgenden soll untersucht werden, ob sich diese Erkenntnisse auch im weiteren Verlauf der Inszenierung bestätigen lassen und ob noch weitere Analogien auffindbar sind.

45 z.B. DVD 00:03:13 + Partitur, S.479, T. 16

3.3. Analyse – Florestans Vision des Engels Leonore



Abb. 13 - Vorahnung der Vision

Im Anschluss an die eben besprochene Introduction folgt zunächst ein ausgedehntes Rezitativ, indem Florestan sein Leid beklagt, aber auch sein Schicksal annimmt und daraufhin in Erinnerungen zu schwelgen beginnt, die dann zu einer Vision von Freiheit führen. Dieses gedankliche Verlassen der Realität wird nun auch visuell umgesetzt.

In dem in Takt 51 beginnenden neuen Formteil, der durch den Taktwechsel in den 3/4-Takt wie der Wendung nach As-Dur markiert ist, wird ein neues visuelles Motiv eingeführt. Es handelt sich dabei um eine Art rot-weiße Wolke, die sich aus vier, sich in Bögen und Schleifen bewegend Linien gestaltet. (Abb.13)

Zunächst wird diese Vision jedoch noch nicht deutlich sichtbar, sondern erscheint im Verlaufe des As-Dur-Teiles vier Mal als eine Art Vorahnung, bevor die Erscheinung im die Arie beschließenden F-Dur-Abschnitt deutlich zu Tage tritt.

In diesem ersten Teil von Florestans Erinnerung, bevor diese zur Vision des Engels Leonore wird, ist die Erscheinung, die stets an der Decke des Gefängnisses oder gar darüber zu schweben scheint, bruchstückhaft. Die Linien, die das Wolkengebilde zeichnen, bleiben stets nur einen kurzen Augenblick sichtbar und zerfallen dann in ihre Partikel bis sie gänzlich verschwinden. Die vier Linien bewegen sich jeweils in drei Bögen von der Mitte nach außen, um dann eine Kehre zu machen und wieder in drei Bögen der Mitte zuzustreben. Der Puls der Bewegung der Bögen entspricht den Vierteln in der Musik.⁴⁶

Zur weiteren Untersuchung des Bezugs der Szenerie auf die Musik, seien die Ein- und Ausblendungspunkte der „Vision“ betrachtet. Dies kann hier zusammengefasst werden, denn visuell entsprechen sich die Stellen vollständig. Dafür sind die Takte 53-55, 57-60, 70-73 und 77-78 zu betrachten. Das Ausblenden der Vision, so hat es zunächst den Eindruck, hängt einfach mit dem Verklingen einer Phrase und der damit verbundenen Tendenz zu einer absteigenden Linie zusammen. Jedoch würde man dann erwarten, dass die Erscheinung stets etwa zu Beginn der Phrase auftritt, jedoch wird sie immer wieder an unterschiedlichen Punkten sichtbar. Zwar ist an jenen Stellen jeweils ein Akzent in der Musik festzustellen, die Betonung einer unbetonten Zählzeit

46 DVD, 00:07:55 - 00:10:07

durch eine Punktierung wie in Takt 53, 57 und 70. Aber wenn die Auftritte nur durch musikalische Momente bestimmt wären, stellt sich die Frage, warum an musikalisch weitgehend identischen Stellen wie Takt 70 und 75 visuell unterschiedlich verfahren wird.⁴⁷

Dies lässt sich nur in Form einer textlichen Deutung erklären. Somit können die „Auftritte“ der Vision auf den Worten *Frühling*, *süßer (Trost)*, und *Herzen* festgestellt werden.⁴⁸ Dies klingt wie eine Abfolge von Schlüsselwörtern, die die dann folgende wirkliche Vision auslösen. Bestätigend für eine eher textliche Interpretation erscheint nun auch das jeweilige Verlöschen der Vision auf die Worte (*Glück*) *gefloh'n* und zweimal auf das Wort *Pflicht*.⁴⁹ Hier fallen jeweils die Worte, die die Trennung von der Ehefrau beschreiben wie auch die Begründung dafür liefern.

Trotzdem will ich für die Erscheinung der Vision den Bezug zur Musik, abgesehen von der schon dargelegten Analogie von Bewegungspuls und Metrum, nicht gänzlich verwerfen. Denn die großformale Analyse zeigt, dass das viermalige Erscheinen der Vision sich jeweils auf Vorder- und Nachsatz des ersten und dritten Formabschnittes des As-Dur-Teiles verteilt und somit visuell eine A-B-A-Struktur schafft, die zwar das musikalische Material nicht direkt nahelegt, jedoch der harmonischen Struktur entspricht.⁵⁰

Ansonsten sind in dem As-Dur-Abschnitt keine weiteren Neuerungen des visuellen Materials zu erkennen. Verwiesen sei nur darauf, dass in den Takten 61-65, in denen auch eine harmonische Ausweitung stattfindet, auf die Worte *Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, und Ketten sind mein Lohn* die Stäbe Pizarros in der hinteren Gefängniswand sichtbar werden, zunächst zitternd und dann im Vierteltakt schwingend.⁵¹ (Abb.14) Diese kleine Steigerungsphase ist auch mit einem Bewegungsimpuls der Spirale verbunden, die somit in Takt 64 wieder zu ganzer Größe anschwillt.⁵² Jedoch schon das sofort folgende *piano*, lässt die Energie wieder schwinden und somit auch das

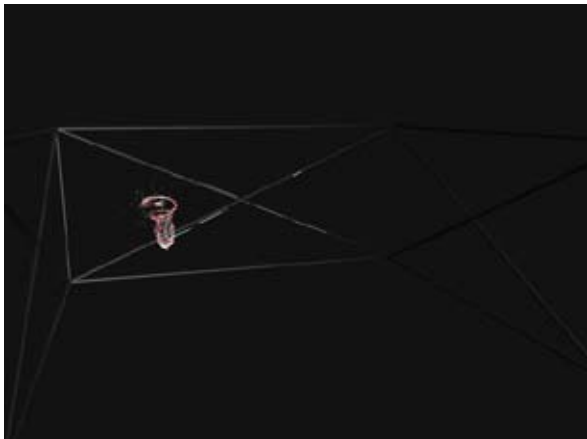


Abb. 14 - Pizarro als Gefängnis

⁴⁷ Partitur, S.490, T. 70 und 75

⁴⁸ Partitur, S.488-490, T. 57, 70 und 77

⁴⁹ Partitur, S.488-490, T. 60, 73 und 78

⁵⁰ Partitur, S.488-490, T. 51-80: Der Abschnitt T.62-79 steht im Gegensatz zu dem Vorherigen und Nachfolgenden nicht in As-Dur.

⁵¹ DVD, 00:08:41 - 00:08:55

⁵² DVD, 00:08:53

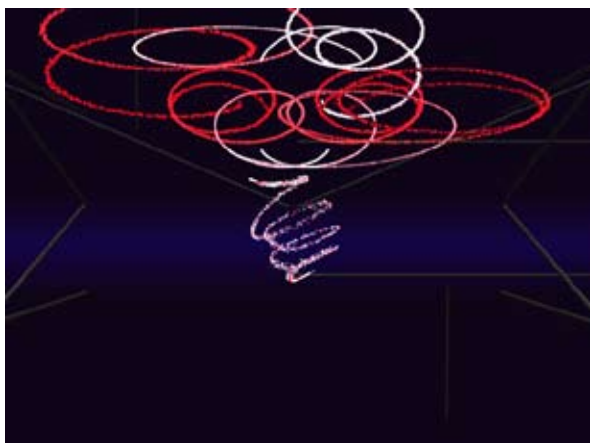


Abb. 15 - Vision

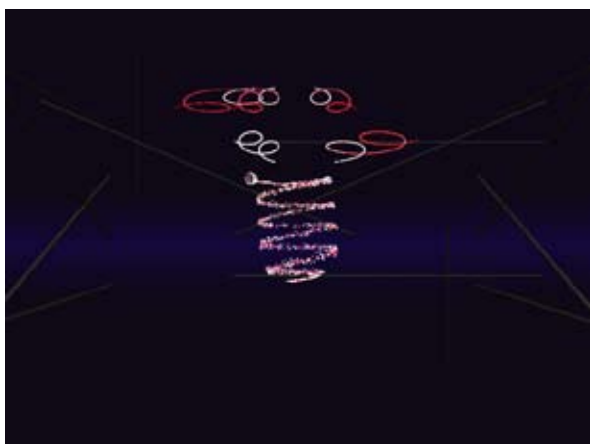


Abb. 16a - Gefängnis öffnet sich

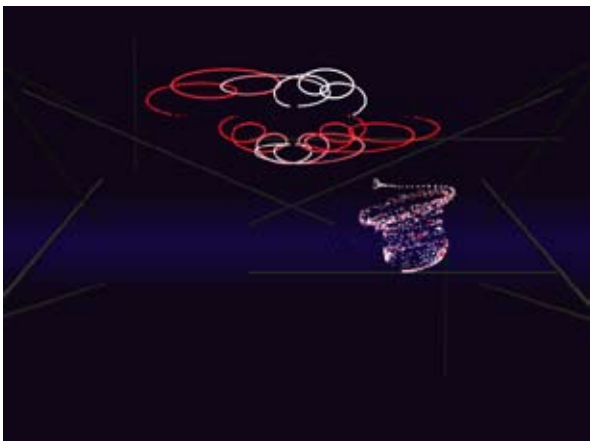


Abb. 16b - Gefängnis öffnet sich

Volumen der Spirale. Im Kleinen ist das im Grunde auch an jedem Phrasenende zu beobachten.⁵³

Letzte Beobachtung für den As-Dur-Teil ist wiederum eine Visualisierung des Metrums, diesmal allerdings in Form eines Achtelpulses. Während der Takte 61 bis 65 leuchten die Ecken der hinteren Gefängniswand abwechselnd im Uhrzeigersinn weiß auf.⁵⁴

Damit wende ich mich dem F-Dur-Abschnitt zu, der eigentlichen Vision, die ab Takt 87 bis Takt 129 beständig an Intensität zunimmt, also an Gestalt und Volumen gewinnt, bis sie zu einer großen rot-weißen, den gesamten oberen Teil des Raumes einnehmenden Wolke herangewachsen ist.⁵⁵ (Abb.15 und 16b) Das Wolkengebilde ist in seinen Bewegungen derart an die Musik angepasst, dass jeweils eine Schleife in der Zeitdauer einer Halben erfolgt. Die gegenüber dem vorherigen Abschnitt andere Verknüpfung der visuellen Bewegung mit einem bestimmten Notenwert, bedeutet dabei keine Beschleunigung, sondern erklärt sich durch den Takt- und Tempowechsel in Takt 81, womit die vorherigen Viertel etwa den jetzigen Halben entsprechen.⁵⁶ Entsprechend zu diesem visuellen crescendo verhalten sich noch drei weitere Bildaspekte:

Schon etwas früher einsetzend, ab Takt 86, beginnt der bisher völlig undefinierte schwarze Raum einen blauen Horizont auszubilden,⁵⁷ der ebenfalls bis zu dem fortissimo in Takt 129 an Ausdehnung und Helligkeit gewinnt. Außerdem beginnt sich, kurz nach Einsetzen der Vision, das Gefängnis zu öffnen, indem sich die Stangen, die die Wände bilden, ganz langsam in unterschiedliche Richtungen auseinander bewegen.⁵⁸ (Abb.16a-b) Dadurch wird eine Volumensteigerung des Raumes erzeugt. Jedoch stehen diese Bewegungen, da sie ganz langsam und gleichmäßig fließend erfolgen, in keinerlei Analogie zu Takt oder Metrum der Musik, sondern nur zu der dynamischen Volumensteigerung. Schließlich ist diese Steigerungstendenz auch in der Darstellung von Florestan zu beobachten. Die Spirale nimmt in den Takten 81 bis 101 deutlich an Volumen zu, was zunächst wiederum durch eine Beschleunigung

⁵³ z.B. DVD, 00:09:20

⁵⁴ DVD, 00:08:41 - 00:08:55

⁵⁵ DVD, 00:11:53

⁵⁶ Partitur, S.491, T. 81

⁵⁷ DVD, 00:10:32

⁵⁸ DVD, 00:10:40

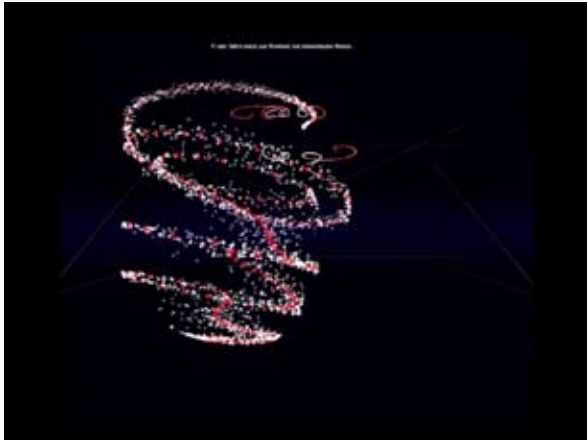


Abb. 17 - Florestan



Abb. 18 - Ende der Vision

der Drehgeschwindigkeit in Takt 81 ausgelöst wird.⁵⁹ Ab Takt 101 bleibt die Gestalt Florestans in ihrem Volumen bis 129 unverändert, allerdings scheint sie nun ab und zu zu taumeln, sie kippt in die eine oder andere Richtung, oder verliert durch kleine Bewegungsimpulse auch ihre gleichmäßige Wicklung.⁶⁰ (Abb.17)

All dies, also die Vision, der blaue Horizont, das geöffnete Gefängnis und die große Spirale, müssen zum Ende der Arie wieder aufgelöst, in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Dies geschieht nach und nach in den Takten 130 bis 146. Als erstes reagiert nur die Spirale auf das langsame Ausdünnen des Orchesters.⁶¹ (vgl. Abb.16b) Nach der letzten Phrase der Oboe, verliert die Spirale an Geschwindigkeit und beginnt in sich zusammenzufallen, bis sie im letzten Takt des Nachspieles keine Spirale mehr ist, sondern nur noch ein Band. (Abb.18)

Die Rückführung des Gefängnisses in seinen vorherigen Zustand und die Auflösung von Vision und Horizont setzen erst in Takt 133 ein, nach dem endgültigen Aussetzen des Sechzehntel-Pulses.⁶²

Insgesamt ist dieser Abschnitt also die Ebene aller visuellen Elemente als großes crescendo und decrescendo angelegt. Höhepunkte in der Musik wie das erste forte in Takt 101 und dann das Fortissimo in Takt 129 werden auch als visuelle Höhepunkte umgesetzt. Die kleinen crescendi und decrescendi dieses Abschnittes wie auch sonstige Akzente finden dagegen diesmal kaum Umsetzung.⁶³ Auch findet sich keine formale Entsprechung für die musikalischen Wiederholungsstrukturen, die dieser Abschnitt der Arie beinhaltet.⁶⁴

Der Auf- und Abbau des musikalischen Volumens, vorrangig durch die Dynamik und teilweise die Instrumentierung geschaffen, wird in der Ausdehnung der Objekte und Vergrößerung des Raumes zum Ausdruck gebracht.

⁵⁹ DVD, 00:10:26 - 00:11:02

⁶⁰ DVD, 00:11:04

⁶¹ DVD, 00:12:04

⁶² DVD, 00:12:06

⁶³ z.B. Partitur, S.492f., T. 95-98

⁶⁴ Partitur, S.491-497, T. 81-146: Der F-Dur-Teil besitzt 3 große Formteile A-B und eine Art Coda, jeder der zwei Teile gliedert sich noch einmal in zwei etwas gleich große Teile a-a' und b-b'

3.4. Analyse – Quartett, Auftritt Leonore

Entsprechend zu den bereits gemachten Beobachtungen finden auch innerhalb des Quartetts die musikalischen Formabschnitte eine Entsprechung in der Gliederung der szenischen Darstellung. Dabei ist auffällig, dass die visuellen Veränderungen vorrangig von der Pizarro verkörpernden Stäbekonstellation, der blauen Wand oder Welle, die für Leonore steht, ausgehen und nur noch zusätzlich von räumlichen Veränderungen unterstützt werden. Die rote Kugel, Rocco, und die Spirale, Florestan, verhalten sich dagegen eher statisch. Zwar bewegen sie sich im Raum, jedoch vom Publikum gesteuert. Aber selbst diese Bewegungen sind eingeschränkt, da die Szenerie so programmiert ist, dass Leonore immer den Mittelpunkt bildet und sich die anderen Figuren nur kreisförmig um sie herum bewegen können.

Doch nun zur detaillierteren Formanalyse des Abschnittes im Quartett ab Leonores Auftritt in Takt 60 bis zum zweiten Erklängen des Trompetensignales, das in Takt 146 endet. In den ersten Takten nach dem Auftritt Leonores, der von oben erfolgt, bestimmt sie die Szenerie, erstens, weil sie sich mittig zwischen die Spirale und die Stäbe postiert⁶⁵ und die sie verkörpernde Wand sich stets im rechten Winkel zu Pizarros Stäben mitdreht⁶⁶ und zweitens, weil auf das Ende ihrer folgenden zwei Gesangsphrasen rechts und links von der ersten Wand noch eine weitere von oben den Raum betritt.⁶⁷ (Abb.19a-c)

Während dieser räumlichen Ausdehnung Leonores findet in der Musik ein crescendo vom forte ins fortissimo statt, das von einer Steigerung der Instrumentierung und der melodischen Beschleunigung der Tremolotöne in den Streichern unterstützt wird.

Diese Ansammlung an Energie scheint Pizarro zunächst zu einem Rückzug zu bewegen, denn der einzelne Stab, der sich in Takt 59 aus dem Bündel an Stäben herausgelöst und auf Florestan gerichtet hatte,⁶⁸ zieht sich nun wieder zurück und das Bündel richtet sich in eine senkrechte Stellung auf.⁶⁹ Womit die Bedrohung vorerst aufgehoben ist.

Den nächsten visuellen Einschnitt löst wiederum Leonore aus, musikalisch zusammenfallend mit den ohne

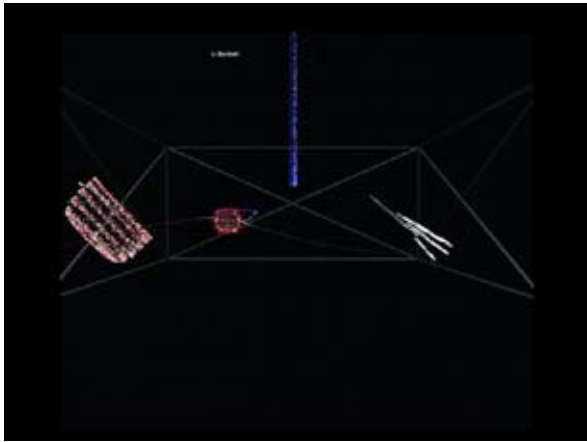


Abb. 19a - Leonore, erster Vorhang

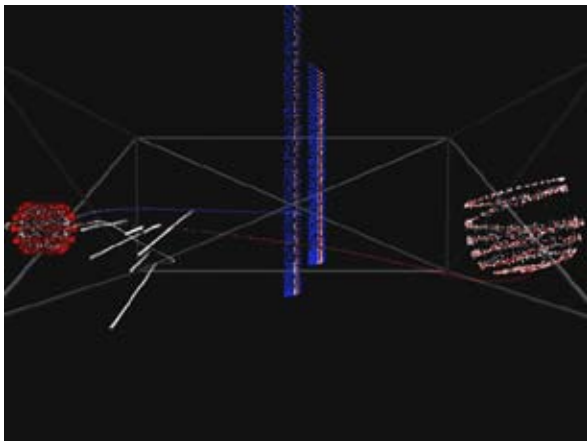


Abb. 19b - Leonore, zweiter Vorhang

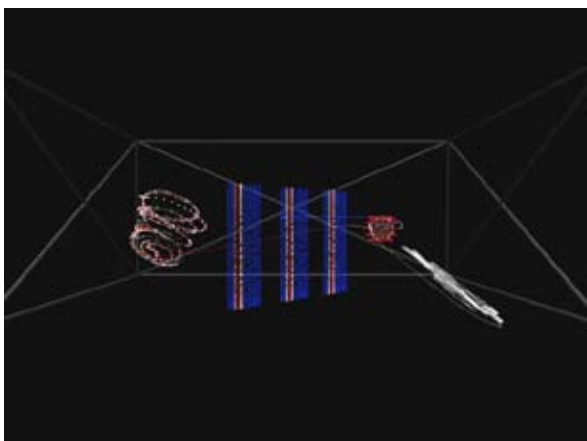


Abb. 19c - Leonore, dritter Vorhang

⁶⁵ DVD, 00:14:35

⁶⁶ DVD, 00:14:35 - 00:14:49

⁶⁷ DVD, 00:14:35 - 00:14:48

⁶⁸ DVD, 00:14:33

⁶⁹ DVD, 00:14:49

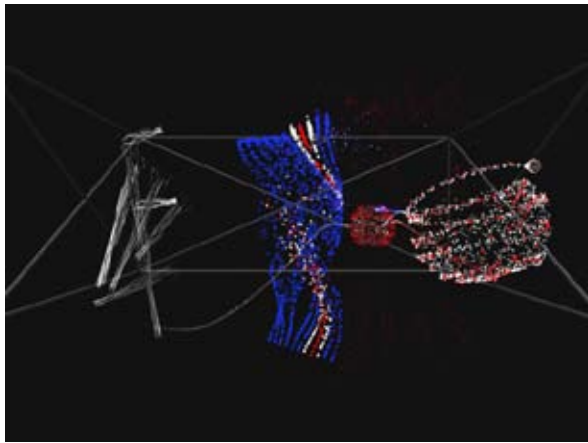


Abb. 20 - Leonore

jegliche Orchesterbegleitung gesungenen Worten Töt erst sein Weib. Während dieser zwei Takte verschmelzen nämlich die drei Vorhänge zu einem,⁷⁰ um sich dann in Takt 84 mit dem an Florestan gerichteten Einsatz Ja, sieh hier Leonore!,⁷¹ durch eine leichte Verdrehung um die eigene Achse, in der Mitte des Körpers eine Art Welle auszubilden.⁷² Diese Verwandlung Leonores löst eine der wenigen visuellen Veränderungen im Verlaufe dieses Abschnittes bei Florestan aus, denn mit seiner Antwort Leonore!, beschleunigt sich ein Teil der Spirale und verliert seine, fast im ganzen Quartett sonst so feste und regelmäßige Figuration.⁷³ Erst in Takt 91 stellt sich die Spirale wieder in vollem Volumen und in Form einer gleichmäßigen Spirale dar.⁷⁴ (Abb.20)

Der dann folgende formale Einschnitt in der szenischen Darstellung wird von Pizarro, der sich wieder gefangen hat, initiiert und fällt mit dem Beginn des *Più moto* zusammen. Die Stäbe kippen nämlich wieder aus der senkrechten Position in einen Winkel von 45 Grad und einer der Stäbe wird etwas vor die anderen positioniert,⁷⁵ wodurch dieser Stab wieder auf Florestan beziehungsweise Leonore gerichtet ist. Dieser Einschnitt wird auch durch die erst Veränderung der Szenerie seit dem Verblenden von Florestans Vision verstärkt. Im ganzen Bühnenraum, also auch außerhalb des Gefängnisses werden, sich frei im Raum bewegend, blaue Partikel sichtbar.⁷⁶ Sie bewegen sich ungehindert, auch durch die Gefängniswände hindurch, besitzen jedoch keinen gemeinsamen Puls oder eine einheitliche Bewegungsrichtung. Somit unterstützen sie zwar die visuelle Andersartigkeit eines neuen musikalisch-formalen Abschnittes, besitzen jedoch darüber hinaus keine Analogien in der Musik. Das weitere Verfahren mit diesem Stab, der als Dolch genutzt wird, ist eher textlich als musikalisch motiviert, wie ja auch die vorherigen Einschnitte zwar auch musikalische sind, sich jedoch aus dem Libretto heraus ergeben.

Als letztes sollte jedoch noch besonders der Einsatz des Trompetensignales betrachtet werden. Musikalisch hebt sich dieser Einsatz harmonisch und natürlich in der Instrumentation völlig von dem bisherigen Ge-

70 DVD, 00:15:00 - 00:15:04

71 Partitur, S.557, T. 84f.

72 DVD, 00:15:09

73 DVD, 00:15:11

74 DVD, 00:15:19

75 DVD, 00:15:44

76 DVD, 00:15:32

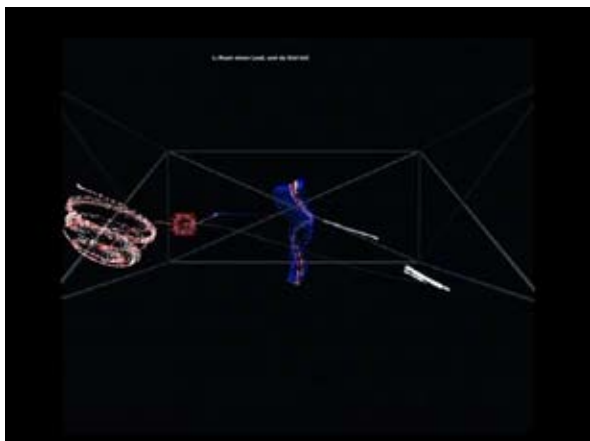


Abb. 21a - „Dolch“ prallt ab

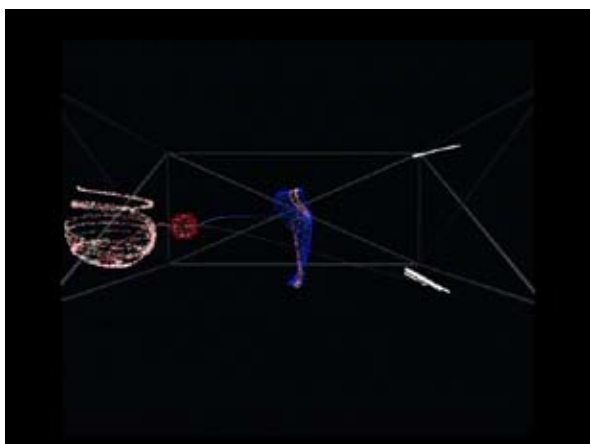


Abb. 21b - „Dolch“ fliegt zu Pizarro zurück

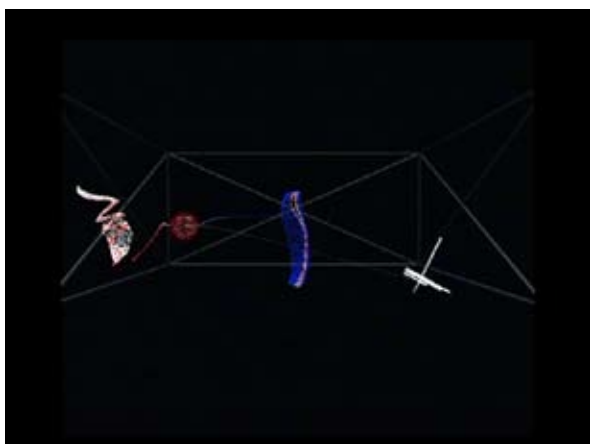


Abb. 21c - „Dolch“ steckt in Pizarro



Abb. 22 - Vogelperspektive

schehen ab.⁷⁷ Zwischen dem zweimaligen Erklängen dieses Themas ist ein kurzer kontemplativer Moment eingelagert. Das spiegelt aber noch nicht die große, nach außen gezeigte Freude über die gelungene Rettung wider, beziehungsweise die Wut und Angst Pizarros über die Vereitelung seiner Ziele. Dieser Moment ist wie ein Augenblick des Zeitstillstandes, mit der Möglichkeit in die Köpfe der Figuren zu schauen, also auch ein Art Perspektivwechsel.

Beides setzt Johanna Dombois in ihrer szenischen Umsetzung in Szene. So verharren die Figuren plötzlich in ihren Bewegungen und besonders durch das Stillstehen der kleinen blauen Partikel entsteht der Eindruck eines Standbildes, währenddessen der Stab, oder Dolch, von Leonore abprallt und zu Pizarro zurückfliegt.⁷⁸ (Abb.21a-c) Schon dies ist also eine Form des Perspektivwechsel, der dann mit Einsatz des zweiten Trompetensignals noch verstärkt wird, da nun der Blickwinkel auf den Raum so verändert wird, dass das Publikum aus der Vogelperspektive auf das Geschehen blickt.⁷⁹ (Abb.22) Eine Distanzierung von den Geschehnissen und Figuren, um dann zu Beginn des letzten Abschnittes des Quartetts die normale Sicht umso Näher wirken zu lassen. In den Analogien gesprochen, ist die hinter der Bühne postierte Solotrompete ja ebenfalls als Reduktion der Instrumentationsdichte und als räumliche Distanz in der Musik zu verstehen. Diese Verringerung der Dichte und Erhöhung der Distanz wird auf der visuellen Seite nun zu einer Reduktion der Bewegungsdichte und des visuellen Abstands.

Während des kontemplativen Ensembles, zwischen den zwei Trompetensignalen, erhöht sich hingegen die visuelle Bewegungsdichte kurzfristig, denn nun scheinen die blauen Partikel mit einem Wind, der von hinten rechts kommt, hinaus geweht zu werden.⁸⁰ In der Komposition können wir zwar nur bedingt von einer rhythmischen oder melodischen Bewegungsverdichtung sprechen, jedoch ist hier dem dramaturgischen Wendepunkt, nach dem sich nun alles zum Guten weiterentwickelt, Zeit gelassen.⁸¹ Das Davontragen der Partikel kann daher als szenische Umsetzung der Veränderung angesehen werden.

77 Partitur, S.565, T.127: plötzlicher Harmoniewechsel und ein gänzlich neuer Gestus

78 DVD, 00:15:56 - 00:16:14

79 DVD, 00:16:37 - 00:16:51

80 DVD, 00:16:14 - 00:16:37

81 Partitur, S.566f., T. 133-141

Im Gesamten ist im Quartett zu beobachten, dass weiterhin rhythmische Verdichtungen in visuellen Bewegungssteigerungen umgesetzt werden, jedoch nicht ganz so viele Details auffallen wie in Florestans Arie oder gar der Introdution. Dies liegt sicherlich daran, dass sich im Quartett die Visualisierung auf drei, beziehungsweise vier Körper verteilt und um die Wahrnehmung nicht zu überlasten, muss die Darstellung der einzelnen Figuren reduziert werden. Und bei dieser Darstellung konzentriert sich Johanna Dombois selbstverständlich auf die jeweils für die Handlung entscheidenden Figuren. Das sind in diesem Abschnitt vorrangig Leonore und Pizarro. Darüber hinaus konnte ja auch schon in der Arie des Florestans festgestellt werden, dass der Detailreichtum der Visualisierung der Musik mit Einsatz des Gesangs abnimmt, da die semantischen Einheiten des Textes nun bestimmender wirken als die Strukturen der Musik. Im Beispiel des Quartetts kommt noch eine hohe Ereignisdichte hinzu, die sich zwar auch in der Musik widerspiegelt, jedoch in der Wahrnehmung der Analogien von sichtbaren und hörbaren Zeichen, eher auf den Text bezogen erscheinen.

3.5. Zusammenfassung

Wie zu Beginn des Kapitels dargelegt, ist besonders die Figurenkonzeption von Johanna Dombois nicht primär als Umsetzung einer musikalischen Analyse der Komposition Beethovens zu verstehen, sondern als eine abstrakte Visualisierung der Figurenkonstellation und -typologie. Allerdings konnte in der Analyse mehrfach gezeigt werden wie stark die figurativen Bewegungen der Körper analog zu Volumen- und Dichteveränderungen der Musik verlaufen. Doch wäre nach der Betrachtung der drei kurzen Abschnitte der Inszenierung doch auch festzuhalten, dass der Eindruck entsteht, dass die vier Figuren dieser Inszenierung ein unterschiedliches Verhältnis zur Musik einnehmen.

Dabei sei nicht nur daran gedacht, dass in der Darstellung von Florestan und Leonore durch das Sichtbarmachen der Atmung das Singen an sich thematisiert wird, sondern diese zwei Körper, wenn auch nicht immer gleich intensiv, eine stärkere Nähe zu musikalischen Details aufweisen als besonders die Darstellung von Rocco. Pizarro nimmt dabei eine Zwischenstellung ein, denn im Vorspiel ist sein Spiel sehr detailreich und reagiert flexibel auf die musikalischen Einschnitte, jedoch in seinem Auftritt im Quartett ist davon nur noch bedingt etwas zu sehen. Die Figuren besitzen also eine unterschiedlich starke Empfindlichkeit auf die Musik, beziehungsweise reagieren auch auf verschiedene Parameter. So werden dynamische Steigerungen lediglich im Volumen der Darstellung Florestans zum Ausdruck gebracht, das jedoch ebenso durch rhythmische Akzente beeinflusst werden kann. Doch im Grunde sind Visualisierungen von rhythmischen Verdichtungen vorrangig am Körper Pizarros wahrzunehmen. Und das für Leonore stehende Objekt scheint primär auf den Adrenalinparameter programmiert zu sein, auch wenn ihre Figuration ebenfalls durch rhythmische und melodische Verdichtungen Bewegungsimpulse erfährt, die ihre Wellenform unregelmäßig erscheinen lässt. Durch diese individuelle Musikalisierung der Objekte erhalten die Figuren zumindest einen Teil ihrer einzigartigen Charakteristik, die sie durch Strichfassung und abstrakte Darstellung eingebüßt haben, wieder zurück.

In der Gesamtstruktur ist stets zu beobachten, dass neue visuelle Ereignisse mit Einschnitten in der Komposition einhergehen, dies jedoch nicht immer auch umgekehrt der Fall ist. Das bedeutet, dass die Szene zwar aus der Musik heraus entwickelt worden ist, wie eben besonders in der Figuration der Objekte deutlich sichtbar wird, jedoch die formale Gliederung der Szene immer auf die deutliche Sichtbarkeit der Handlung ausgerich-

tet wird. Die einschneidenden Handlungsmomente werden dabei zumeist über den Text vermittelt. Es sei jedoch noch einmal hervorgehoben, dass es sich somit nicht um eine an einzelnen Stellen die Komposition ignorierende Inszenierung handelt, sondern dass das Theater bei einem dramatischen Text immer auch die Dramaturgie der Handlung im Blick behalten muss. Die Komposition entspricht ja weitgehend der Intension des Librettos, doch dieses ist nun mal meist in größeren Bögen angelegt als die Musik mit ihren zahlreichen thematisch-motivischen und harmonischen Variationsmöglichkeiten. Zusammen betrachtet, verschmelzen in dieser Inszenierung musikalische, szenische und handlungs-dramatische Strukturen zu einer Einheit.

„Es stellt sich die ganze Tetralogie hindurch immer wieder die Frage:
Was ist Realität, was ist virtuell, was nehmen wir mit unseren Augen wirklich wahr,
und können wir dem, was wir sehen, trauen?“

Tankred Dorst: Die Fußspuren der Götter

4. Das Rheingold

1869 wurde *Das Rheingold* in München uraufgeführt und seit 1876 als Vorabend des Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* gespielt. Wobei die Zusammengehörigkeit des vier Werke umfassenden Zyklus keinesfalls, wie auch im hier behandelten Beispiel zu sehen, eine gemeinsame Aufführung bedeutet. Darin unterscheidet sich die folgende Inszenierung schon allein durch seine Entstehungszeit ganz immens von der vorher besprochenen Inszenierung. So begrenzt sich Johannes Deutsch zwar auf *Das Rheingold*, doch in jedem Fall so ist das über zwei Stunden umfassende Werk natürlich erheblich länger als die zwei bisherigen Beispiele. Doch ganz abgesehen von der Dauer der Aufführung besitzt dieses Werk Wagners natürlich einige Eigentümlichkeiten, die es noch zusätzlich von den anderen Beispielen abheben.

Einer der ganz wesentlichen Aspekte der Dramaturgie des Rheingoldes liegt in seiner Funktion, der Erläuterung der Vorgeschichte des Mythos *Ring des Nibelungen*, begründet. Das ergibt sich zum einen aus dem grundsätzlichen Bedürfnis der Oper, ihre Handlung zu vergegenwärtigen und nicht, zu berichten,¹ zum anderen daraus, dass Wagner zur Einführung und Bedeutungszuweisung seiner Leitmotive zumindest einmal deren gleichzeitigen szenischen und musikalischen Präsentation bedarf.² Das bedeutet, dass *Das Rheingold* als eine einzige, ausgedehnte Exposition von Handlung und musikalischem Material betrachtet werden kann. Allerdings muss das Werk auch und gerade für die hier behandelte Inszenierung als geschlossene Einheit verstanden werden, denn sonst wäre eine solche Aufführung eines einzelnen Teiles des Ring-Zyklus‘ grundsätzlich zu hinterfragen, und das kann und soll hier nicht Thema sein. Zur Dramaturgie der Wagnerschen Musikdramen schreibt Sebastian Kämmerer:

„Wagners Musikdrama sucht nicht die jähe äußere Aktionsfolge, sondern stellt innere Gefühlsbewegungen heraus. Er veräußert vorrangig inwendige Konflikte, Reflexionen und Erinnerungen, die sich in gedehnten Dialogrepliken entfalten und das dramatische Ereignistempo drosseln.“³

Er kommt damit auf die eben schon bei *Fidelio*, 21. Jahrhundert angesprochene Ereignisdichte zu sprechen, die im Vergleich hier sehr gering ausfällt. Es wird zu sehen sein, welche Auswirkungen dies auf die Inszenierung hat. Wobei hier vorab kurz die allgegenwärtige Problematik der Inszenierung des Ringes anzusprechen ist. Denn nicht nur Richard Wagner selbst, sondern auch all seine Nachfolger, die sich an dieses Werk heranwagten, mussten in der szenischen Umsetzung stets Kompromisse eingehen. Ein großer Anhänger Wagners, Appia, formulierte dies folgendermaßen:

„Das Haupthindernis liegt übrigens, wie wir gesehen haben, in jenem Realismus, welchen der Meister geglaubt hat, trotz des von ihm angenommenen Darstellungsprinzips, beibehalten zu können. Im letzten Grunde ist es also ein technischer Irrtum in der Darstellungskonzeption, unter welchem der Ring leidet, und von den Dramen aus Wagners zweiter Periode ist der Ring das einzige, welches man nicht inszenieren kann, ohne zu Kompromissen zu greifen.“⁴

Appia sieht das Problem der Darstellung in der Bemühung um Realismus begründet. Johannes Deutsch umgeht genau dies in seiner Inszenierung von vornherein und erschafft eine abstrakte Bilderwelt.

1 Dahlhaus (2004), S.25

2 Dahlhaus (2004), S.209

3 Kämmerer, S.17

4 Appia, S.152

4.1. Konzeption

In der Inszenierung von Johannes Deutsch rücken die in der Einleitung ausführlich behandelten Künste Malerei und Musik wieder näher zueinander als im vorherigen Beispiel. Denn auch wenn Johannes Deutsch im Laufe der vergangenen Jahre bereits mehrfach im theatralen Bereich gearbeitet hat, kann man wohl doch im Hinblick auf seine Arbeiten sagen, dass er vor allem ein bildender Künstler ist, der sich jedoch immer häufiger auch mit den neuen Medien und transitorischen Künsten beschäftigt.⁵

Auf der anderen Seite steht Richard Wagner, der für seine Werke nicht nur als Komponist, sondern auch als Dichter und Regisseur auftrat. So geht man davon aus, dass Wagner ein sehr theatral denkender Mensch war, was sich auch in seinen Kunstwerken widerspiegelt, welche er erst in der Aufführung als vollwertiges Werk betrachtete.⁶ Trotzdem kann man wohl davon ausgehen, dass Wagner primär als Komponist anzusehen ist, auch wenn er sich, wie die Szenenanweisungen in seinen Werken verraten, immer auch intensiv mit der Visualität auseinandergesetzt hat.

Somit begegnen sich in dieser Inszenierung, wie auch in *Bilder einer Ausstellung*, Komponist und bildender Künstler, allerdings mit dem Unterschied, dass es sich hier von Beginn an um eine dramatische Textvorlage handelt. Doch nach diesen allgemeinen Überlegungen zu Künstler und Werk einen Gesamtüberblick über die Darstellungsmittel dieser Inszenierung:



Abb. 1 - Aufführungssituation

Als erstes bleibt festzuhalten, dass die Aufführung nicht in einem Theater fand, sondern in einem Konzertsaal in Linz, während der Bruckner-Festspiele 2004.⁷ Dieser Räumlichkeit entsprechend waren Orchester und Sänger ähnlich einer konzertanten Aufführung auf der Bühne aufgestellt. Auf den Horizont der Bühne, gebildet durch drei trapezförmig aufgestellte Leinwände mit einer Fläche von 850 Quadratmetern,⁸ wurden abstrakte Formen projiziert. Die Projektionen besaßen, wie auch bei *Fidelio*, 21. Jahrhundert, durch den Einsatz zweier unterschiedlich polarisierter Projektoren einen dreidimensionalen Effekt. Dadurch entstand der Eindruck, das Orchester säße nicht nur vor einer Kulisse, sondern

⁵ Internetseite, www.johannes-deutsch.at

⁶ Dahlhaus (2004), S.29

⁷ Programmheft, Titelseite

⁸ Arnbohm, S.4

im oder unter dem Geschehen selbst. Den Zuschauern wurde dieser Effekt ebenfalls wie im Beethoven-Haus in Bonn mit 3-D-Brillen sichtbar gemacht. Die Sänger standen vor dem Orchester, unterstrichen das Geschehen jedoch an einigen Stellen mit Gesten.⁹ (Abb.1, siehe vorherige Seite)

Im Unterschied zur *Fidelio*-Produktion besaß diese Inszenierung jedoch keine Möglichkeit zur Interaktion mit dem Publikum, zumindest nicht unmittelbar. Denn auch diese Projektionen waren während der Aufführung veränderlich, auch hier handelte es sich um eine Echtzeitanimation. Der Ton der Sänger und des Orchesters wurde live von 32 Mikrofonen aufgezeichnet und in die Software der Animation integriert, die durch Veränderung der Dynamik oder auch des Tempos zu leichten Variationen der visuellen Darbietung angeregt wurde.¹⁰ Diesen Aspekt kann ich aber natürlich, genauso wie auch schon die Form der Interaktion in der Inszenierung Johanna Dombois', nur theoretisch im Rahmen der Theatralitäts- und Inszenierungsfrage behandeln, besonders da dieser Effekt in dem mir vorliegenden Probenvideo auch noch gar nicht mit einbezogen worden war.

4.1.1 Raumkonzeption

Zunächst sei zur Raumkonzeption gesagt, dass deren Beurteilung auf Grund des mir vorliegenden Materiales erhebliche Schwierigkeiten aufweist. Denn es ist nicht nur so, dass das Probenvideo eine frühe Entwicklungsstufe der tatsächlichen Aufführung zeigt, sondern dass das Medium „Video“ in dieser einfachen Aufnahme Weise die dreidimensionale Wirkung der Animationen kaum wiederzugeben vermag. Trotzdem möchte ich den Aspekt nicht unbehandelt lassen, da er sowohl für Werk als auch Inszenierung maßgeblich ist. Denn wie schon Schnebel sagte:

„Also sind die Bühnenbilder keineswegs wie sonst in Opern einfach Räume des Dramas – die mit der Musik nicht unbedingt etwas zu tun haben brauchen –, sondern vielmehr Aspekte der Komposition, nämlich der räumlichen Ausführung.“¹¹

Womit bereits eine erste Verbindung zwischen musikalischen und szenischen Zeichen aufgezeigt wird. Doch

bevor nach Analogien zur Musik geforscht werden soll, sei hier die Struktur der Szenerie dargelegt, die im Großen und Ganzen der von Schnebel anhand von Wagners Szenenanweisungen entwickelten entspricht.

„In Szene 1 herrscht zunächst eine zeitlose Dämmerung im grünlichen Ton (der Wasserraum auf dem Grunde des Rheins). Mitten in dieser Szene strahlt dann das Rheingold auf – gelblicher Goldglanz –, so daß insgesamt eine A-B-A-Form entsteht. Die Überleitung von Szene 1 nach 2 bringt zunächst eine Verdüsterung des Dämmerlichts zu „schwarzen Gewoge“, das sich allmählich zum „feinen Nebel“ aufhellt, welcher dann ins Tagesgrauen übergeht. Während der zweiten Szene – „freie Gegend auf Bergeshöhen“ – findet ein allmähliches Farbcrescendo statt, denn es ist Tagesanbruch, und die Farblosigkeit der Dämmerung geht über in den Tag, wo dann Farben erscheinen. Die Überleitung von der Szene 2 zu 3 verwandelt das lichte Blau über den Bergeshöhen in gelblichen Schwefeldampf, dann in graues, schließlich schwarzes Gewölk, aus dem die dritte Szene hervorgeht. In dieser dritten Szene sieht man zeitlose Düsternis, die am Anfang und am Ende von rotem Flammenschein erhellt wird. Diese Szene ist also im Grunde schwarz → farblos. Dadurch, daß die Farbhöhepunkte am Anfang und am Ende stehen, ist solche Lichtführung eine Umkehrung der ersten Szene, in welcher der Farbhöhepunkt im Mittelteil war. Die nächste Überleitung (von Szene 3 zu 4) ist eine Umkehrung der Verwandlung von 2 zu 3: die Farbfolge ist schwarz – grau – gelblich – fahl; in der ersten Überleitung war sie umgekehrt. In der vierten Szene, wiederum auf der freien Berg- gegend, herrscht die Beweglichkeit einer konzen- trierten Zusammenfassung. Zunächst gibt es einen Verfinsterungsprozeß, aus dem eine blaue Lichter- scheinung hervorkommt – wenn Erda aus der Erde hervorsteigt. Dann kommt ein Gewitter, bei dem das Licht ins Zucken gerät, so daß diese Phase eine Vari- ante der unruhigen Lichtführung von Szene 3 bildet. Danach tritt dämmernde Klärung zu bläulich-rottem Abendlicht ein, was eine Umkehrung der Morgen- röte der zweiten Szene darstellt. und schließlich vereinigt die utopische Lichterscheinung des Regen- bogens – über den die Götter nach Walhall schreiten – alle Farben des Spektrums.“¹²

9 Persché, S.9

10 Persché, S.9

11 Schnebel nach Persché, S.9

12 Schnebel, S.67f.

Die Farbgebung der animierten Räume ist also weitgehend den Angaben des Librettos entnommen. Und obwohl Johannes Deutsch nur die Farben übernimmt und keine naturalistischen Szenerien erschafft, reichen diese Andeutungen, um dem Zuschauer die ihm bekannten oder dem Programmheft entnommenen Spielplätze zu assoziieren. Dies liegt vorrangig daran, dass es sich dabei um für die jeweiligen Szenerien absolut gängige Farbassoziationen handelt. Das heißt, hier wird eine Art Kulisse erzeugt, die – ganz im Sinne von Appia – sehr allgemein bleibt, aber trotzdem den Vorstellungen des „Meisters“ nahesteht.¹³ Auf jeden Fall findet sich hier keine assoziationsfreie Abstraktion, wie sie Franz Roh fordert.¹⁴ Doch dies war ja auch schon bei den vorherigen Beispielen zu beobachten. Allerdings besitzen die Bilder von Johannes Deutsch im Vergleich zu denen von Johanna Dombois einen erheblich höheren Grad an Detailreichtum, da hier stetig der Hintergrund in verschiedenen Farben und Formen neu gestaltet wird. Johannes Deutsch beschreibt dies in einem Interview folgendermaßen:

„Ich habe versucht, da ich eigentlich ein sehr figurativ gestaltender Künstler bin, hier etwas abstrakter zu arbeiten, aber – als Anbindung an die Wirklichkeit – die Proportionen der Wirklichkeit zu halten. Das bedeutet: Der Rhein, das sind abstrakte Formen, die aber letztendlich ein Flussbett, das Wellenspiel des Wassers wiedergeben. Oder der Berg ist ein abstraktes Trapez, aber durch die Farbe und Proportion und die Burg, die darauf steht, ist es erkennbar als Burg und Berg.“¹⁵

Damit wird im Gegensatz zu den mit einem völlig schwarzen Hintergrund arbeitenden Inszenierungen die Abgrenzung zwischen Objekten und „Dekoration“ etwas weniger stark hervorgehoben.¹⁶

Außerdem sind, wie auch schon in der *Fidelio*-Inszenierung, Bühnenraum und Figuren durch dasselbe Medium, das Licht, erzeugt. Appias Ansicht nach waren die Möglichkeiten des Lichts seinerzeit noch bei weitem nicht ausgereizt und er muss in seinen theoretischen Überlegungen zu den Pionieren der Lichtkunst gezählt werden. Er vertrat vehement den verstärkten Einsatz von

Licht auf der Bühne, doch war er sich auch der Konsequenzen für die anderen szenischen Mittel bewusst.

„Will man auf unserer Bühne Licht haben, so muß entweder auf den Darsteller oder auf die Malerei verzichtet werden; opfert man den ersteren, so hebt man das Drama auf und verfällt in das Diorama: so ist es die Malerei die man opfern muß“¹⁷

Johannes Deutschs Inszenierung entspricht einerseits natürlich dieser Forderung, denn es wird ja schließlich keine Dekorationsmalerei eingesetzt. Andererseits wird hier nun auch auf den menschlichen Darsteller verzichtet, und dieser medial betrachtet auf dieselbe Ebene wie das Bühnenbild gestellt. Es wird also wiederum durch die Materialität eine Verschmelzung der sichtbaren Zeichen erzeugt.

4.1.2. Figurenkonzeption

Adolphe Appia hatte natürlich noch nicht daran gedacht, dass nicht nur die Kulisse aus Licht erzeugt werden könnte, sondern auch der Darsteller. Denn auch Johannes Deutsch erzählt nicht nur in Form undefinierter abstrakter Bilder oder lediglich mit Hilfe der Darstellungen von Räumen, sondern auch er führt abstrakte Objekte ein, die man aufgrund ihres jeweiligen Auftritts meist recht schnell gewissen Figuren zuordnen kann. Dabei ist auffällig, dass nicht nur die allgemein als Naturgeschöpfe bezeichneten Rheintöchter in ihrer Darstellung, besonders in farblicher Hinsicht, eine starke Ähnlichkeit zu ihrer Szenerie aufweisen, sondern dies für fast alle auftretenden Figuren gilt. Diese Ähnlichkeit, wie auch die bei fast allen Objekten zu beobachtenden weich gezeichneten Kanten, macht die Erkennbarkeit der Darstellung, gerade in der Abgrenzung vom Hintergrund, an manchen Stellen schwierig¹⁸ (Abb.2, siehe nächste Seite). Ausnahmen stellen Alberich und die Riesen dar, die durch ihre klar begrenzten Formen in tiefem schwarz und mit scharfen Kanten sich stets deutlich vom Hintergrund abheben (Abb.3).

Ansonsten ist die Figurenkonzeption für alle Körper einheitlich gestaltet. Kein Objekt besitzt Extremitäten für gestische Bewegungen, alle verfügen jedoch, wenn

¹³ Appia, S. 54, 100 und 148

¹⁴ vgl. S.8

¹⁵ Deutsch, nach Binder, S.6

¹⁶ Die Abgrenzung ist durch den Effekt der Dreidimensionalität trotzdem gegeben, nur eben, wie bereits erwähnt, auf dem Probenvideo nur schwer zu erkennen.

¹⁷ Appia, S.86

¹⁸ Dies wird sicherlich durch die relativ schlechte Aufzeichnung und den hier kaum sichtbaren 3D-Effekt noch verstärkt, daher sei hier nochmals darauf hingewiesen, dass es sich nicht um wertende Urteile handelt.



Abb. 2 - Rheintöchter

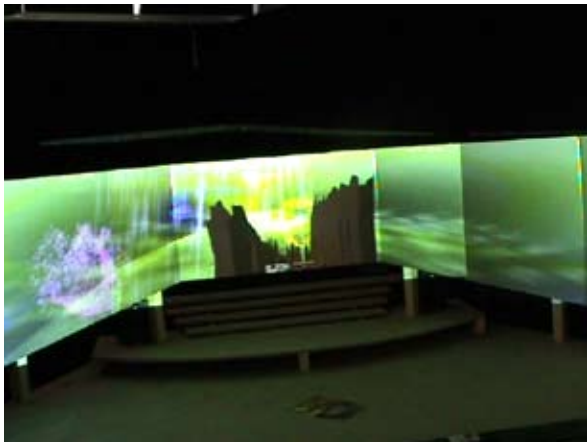


Abb. 3 - Die Riesen

auch in unterschiedlichem Maße, über eine figurative flexible Gestalt. In den Raumbewegungen besteht konzeptionell betrachtet ebenfalls für keine der Figuren irgendeine Einschränkung. Jedoch ist anzunehmen, dass in dieser Inszenierung gerade die Raumwege, neben der Farbgebung und Figuration, die wesentlichen Verknüpfungspunkte zur Musik darstellen werden. Denn hier können ja gerade diese fix programmiert werden, da sie nicht der Interaktion unterliegen. Die Echtzeitanimation verändert lediglich die farbliche Darstellung und die Bewegungstempi,¹⁹ wobei diese Aussage nicht nur auf die Figuren anzuwenden ist, sondern auch auf die Hintergrunddarstellung.

„Im Wort-Tondrama dagegen ist der Darsteller nicht mehr der einzige, auch nicht mehr der höchste Vermittler zwischen Dichter und Publikum; hier ist er: eines der Ausdrucksmittel, nicht mehr und nicht minder notwendig als alle übrigen Bestandteile des Dramas.“²⁰

Auch von der Figurenkonzeption her betrachtet ergibt sich für diese Inszenierung also die Bemühung, ein größtmögliches Zusammenwirken aller Theatermittel zu erzeugen. In der Detailanalyse soll nun untersucht werden, ob und inwieweit in dieser Inszenierung zur Beschreibung des Zusammenspiels von Musik und Bild intermodale Analogien dienlich sind.

¹⁹ Binder, S.7

²⁰ Appia, S.15

4.2. Analyse – Das Vorspiel



Abb. 4 - Der Beginn

Das Vorspiel beginnt in gänzlicher Dunkelheit²¹, in der nach und nach ein gelb-grünlicher, waagrecht streifen sichtbar wird, der sich im Laufe der kommenden Minute immer weiter ausdehnt. Dieser Lichtpunkt besitzt eine recht hohe Helligkeit, die auch noch ein gutes Stück nach rechts und links in die ihn umgebende Dunkelheit hinein strahlt. Diese Umgebung ist konturlos als graues Gewölk dargestellt.²² (Abb.4)

Bei diesem Bild scheint die Nähe zu der Regieanweisung, „Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt“,²³ unübersehbar, auch wenn sich hier bisher sicherlich nichts rastlos bewegt. Allerdings ist die Musik, besonders in den ersten 48 Takten, auch vorrangig vom langsamen Aufbau des Es-Dur-Hornklangs über dem Orgelpunkt der Kontrabässe und Fagotte von einer immer wiederkehrenden aufsteigenden ruhigen Bewegung geprägt.

Gleich festzuhalten ist, dass hier in diesen ersten Takten zwei bisher schon mehrfach gefundene Formen der Verknüpfung von Bild und Musik nicht eingesetzt werden. Das Erklängen neuer Motive oder weiterer Instrumente wird nämlich nicht vom Auftritt neuer Bildelemente begleitet. Das beständig in der Partitur geforderte piano wird trotzdem mit einem crescendo der Helligkeit gebildet. Dies lässt sich nur damit erklären, dass hier eine Korrelation von Musik und Bild über die Analogie des Volumens erzeugt wird. Das Orchester baut nach und nach in diesem Vorspiel sein volles Volumen auf und über viele Takte wird dies von der Ausdehnung dieses Horizontstreifens und der Intensivierung der Helligkeit begleitet.²⁴ Die Helligkeit strahlt dabei auch auf die Umgebung ab und lässt das Gewölk in hellgelben und hellgrünen Tönen erscheinen.

Der gelbe Horizontstreifen erreicht um Takt 80 seine maximale Ausdehnung und Helligkeit, also etwa ab der Einführung der Sechzehntel-Wellen.²⁵ Danach wird das Gelb zu einem Weiß und die hellgelben Strahlen und das graue Gewölk wird über Grüntöne in den blauen

21 Die Aufzeichnung beginnt erst mit Takt 18, Deutsch (Programmheft), S.4

22 DVD, 00:00:31

23 Partitur, S.1

24 DVD, 00:00:31 - 00:02:14, Partitur, S.1-5

25 DVD, 00:02:14, Partitur, S.6



Abb. 5a - Farbübergang



Abb. 5b - Farbübergang



Abb. 5c - Farbübergang



Abb. 6 - Das Rheintal

Farbbereich geführt.²⁶ (Abb.5a-c) Genaue Abschnittsbildungen sind dabei kaum auszumachen, da sich alles in einem ständig fließenden Prozess vollzieht. Daher ist auch eine deutliche Setzung zu gewissen Punkten in der Musik nicht möglich. Der harmonisch und motivisch gleichmäßige Strom der Musik besitzt ja auch selbst nur wenige, deutliche Einschnitte, was immer wieder in Beschreibungen dieses Vorspieles als *Klangflächenkomposition* zum Ausdruck kommt.²⁷ Die farbliche Entwicklung muss für das gesamte Vorspiel als Bewegung von wärmeren zu kälteren Farben beschrieben werden, jedoch auch einer Steigerung und anschließenden teilweisen Zurücknahme der Helligkeit. Wie das im Einzelnen mit der Komposition verbunden ist, sei im Weiteren erläutert.

Von dem Horizontstreifen lösen sich nach und nach Lichtpunkte ab, die jedoch dadurch nicht in ihrer vom Mittelpunkt ausgehende Bewegung unterbrochen werden, sondern weiter nach rechts und links wandern. Allerdings dehnen sie sich, zusätzlich zu ihren horizontalen Bewegungen, in vertikaler Richtung aus und bilden so Lichtstreifen. Diese bilden dadurch wiederum eine Flucht, die als Rheintal gedeutet werden kann. Diese Assoziation wird besonders davon unterstützt, dass Blau und Weiß nun die dominierenden Farben sind. (Abb.6) Der erste Lichtpunkt löst sich in Takt 49 mit Beginn des Wellen-Motives vom Horizontstreifen ab²⁸ und erzeugt damit zwar keine visuelle Bewegungsverdichtung, jedoch eine Rhythmisierung des Bildes. Die Ausbildung der Lichtstreifen wird wiederum ab etwa Takt 80 deutlich sichtbar.

So wie sich die versetzten Einsätze der Hörner nicht in der visuellen Darstellung widerspiegeln, so verändert sich das Bild auch mit Einsatz des Wellen-Motives in Takt 49 in den Celli und weiteren Fagotten nicht. Dabei fängt hiermit nicht nur ein neues musikalisches Element an, sondern verändert sich auch der Bewegungsgestus der Musik.²⁹ In der Szenerie steigert sich weiterhin in einem gleichmäßigen, langsamen Fluss die Größe der Horizontlinie. Wenn allerdings in Takt 97 die Violinen und Bratschen in das nun in Sechzehntel gespielte Wellenmotiv einsetzen,³⁰ dann reagiert auch die szenische Darbietung mit einer Steigerung des Bewegungstempos.

26 DVD, 00:02:03 - 00:02:42

27 Janz, S.72

28 DVD, 00:01:28

29 DVD, 00:01:27, Partitur, S.2

30 Partitur, S. 9

Der blau-graue Dunst zieht jetzt in zügigem Tempo von links nach rechts durch die Szenerie.³¹ Hierbei sei nicht nur an die schon zitierte Bewegung von rechts nach links gedacht, sondern auch an den „feinen feuchten Nebel“.³² (vgl. Abb.5b) Das zeigt auch hier, dass die Analogien von Musik und Szene meist nicht auf thematisch-motivischen Elementen beruhen, sondern nach dem Prinzip der Steigerung von bereits Sichtbarem und Hörbarem funktionieren. Für die Steigerung der visuellen Bewegung scheint jedoch ein relativ hoher Schwellenwert in der Musik angelegt zu sein.

Als Abschluss der Analyse des Vorspieles sei noch der Blick auf die letzten Takte gerichtet, bevor die Rheintöchter mit ihrem Gesang die erste Szene beginnen. Der Dunst oder Nebel hat sich mit den Lichtstreifen verbunden und somit die Größe und Anzahl dieser Streifen noch verstärkt. Ab Takt 113 kommt das gesamte Orchester zum Einsatz. Die Volumensteigerung ist also abgeschlossen, jedoch weiterhin mit einer piano-Anweisung versehen.³³ Die Szenerie erscheint bereits ganz in blau, strukturiert durch die weißen Lichtstreifen,³⁴ womit im Grunde die Bühne für den Auftritt der Rheintöchter bereit wäre. Jedoch wird noch eine weitere Steigerung sicht- und hörbar. In den letzten acht Takten des Vorspieles sind plötzlich kleine crescendi notiert und die Holzbläser spielen aufsteigende Tonleitern in Sechzehnteln.³⁵ Es erklingt also eine letzte Bewegungsverdichtung und Volumensteigerung vor dem ersten Gesangseinsatz. Die Lichtstreifen dienen in diesen letzten Takten des Vorspiels dazu, die Steigerung zu unterstützen. Die Lichteffekte werden nämlich gespiegelt, wodurch ein Tiefeneffekt entsteht,³⁶ und sozusagen der Raum für die nun auftretenden Rheintöchter an Volumen gewinnt. Unterstützt wird die Betonung des Raumes noch, indem die Lichterscheinungen in eine Drehbewegung versetzt werden, womit sich der Raum nicht nur in seiner Tiefe vergrößert, sondern auch bespielt wird.³⁷ Damit bekommt auch die rhythmische Bewegungsverdichtung eine Analogie in Form einer erhöhten visuellen Bewegungsdichte.

Insgesamt kann man sagen, dass dieser riesige, 136 Takte andauernde Volumenaufbau, der auch von einer rhythmischen Bewegungssteigerung begleitet wird, bildlich zunächst von einer Helligkeitssteigerung und dann von einer räumlichen Volumensteigerung dargestellt wird. Die Veränderung der Farben im Verlauf des Vorspiels lässt sich jedoch nicht als Analogie zur klangfarblichen Entwicklung beschreiben.

31 DVD, 00:02:33 - 00:03:05

32 Partitur, S.1

33 Partitur, S.11

34 DVD, 00:03:14

35 Partitur, S.14

36 DVD, 00:02:40, deutlich sichtbar ab 00:02:54

37 DVD, 00:03:00 - 00:03:29

4.3. Analyse – 1. Szene

Mit Einsatz von Woglindes Gesang in Takt 137 bricht der Tutti-Klang des Orchesters plötzlich ab, und die erste harmonische Veränderung erklingt, ein Schritt in die Subdominante As-Dur.³⁸ Diese Reduktion des Volumens, die das deutliche Hervortreten des Gesanges ermöglicht, spiegelt sich bei Johannes Deutsch in einer Reduktion des Bewegungstempos wider. Das Bild wirkt hier nun fast statisch, besonders die kurz zuvor eingeführte Drehbewegung endet abrupt.³⁹ Die harmonische Bewegung findet also keine visuelle Umsetzung.

Die Rheintöchter selbst bleiben die gesamte Szene über fast körperlos. Zu Beginn des Gesangs erscheint zwar eine Wolke aus runden, fast durchsichtigen Kugeln, die wie Luftblasen aussehen, doch weder diese Wolke, noch die später auftretenden, lassen klar begrenzte Körper erkennen. Diese Wesen werden wirklich als Bestandteil ihres Elementes dargestellt.⁴⁰ Durch die geringe Abgrenzung von ihrer Umwelt sind die Rheintöchter auch nur schwer in ihren Bewegungen zu analysieren. Doch ganz allgemein kann man bereits feststellen, dass sie sich ruhig und schwebend bewegen und sich in ihrer Größe kaum verändern. Ihr Schweben scheint dabei in keiner Beziehung zum Metrum der Komposition zu stehen. Ihre Bewegungen verändern sich auch nicht wesentlich im Laufe der Szene, egal ob das Wellen-Motiv erklingt oder anderes musikalisches Material. Eine Visualisierung des Metrums erfolgt zu Beginn der Szene allerdings durch eine horizontale Wellenlinie im Hintergrund, die etwa im Maß von zwei Takten, also der Länge eines Wellen-Motives, schwingt.⁴¹



Abb. 7a - Alberich



Abb. 7b - Alberich

Alberich tritt hinten in der Mitte der Szene von unten kommend auf und schafft durch seine rote Färbung einen deutlichen Kontrast zur blauen Umgebung. Doch zunächst erscheint er nur als farblich deutlich abgegrenztes Gewölk, das aber keine feste, klar umrissene Außenform aufweist.⁴² (Abb.7a) Erst nach und nach tritt seine Form deutlicher zu Tage, ein unregelmäßig gezacktes Gebilde, vorrangig aus spitzen Winkeln bestehend, das in seinem Zentrum eine ebenfalls unregelmäßig gezackte schwarze Form besitzt. (Abb.7b) Im Grunde

38 Partitur, S.15

39 DVD, 00:03:31

40 DVD, 00:03:53, vgl. auch Abb.2

41 DVD, 00:03:07 - 00:04:30

42 DVD, 00:04:38

geht seine figurative Veränderung mit der Ausdehnung seiner Erscheinung einher, die von den Zurückweisungen der Rheintöchter heraufbeschworen wird.

Auffällig ist außerdem, dass Alberich kein anderer Bewegungsduktus als den Rheintöchtern zugeordnet wird. Auch er schwebt langsam und ruhig durch das Gewässer des Rheins. Zunächst scheint dies von der Musik bestimmt zu sein, die ja auch nach Alberichs Auftritt weiterhin vom Wellen-Motiv bestimmt ist.⁴³ Aber auch in Abschnitten wie zum Beispiel den Takten 231 bis 244,⁴⁴ die sich deutlich durch Taktart, rhythmische Kontur, und somit dem Bewegungsgestus, aber auch in ihrem instrumentalen Klang, absetzen,⁴⁵ verändert sich das Bewegungsrepertoire der Objekte nicht. Tempo, Figuration oder auch nur die farbliche Darstellung bleiben unverändert.⁴⁶

Das nächste neue Bildelement, das Rheingold, wird nämlich erst nach und nach ab Takt 514 sichtbar.⁴⁷ Dabei wird wieder zentral mittig, an etwa derselben Stelle des Ursprungs des Horizontstreifens, ein strahlend weiß-gelber Lichtpunkt sichtbar, der sich immer weiter zu einem unregelmäßigen Stern ausdehnt. (Abb.8) Diese visuelle Darstellung erinnert durch die hier verwendete Solo-Trompete an die synästhetische Verknüpfung, die Kandinsky zwischen der Farbe Gelb und der Trompete herstellt.⁴⁸ Allerdings kann diese Verbindung von Musik und Bild auch als intermodale Analogie der Helligkeit beschrieben werden, denn der obertonreiche, hell strahlende Klang der Trompete wird mit dem Bild eines hellen, weiß strahlenden Stern kombiniert. Der Stern verdrängt während seiner Ausdehnung, die sich in den Takten 514 bis 568 vollzieht, die Rheintöchter und Alberich aus der Bildmitte und trennt sie auch räumlich voneinander. Die Darstellung des Rheingoldes durchläuft eine massive Steigerung des Volumens und erzeugt damit für die gesamte Szene eine Steigerung der Helligkeit. Die Steigerung des Volumens ist auch deutlich in der Komposition nachzuvollziehen, sowohl durch die immer wieder erfolgenden Aufschwünge vom piano ins fortissimo, als auch in der weiteren Auffächerung des Orchesterklanges.⁴⁹ Wiederum ist festzustellen, dass die



Abb. 8 - Das Rheingold

⁴³ Partitur, S.21-25

⁴⁴ Partitur, S.25-28

⁴⁵ Partitur, S. 25-28

⁴⁶ DVD, 00:05:47 - 00:06:12

⁴⁷ DVD, 00:12:00

⁴⁸ Kandinsky (1956), S.91

⁴⁹ Partitur, S.55-66

Analogien zwischen Musik und Bild in dieser Inszenierung in großen Steigerungen in beiden Medien angelegt sind.



Abb. 9 - Alberich verflucht die Liebe



Abb. 10 - Schlussbild der ersten Szene

Schon im Verlauf der Beschreibung des Rheingoldes durch die Rheintöchter schiebt sich Alberich immer weiter von der linken Seite in die Bildmitte und drängt somit die Nixen vom Schatz ab. Kurz vor der Verfluchung der Liebe durch Alberich erfolgt dann einer der wenigen Perspektivwechsel dieser Inszenierung. Allerdings dreht sich das Bild nur wenige Takte später wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurück.⁵⁰ Doch erst danach umschließt Alberich bei den Worten „so verfluch‘ ich die Liebe!“, den Schatz mit seinem Körper.⁵¹ Er dehnt sich daraufhin fast auf die gesamte Bildfläche aus, nur um anschließend recht schnell am unteren Bildrand zu verschwinden.⁵² (Abb.9)

Die dann folgende Jagd, die sowohl in den Szenenanweisungen beschrieben, als auch in den Sechzehntelläufen der Streicher zu hören ist,⁵³ wird in der bildlichen Umsetzung nicht bedient. Alle konkreten Bildelemente und Farben verschwinden, die Szenerie scheint aber ansonsten nicht in Bewegung zu geraten. Das heißt, die extreme rhythmische und melodische Bewegungszunahme, wie auch das An- und Abschwellen der Dynamik, schlägt sich bildlich nicht nieder.⁵⁴ (Abb.10)

All das zusammengenommen zeigt, wie die szenische Gestaltung zwar einerseits nicht primär den Ereignisreichtum der äußeren Handlungen dieser Szene zum Ausdruck bringt, jedoch andererseits auch nicht den Variantenreichtum der Musik durch entsprechende Analogiebildungen visualisiert. Ziel scheint eher zu sein, die großen Bögen der Musik und der Handlung in Szene zu setzen.

⁵⁰ DVD, 00:18:32 - 00:19:02

⁵¹ DVD, 00:19:13 - 00:19:19

⁵² DVD, 00:19:20 - 00:19:52

⁵³ Partitur, S.88-95

⁵⁴ DVD, 00:19:23 - 00:20:12

4.4. Analyse – Loges Erzählung, ein epischer Moment

Charakteristisch für die Dramaturgie der Wagner'schen Musikdramen ist unter anderem der hohe epische Anteil in den Werken.⁵⁵ So werden an zahlreichen Stellen der Handlung nicht nur von Vorgeschichte oder verdeckte Handlungen berichtet, sondern auch immer wieder Teile der bereits szenisch dargebrachten Ereignisse noch einmal erzählt. So auch in der zweiten Szene des *Rheingolds*, Loge berichtet Wotan und den anderen Göttern die Geschehnisse, die dem Zuschauer aus der ersten Szene bereits bekannt sind. Dieses gänzlich andere dramaturgische Konzept, als es in Beethovens *Fidelio* zu beobachten ist, möchte ich nun anhand eben dieses Beispiels in Hinblick auf Johannes Deutschs visueller Umsetzung untersuchen.

In Hinblick auf die Wechselwirkungen zwischen Bild und Musik könnten sich vielleicht in Loges Erzählung sogar unterschiedliche Konzepte abzeichnen, da dieser Monolog musikalisch in unterschiedliche Kompositionsweisen unterteilt ist, in denen Gesang und Orchestersatz in unterschiedlicher Beziehung zueinander stehen. Hier durchläuft das Orchester nicht nur eine Volumensteigerung, wie sie schon in der ersten Szene zu beobachten war, sondern es wechseln sich eher rezi-tativische mit vollstimmigen Abschnitten ab.⁵⁶

Zunächst ist festzustellen, dass sich die unterschiedliche Textur und damit die musikalische Strukturierung von Loges Erzählung, die auch stark mit der inhaltlichen Struktur des Textes korrespondiert,⁵⁷ nicht unmittelbar in der Bühnendarbietung wiederfinden lässt. Alle Figuren außer Loge selbst bleiben den gesamten Zeitraum in ihrer bisherigen Position, und auch die farbliche Darstellung des Hintergrunds bleibt unverändert.⁵⁸ (Abb.11) Nur Loge selbst beschreibt in der rechten Bühnenhälfte immer wieder einen großen Kreis gegen den Uhrzeigersinn, wobei er immer durch die zentral postierte Gruppe der zwei Riesen, Freia und Donner schwebt. Jedoch kreist er auf diese Weise schon bereits seit kurz nach seinem Auftritt, ab den Worten „Nicht müßig war ich, wie mancher hier“ in Takt 1242.⁵⁹ Diese Kreisbe-



Abb. 11 – Loges Erzählung

⁵⁵ Dahlhaus (2004), S.31

⁵⁶ Partitur, S.149-160

⁵⁷ Dahlhaus, S.82f.

⁵⁸ DVD, 00:40:55 - 00:45:14

⁵⁹ Partitur, S.143; DVD, 00:38:53



Abb. 12 - Trennung der Riesen



Abb. 13 - Größte Entfernung zwischen den Riesen

wegung steht allerdings in keiner sichtbaren Beziehung zu Metrum oder Gestus der Musik, denn im Verlauf des gesamten Abschnitts verändert sich weder Bewegungsrichtung noch Drehgeschwindigkeit oder Durchmesser.⁶⁰ Somit wird deutlich, dass auch hier, wie schon für die erste Szene herausgestellt, der Bewegungsgehalt der Musik nicht in visuelle Bewegung umgesetzt wird. Diese Beobachtung gilt auch für die Form von Loge. Die unregelmäßig-gewellte Linie, die eine Spirale bildet, modifiziert zwar ihre Form manchmal, diese Figureationen stehen aber in keiner Analogie-Beziehung zu rhythmischen, melodischen, dynamischen oder harmonischen Aspekten der Komposition.

Also muss der Blick, um eine mögliche Analogie zwischen akustischer und visueller Darbietung zu finden, auf andere Bereiche gelenkt werden. So ist nämlich doch eine Entwicklung in der Figurenkonfiguration zu beobachten: Einer der Riesen bewegt sich ganz langsam nach links, von seinem Partner weg. Diese Bewegung setzt in Takt 1376 ein, also mit dem Texturwechsel in der Musik und dem Beginn der konkreten Erzählung vom Rheingold.⁶¹ (Abb.12) Somit wird an dieser Stelle der kompositorische und dramaturgische Einschnitt auch visuell unterstützt, wenn auch nicht als deutlicher Schnitt, sondern als langsam einsetzende Veränderung. Aus der weiteren Handlung ist dann auch möglich zu schließen, dass es sich bei dem sich absetzenden Riesen um Fafner handelt, der deutlich größeres Interesse an dem Gold zeigt als sein Bruder. Dieser Prozess der Loslösung vom Bruder verläuft über einen sehr viel längeren Zeitraum als den wenigen Minuten von Loges Erzählung.⁶² (Abb.13) Dies macht deutlich, dass auch hier, ähnlich wie in der ersten Szene schon beobachtet, keine kleinen musikalischen Formen bildlich unterstützt werden, sondern eher große Entwicklungen, die sich nur in ihren Einsatzstellen mit den Zäsuren der Komposition decken.

⁶⁰ Es wäre denkbar, dass dies in der Endfassung durch die Interaktion mit dem Sänger sich anders darstelte.

⁶¹ Partitur, S.155; DVD 00:43:37

⁶² DVD, 00:43:37 - 00:52:47

Doch nun noch einmal zurück zur Frage nach der epischen Form: Dahlhaus spricht der Komposition von Wagner durch den Einsatz der Leitmotivtechnik ganz allgemein einen epischen Charakter zu.⁶³ Doch der zunehmende Einsatz der Leitmotive in Loges Erzählung, allen voran das Freia-Motiv, Rheingold-Motiv, Entsagungs-Motiv, Rheintöchter-Motiv, aber auch das Ring-Motiv, besitzen keine Analogie in der szenischen Darbietung. Das heißt, hier wird *berichtet* und nicht *gezeigt*. Strukturell betrachtet, spiegelt sich die Erhöhung der motivischen Dichte nicht wider.

63 Dahlhaus (2004), S.226

4.5. Analyse – Riesenwurm und Kröte, Extreme der Figuration

Nach dieser Feststellung, dass epische Teile des Dramas in ihrer primär akustisch orientierten Struktur belassen werden, sei noch einmal auf eine Szene mit einem hohen Grad an äußeren Handlungen aufmerksam gemacht. Im Gespräch zwischen Alberich, Loge und Wotan in der dritten Szene bringt Loge Alberich dazu, überhaupt von seinem Tarnhelm zu berichten⁶⁴ und dann, angestachelt durch die geäußerten Zweifel, auch dessen Fähigkeiten zu demonstrieren.⁶⁵ Dies endet letztendlich in der Gefangennahme Alberichs.⁶⁶ Diese Szene der Verwandlung Alberichs, erst in eine Riesenschlange und dann in eine Kröte, bereitet in der szenischen Darstellung erhebliche Schwierigkeiten und muss entweder mit viel Aufwand oder einer sehr symbolischen Darstellung gelöst werden.⁶⁷

Durch das Medium der animierten 3D-Projektion ist die Verwandlung eines Körpers in einen anderen für diese Inszenierung kein Problem, aber wie dies hier in der Abstraktion behandelt wird, muss natürlich genau untersucht werden. Musikalisch ist dieses Ende der dritten Szene äußerst klanggewaltig, von einigen starken Kontrasten durchzogen und in der Motivik besitzt sie einen hohen gestischen Gehalt.

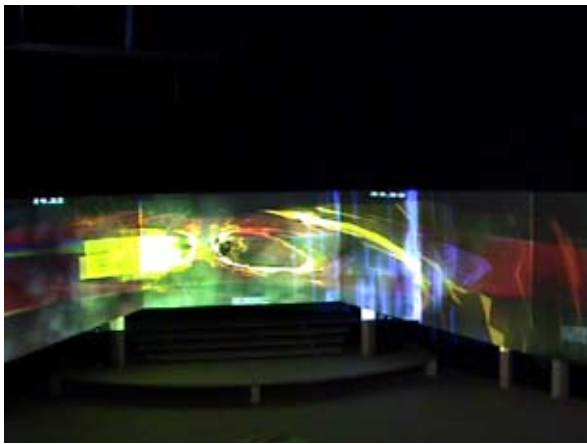


Abb. 14 – Wotan, Loge und Alberich un Nibelheim

Die gesamte Szenerie ist während der dritten Szene in Rot und Schwarz gehalten, womit Alberichs Erscheinung natürlich fast verschmilzt. Wotan hingegen setzt sich durch seine blauen Strahlen deutlich ab, und Loge als gelbe Spirale wirkt fast wie eine Mittelfigur zwischen den Welten. Hier wird also eine mögliche Trias der Grundfarben Rot, Gelb und Blau in der Anordnung verwendet.⁶⁸ (Abb.14) Außer den drei Figuren ist in dieser Szene etwas links der Mitte zudem ein hell leuchtendes, gelbes Rechteck zu sehen, das vermutlich den Goldschatz symbolisieren soll. Die Darstellung Alberichs besitzt wie in der ersten Szene ein schwarzes, gezacktes Innenleben, ist nun aber zusätzlich von einem

⁶⁴ Partitur, S.259f.

⁶⁵ Partitur, S.263-269

⁶⁶ Partitur, S.269

⁶⁷ z.B. Harry Kupfer, 1988-1992 in Bayreuth (siehe: Michael Lewin: Der Ring Bayreuth 1988-1992, S.200)

⁶⁸ Jewanski, S.305ff. z.B. Castell bemühte sich in seinen theoretischen Überlegungen zu den Farb-Ton-Beziehungen die Grundfarben Blau-Gelb-Rot dem C-Dur Akkord zuzuordnen.



Abb. 15a - Riesenwurm



Abb. 15b - Riesenwurm



Abb. 15c - Riesenwurm

gelben Ring umgeben, der ihn als Ringträger zu kennzeichnet.⁶⁹

Doch nun zur detaillierten Analyse ab dem Zeitpunkt, zu dem das Gespräch auf den Tarnhelm gelenkt wird. Alberich, der vor dem Hintergrund kaum sichtbar ist, wird von Loge links und Wotan rechts flankiert. Und zunächst bleibt dieses Bild auch weitgehend unverändert in dieser Form bestehen. Alberich wird im Verlauf des Dialogs immer deutlicher erkennbar, indem sich seine schwarze Zackengestalt vergrößert. Mit Einsatz des Tarnhelm-Motivs in Takt 2656⁷⁰ und der Ankündigung Alberichs, sich nun in einen Riesenwurm verwandeln zu wollen, tritt Alberich nach vorn und somit auch weiter in den Raum hinein. Mit Beginn des Riesenwurm-Motivs in Takt 2664 nimmt die Darstellung Alberichs eine grüne Farbe an und beginnt sich immer wieder in andere Richtungen um sich selbst zu drehen.⁷¹ (Abb.15a-c) Dabei wechselt die Bewegungsrichtung jeweils mit Beginn eines neuen Taktes, wo jedesmal im piano die nächste Sequenz einsetzt. Allerdings beschleunigt sich ab Takt 2667 die visuelle Bewegungsdichte im Gegensatz zur akustischen nicht.⁷² Das Objekt verliert an Volumen, zieht sich wieder in die Projektionswand zurück und verwandelt sich wieder in das rot-gelb-schwarze Objekt von zuvor.⁷³ Somit ist Alberich während der „Schreckensäußerungen“ Loges und dem Gelächter Wotans bereits wieder in seiner ursprünglichen Gestalt zu sehen ist. Das riesige dynamische und instrumentale Volumen der Takte 2671 bis 2674 wie auch dessen Reduktion besitzen keine sichtbare Analogie.⁷⁴

Jedoch beginnt mit dem Tutti-Einsatz des Orchesters in Takt 2671⁷⁵ die nächste Verwandlung, nämlich die von Wotan, der sich im Laufe der kommenden Takte immer weiter ausdehnt, also eine Volumensteigerung vollzieht. Auf die Musik bezogen geht das natürlich einher mit dem fortissimo-Einsatz des zuvor recht reduzierten Orchesterklanges, aber kompositorisch ist hier weder in der Dynamik noch in der Instrumentation eine Steigerung zu beobachten.⁷⁶ Somit kann dies nur als Zuver-

69 DVD, 01:21:46

70 Partitur, S.263

71 DVD, 01:22:13

72 Partitur, S.264

73 DVD, 01:22:40 - 01:23:05

74 Partitur, S.264f.

75 Partitur, S.264

76 Partitur, S.264ff.

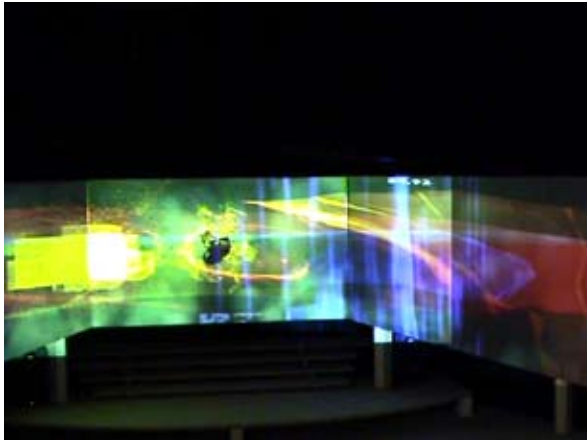


Abb. 16 - Wotan und Loge erfüllen den Raum



Abb. 17 - Alberichs Gefangennahme



Abb. 18a - Leere Bühne



Abb. 18b - Loges Auftritt

sicht Wotans und als Vorbereitung der Darstellung der zweiten Verwandlung Alberichs verstanden werden. Diese zweite Verwandlung findet nämlich in der Visualisierung von Alberich selbst nur eine geringe Konkretisierung, sondern erklärt sich eher über den Größenunterschied, der nun entstanden ist. Denn nicht nur die Darstellung Wotans wuchs die letzten Takte, sondern auch die Darstellung von Loge hat an Volumen gewonnen.⁷⁷ (Abb.16) So können Wotan und Loge Alberich im Augenblick seiner Gefangennahme ohne Probleme mit ihren eigenen Körpern umschließen und mit sich nehmen.⁷⁸ (Abb.17) Allerdings sind eben wie bereits angedeutet in dieser Schlusssequenz keine deutlichen Analogien von Bild und Musik auszumachen, ganz im Gegensatz zu dem dann nachfolgenden Nachspiel, das die Reise zurück nach Walhall umsetzt.

So verlassen die Figuren entsprechend der melodischen Bewegung zu Beginn des Nachspiels die Szenerie nach oben,⁷⁹ um sich dann mit Einsatz des Schmiede-Motives über dem roten, schon vom Beginn der Szene bekannten, Strom zu schweben.⁸⁰ Ebenfalls schlägt dieses Bild wie mit einem Filmschnitt in die blau-grüne Darstellung der Bergeshöhen von Walhall um,⁸¹ so wie auch der musikalische Übergang in den Takten 2791 bis 2795 sehr unvermittelt erklingt.⁸² Und schließlich wird dieser Szenenwechsel nicht mit der Bewegung der Figuren synchronisiert, diese vielmehr treten erst nach und nach in die neue Szenerie ein. Auch diese kann durchaus als eine der Musik entsprechende Visualisierung betrachtet werden, denn Klang und Kontur baut sich ebenfalls erst nach und nach wieder auf. Außerdem verlaufen die Auftritte der drei Figuren jeweils synchron zu einem crescendo in der Musik. Erst erscheint Loge mit Alberich in Gewahrsam von oben, und während er immer weiter den Raum füllt, steigern sich Dynamik und Instrumentation der Komposition.⁸³ Wotan wandert hingegen von weit hinten in den Bühnenraum und vergrößert sich derweil perspektivisch.⁸⁴ In beiden Fällen wird also eine musikalische Volumensteigerung mit einer visuellen Vergrößerung der Objekte verknüpft. (Abb.18a-b)

77 DVD, 01:23:05 - 01:24:53

78 DVD, 01:24:53 - 01:25:04

79 DVD, 01:25:19 + Partitur, S.270f.

80 DVD, 01:25:54

81 DVD, 01:26:01

82 Partitur, S.274

83 Partitur, S.279f., T.2821-2832; S. DVD, 01:26:38

84 Partitur, S.281., T.2833-2838; DVD, 01:26:54



Abb. 18c - Auftritt Wotan

Diese Betrachtung bestärkt eine auch schon in *Fidelio*, 21. Jahrhundert gemachte Erkenntnis, dass eine starke Korrelation zwischen Musik und bildlicher Darstellung besonders in den rein instrumentalen Abschnitten zu sehen ist, und dass in den anderen Fällen der Text und besonders auch die Figurenkonfigurationen und -konstellationen das Bild dominieren. Daraus ergibt sich dann zumeist das Bestreben, sehr viel längere Zusammenhänge darzustellen, als das recht kleingliedrige und flexible Material der Musik es ermöglichen würde. Dabei werden natürlich gerade bei Wagner über die langen Klangflächen und die Leitmotivik auch große Bögen in der Komposition geschaffen.

4.6. Zusammenfassung

In diesem Inszenierungsbeispiel ist zu beobachten, dass die Analogiebildung von musikalischen und bildlichen Strukturen nicht so stark an rhythmischen Parametern beziehungsweise den gestischen Bewegungen orientiert sein muss, wie das bei *Fidelio*, 21. Jahrhundert festzustellen war. In diesem Fall orientiert sich die Bildkomposition besonders an der Instrumentierung, jedoch nicht an jedem einzelnen Texturwechsel. Zur Analogiebildung werden lange Volumensteigerungen verwendet, die häufig auch mit dynamischen Steigerungen einhergehen. Diese Vergrößerungen der Instrumentierung werden dann mit Volumensteigerungen von Objekten und zum Teil auch damit einhergehende Anstieg der Helligkeit gekoppelt.

In jedem Fall werden damit sehr lange Bögen geschaffen, die, gemeinsam mit dem recht hohen Assoziationsgrad der Bilder, immer wieder Verknüpfungen zur Text- und Handlungsstruktur herstellen – nicht aber zur Musik. Daher ist hier, wie im Anschluss auch im Vergleich aller Beispiele noch einmal ausführlich zu diskutiert ist, auf jeden Fall von einer *Inszenierung* und keiner *Visualisierung* zu sprechen. Da jedoch an zahlreichen Stellen über deutlich hörbare Einschnitte in der Musik im Bild kommentarlos hinweggegangen wird, kann wohl kaum von einer Musikinszenierung gesprochen werden.

Ein Beispiel dafür sei hier abschließend noch einmal angeführt: Mit dem Erklängen des Walhall-Motives in Takt 3733⁸⁵ bleibt das Bild bis zum Schlussakkord unverändert, egal ob das Schwert-Motiv zu hören ist, Loge die Götterdämmerung nahen sieht oder auch die Rheintöchter ihr Leid klagen.⁸⁶ Es wird ein helles, hoffnungsvolles Bild in allen Regenbogenfarben aufgebaut. Die noch bestehenden Konflikte und die Zukunft werden ausblendet und man konzentriert sich ganz auf den „glücklichen“ Ausgang. Hier wird also die Geschlossenheit dieses Werkes betont, was gerade auch im Hinblick darauf, dass ja der folgende Zyklus nicht zur Aufführung kommt, konsequent ist.

Die hier gerade erwähnten nicht zum Ausdruck kommenden Leitmotive sprechen noch einmal den epischen Charakter des Werkes an. Denn gerade das Schwert-Motiv bildet einen wesentlichen Bestandteil des „Großen Gedankens“ Wotans. Doch wie bereits in Loges Erzählung gezeigt, wird in der Szenerie nur das Gegen-

wärtige sichtbar. Um die Geschlossenheit des Dramas zu betonen, kann natürlich der in die Zukunft führende Gedanke, der mit dem Schwert-Motiv zusammenhängt, auch nicht visualisiert werden. Dass sich jedoch auch sonst das Bild nicht mehr wandelt, liegt sicherlich auch darin begründet, dass in diesem letzten Abschnitt keine groß angelegten Steigerungen mehr stattfinden. Denn das letzte Ereignis, der Mord Fafners an seinem Bruder Fasolt, ist ja bereits vorbei, der Spannungsbogen flacht ab. So scheint also auch in einem Wagner'schen Musikdrama für eine abstrakte Darstellung die Ereignisdichte eine entscheidende Komponente zu sein.

85 Partitur, S.383

86 DVD, 02:04:10 - 02:11:52

„die kunst des theaters ist weder die schauspielkunst noch das theaterstück, weder die szenengestaltung noch der tanz. Sie ist die gesamtheit der elemente, aus denen diese einzelnen bereiche zusammengesetzt sind. Sie bestehen aus der bewegung, die der geist der schauspielkunst ist, aus den worten, die den körper des stückes bilden, aus linien und farben, welche die seele der szenerie sind, und aus dem rhythmus, des das wesen des tanzes ist.“

Edward Gordon Craig: Die kunst des Theaters

5. Schlussdiskussion

Im Folgenden soll nicht nur noch einmal aufgezählt werden, welche Analogien zwischen Musik und Bild in den hier behandelten Inszenierungen am häufigsten zu finden sind, sondern auch die Analysemethode selbst nochmals hinterfragt werden.

Es soll also als erstens versucht werden, eine vorläufige Schlussfolgerung darüber zu treffen, in welcher Hierarchie die Theatermittel in abstrakten Musikinszenierungen zueinander stehen und welche intermodalen Analogien vorrangig gebildet werden. Dieser Zusammenfassung schließt sich dann unmittelbar die Diskussion um die Erzählstrategien an. Besprochen werden soll, ob anhand dieser Inszenierungsbeispiele eine Vermutung darüber geäußert werden kann, welche Gattungen sich besonders für eine abstrakte Bühnendarstellung eignen. Dabei ist dann natürlich auch bereits die unterschiedliche Medialität der Inszenierungen mit zu berücksichtigen. Ebenfalls in diesen Diskussionsabschnitt mit einzubeziehen ist die Debatte um Theatralität und Gattungszugehörigkeit dieser Kunstwerke. Es muss also noch einmal gefragt werden, ob und inwiefern es sich hierbei um Inszenierungen oder Visualisierungen handelt.

Im zweiten Teil der Schlussdiskussion soll dann der Nutzen der Analysemethode erörtert werden. Die Kombination aus wahrnehmungspsychologischen Begriffen, tanzwissenschaftlichen Methoden und einer Strukturanalyse bringt zwar einige Vorteile, doch hat sich bereits in den drei hier behandelten Beispielen gezeigt, dass sie nicht immer zu aussagekräftigen Ergebnissen führt. Daher sei noch einmal gefragt, in welchen Fällen sich dieses Vorgehen gelohnt hat, um dann Möglichkeiten zur Übertragung auf andere Beispiele formulieren zu können.

5.1. Intermodale Analogien und Hierarchie der Theatermittel

Die erste festzuhaltende Erkenntnis ist, dass sich auch in abstrakten Musikinszenierungen, entgegen meiner These zu Beginn der Arbeit, die bildliche Darstellung in ihrer Struktur an zahlreichen Stellen sich nicht primär aus der musikalischen Formen entwickelt, sondern entsprechende der Gliederung, die sich aus Dialogen, Regieanweisungen oder anderen beigefügten Texten ergeben. Dies ist besonders dort auffällig, wo man rein instrumentale mit vokalen Abschnitten vergleicht. Denn in Teilen, in denen kein Gesangstext existiert, wird die visuelle Darstellung meist sehr viel differenzierter den musikalischen Strukturen angepasst, als dies sonst der Fall ist. Die weitgehend eindeutige Semantik von Texten besitzt also stets eine Dominanz gegenüber den eher abstrakten Momenten der Komposition. Aus dieser Dominanz des Textes ergeben sich die ausgedehnteren szenischen Struktureinheiten. Denn Isotopien lassen sich nicht so kurz und prägnant einführen wie ein neues musikalisches Thema oder Motiv, ganz zu schweigen von den Möglichkeiten der Variation, die die Musik besitzt.

Ebenfalls mit der doch stärkeren Textverbundenheit verknüpft ist die immer wieder beobachtete Tendenz zu einer Darstellung, die eine ähnliche bildliche Assoziation wie die des Textes hervorruft. Allerdings hängt der Grad der Ähnlichkeit der Assoziation und der textlichen Beschreibung von der Textkenntnis des Betrachters ab, da es sich zumeist um Umsetzungen von Szenenanweisungen handelt.

Doch trotz dieser Einschränkung der Analogiebildung von Musik und Bild sind ja zahlreiche in diesen Inszenierungen zu beobachten gewesen. Und da aus historischer Sicht die Farb-Ton-Beziehung eine der verbreitetsten Verknüpfungsmöglichkeiten darstellt, soll damit in der Zusammenfassung begonnen werden. Selbstverständlich, wie ja auch von Beginn an vorausgesetzt, handelt es sich bei den hier behandelten Beispielen um keine Visualisierung von Einzeltönen, Intervallen oder Tonarten im Sinne eines Farbklauiers. Allerdings ist eine gewisse Konzentration auf Grundfarben und intermodale Verknüpfungen nach dem Prinzip der Helligkeit trotzdem zu beobachten. Das erinnert an manchen Stellen an die Farb-Ton-Debatte des 19. Jahrhunderts, doch ist nicht anzunehmen, dass es sich hierbei um eine Stellungnahme zu den Theorien von Castell, Newton oder anderen handelt, sondern lediglich um die individuellen Bedürfnisse der Künstler, Farbkontraste herzustellen. Dafür bieten sich die Grundfarben natürlich an. Der Be-

zug zur Musik, das sei hier noch einmal betont, besteht für die Farbwahl nur an einigen wenigen Stellen, kann also nicht als charakteristisches Merkmal für abstrakte Musikinszenierungen angenommen werden. Das ist überraschend, denn zumindest bei Kandinskys Vorlage für die Inszenierung der *Bilder einer Ausstellung* hätte man aufgrund seiner Theorien etwas derartiges erwartet. Wobei ja auch in diesem ersten Beispiel, besonders durch die Instrumentierung Isao Tomitas deutliche Bezüge zwischen Musik und Farbgestaltung zu hören und sehen sind. Aber in allen gefundenen Beispielen handelt es sich um intermodale Analogien nach dem Prinzip der Helligkeit.

Die Farbigkeit einer Szenerie und deren Verbindung zur Komposition beruht zumeist auf einer länger andauernden Konzeption eines Bildes. An einigen Stellen, besonders bei Johannes Deutschs *Rheingold*, waren zwar auch Entwicklungsprozesse in der Helligkeit zu beobachten, aber dies lässt sich nicht mehr allein durch die intermodale Analogie der Helligkeit beschreiben. Einer der Gründe dafür liegt schon in der Entstehung der Helligkeit begründet, denn zumeist dehnt sich in solch einem Zusammenhang ein hell wirkendes Objekt aus, vergrößert also sein Volumen. Einen weiteren Grund liefert die Kompositionstechnik. So wäre zwar theoretisch eine längerfristige Steigerung von Tonhöhe und besonders hell klingendem Instrumentarium möglich, wird aber in dieser Absolutheit selten angewandt, sondern zumeist mit einer allgemeinen Vergrößerung der Besetzung und einer Steigerung der Dynamik kombiniert. Das bedeutet, dass in den meisten Fällen eine Steigerung der visuellen Helligkeit mit einer Volumensteigerung des Klanges verbunden wird.

Damit wäre ich bei dem zentralen Aspekt der Verknüpfungsmethoden von sichtbaren und hörbaren Zeichen angekommen, nämlich der Bewegung, die hier gleichzusetzen ist mit einer irgendwie gearteten Veränderung. Zu unterscheiden sind hierbei räumliche, figurative und gestische Bewegungen, wobei diese je nach Konzeption der Inszenierung unterschiedlich stark vertreten sein können. Dabei sind zwei grundlegende Tendenzen festzustellen, und zwar, dass die rhythmische Bewegungsdichte der Musik eher in einer gestischen Bewegung umgesetzt wird, der Tonhöhenverlauf der Komposition jedoch häufiger zu einer räumlichen Bewegung in der Darstellung führt. Dies entspricht voll und ganz den einfachsten Möglichkeiten der intermodalen Analo-

giebildung. Es muss jedoch bedacht werden, dass in einer Komposition niemals Klang, Melodik, Rhythmik oder Dynamik für sich alleine wirken, sondern immer in einem Zusammenspiel. Es gibt allerdings meist ein oder zwei musikalische Parameter, die im Vordergrund stehen. Um das oben Beschriebene noch einmal auf die Kategorien der intermodalen Analogiebildung zu beziehen, es geht im Grunde darum festzustellen, ob die bewegten Zeichen eher in ihrer zeitlichen oder in ihrer räumlichen Komponente anhand der Dichte miteinander gekoppelt werden. Denn in den meisten Fällen werden Analogien entweder auf räumlicher oder auf zeitlicher Ebene erzeugt, jedoch nur selten verschränkt. In dieser Hinsicht wird also immer noch der Forderung Lessings nach einer Trennung von Raum- und Zeitkünsten bis zu einem gewissen Grad genüge getan.¹ Bisher konnte jedoch keine Bevorzugung von räumlichen oder zeitlichen Präsentationen in abstrakten Musikinszenierungen festgehalten werden, sie müssen als Raum-Zeit-Kunstwerke angesehen werden. Damit entsprechen sie auf keinen Fall Lessings Definition des Tanztheaters.²

Die einzige Korrelation, die in allen drei behandelten Beispielen zu beobachten ist, ist die Gleichzeitigkeit bildlicher und musikalischer Zäsuren. Allerdings kann man dabei keine allgemeingültigen Prinzipien für die Intervallgröße analysieren, denn diese werden je nach Stil des Regisseurs, aber auch der Dramaturgie des Stücks entsprechend, unterschiedlich gestaltet. So stehen in *Bilder einer Ausstellung* die thematisch-motivischen Wechsel in Zusammenhang mit der Einführung neuer Objekte, beziehungsweise deren Verschwinden. In *Fidelio*, 21. Jahrhundert, dessen Inszenierung sehr stark mit der Bewegung der Objekte arbeitet, sind Bild und Musik besonders über den Rhythmus gekoppelt. Bei diesen beiden Beispielen wird somit in der szenischen Umsetzung für die zeitliche Gliederung die formale Gliederung der Komposition übernommen. Johanna Dombois schafft dagegen durch die Analogie rhythmischer und melodischer Akzente mit gestischen Bewegungen eine zusätzliche Struktur. Im *Rheingold* werden sehr lange dynamische und klangliche Steigerungen mit einer visuellen Volumen- und Helligkeitssteigerung verbunden. Hierbei bilden zwar kompositorische Einschnitte Anfangs- und Endpunkte, dazwischen liegende Zäsuren werden jedoch nur bedingt berücksichtigt.

In jedem Fall ist die Tendenz festzuhalten, dass kompositorische und szenische Veränderungen miteinander einhergehen, auch wenn sie nicht zwingend immer verknüpft sind. Durch diese Betonung der Veränderung sei hier noch einmal auf Aristoteles' Erkenntnis über die Bedeutung der Veränderung hingewiesen.

„Da aber die Zeit in besonderem Maße eine Art Bewegung zu sein scheint und Wandel, so wäre dies zu prüfen: Die verändernde Bewegung eines jeden (Gegenstandes) findet statt an dem Sich-Verändern allein oder dort, wo das in ablaufender Veränderung Befindliche selbst gerade ist; die Zeit ist in gleicher Weise sowohl überall als auch in allen (Dingen). Weiter, Veränderung kann schneller und langsamer ablaufen, Zeit kann das nicht. [...] schnell – das in geringer (Zeit) weit Fortschreitende; langsam – das in langer (Zeit) wenig (Fortschreitende). [...] Wenn also der Eindruck, es vergehe keine Zeit, sich uns dann ergibt, wenn wir keine Veränderung bestimmend erfassen können, sondern das Bewußtsein in einem einzigen, unmittelbaren (Jetzt) zu bleiben scheint, wenn andererseits wie (Veränderung) wahrnehmen und abgrenzend bestimmen und dann sagen, es ist Zeit vergangen, so ist offenkundig, daß ohne Bewegung und Veränderung Zeit nicht ist.“³

Dieser von Aristoteles beschriebene Zwiespalt zwischen der objektiven und der subjektiven Zeit beschäftigt bis heute Wissenschaft und Philosophie.⁴ Bezieht man dies nun auf die Beobachtungen der drei Inszenierungen, so war dort auffällig, dass die Inszenierung des *Rheingoldes* die längsten Formabschnitte und größte Statik aufwies. Dies hieße also auf die Zeit übertragen, dass zwar bereits aufgrund der erheblich längeren Aufführungsdauer des *Rheingoldes* gegenüber den anderen zwei Inszenierungen dort mehr Zeit vergangen ist, aber diese in der Wahrnehmung zusätzlich durch die langandauernden, sich kaum verändernden Bilder gestreckt wurde. Daran kann nun noch einmal deutlich gemacht werden, dass eben nicht nur der Text einer Oper eine Ereignisdichte aufweist, sondern auch die szenische Darbietung und die Komposition. Über diesen Aspekt der Ereignisdichte, der natürlich Veränderungen von Volumen und Helligkeit mit einschließt, werden die Analogien dieser Musikinszenierungen geschaffen. Allerdings hängt die Wahrnehmung besonders der musikalischen Ereignis-

1 Lessing, S.314

2 Lessing, S.315

3 Aristoteles, S.103f.

4 Peres, S.21ff.

dichte sehr stark von der Vorbildung des jeweiligen Rezipienten ab. Daher ist es wohl auch von Zuschauer zu Zuschauer verschieden, wie gelungen er die Analogiebildungen empfindet.

Für die Produktion ergibt sich somit eine Dominanz der Musik und des Textes gegenüber der Strukturierung der szenischen Ebene. Da jedoch unser Sehsinn meist der dominanteste und geübteste Sinn ist, wird in der Betrachtung der Aufführung die Zeitwahrnehmung und Analogiebildung immer wieder vorrangig von den sichtbaren Zeichen gesteuert. Daraus ergibt sich, dass sich die hierarchische Stellung der Theatermittel während der Rezeption nicht immer eindeutig entscheiden lässt.

5.1.1. Medialität

In allen drei Beispielen habe ich mich eingangs mit der Konzeption der Figuren und des Raumes beschäftigt. Die konzeptionelle Gestaltung und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten für die Analogiebildung mit der Musik werden unmittelbar von der Wahl der Medialität und Materialität der Figuren und des Raumes bestimmt. Grundsätzlich weisen die animierten Objekte eine erheblich höhere Flexibilität in ihrer Figuration auf als die zweidimensionalen, realen Objekte der *Bilder einer Ausstellung*. Durch diese höhere Flexibilität können sich die Objekte dann auch kleinformatigen Aspekten der Musik anpassen, wobei dies das bei weitem nicht immer genutzt wird. Flexibilität können die Figuren jedoch auch in anderer Weise besitzen, so besonders in Form ihres Bewegungsrepertoires, sowohl in einer gestischen, als auch in räumlicher Disposition. Das bedeutet, dass die Möglichkeiten der strukturellen Ähnlichkeit von der Wahl des szenischen Darstellungsmediums abhängig sind, und dabei scheint das Licht der Musik am nächsten zu stehen. Allerdings soll hier betont werden, dass auch eine eher architektonisch konzipierte Inszenierung, wie die *Bilder einer Ausstellung* in ihrer Materialität Ähnlichkeiten zur Komposition aufweist. Sie bedient sich nur eines anderen Aspektes der Musik, nämlich ihrer Architektur, ihres formalen, häufig symmetrischen Aufbaus.

Ein weiterer, mehrfach angesprochener, Bereich ist die Abgrenzung der Figuren vom szenischen Hintergrund. Üblicherweise geschieht dies bereits durch die verschiedenen Medien von zum Beispiel menschlicher Darstellung und Kulissenmalerei. In den hier besprochenen Beispielen trifft das nicht zu, denn Figuren, Hintergrund und der Raum, in dem sie agieren, werden vom selben Medium erzeugt. In *Fidelio*, *21. Jahrhundert* und *Das Rheingold* wurde darauf bereits hingewiesen, da alle visuellen Zeichen Lichtprojektionen sind. Aber auch im

Falle der *Bilder einer Ausstellung* besteht die gesamte Szenerie aus einem einzigen Material, nämlich zweidimensionalen Bühnenelementen. Die Einheitlichkeit des visuellen Mediums für alle sichtbaren Zeichen scheint also eine allgemeine Tendenz abstrakter Bühnendarstellungen zu sein. Somit ist auch hierbei eine Reduktion der Zeichensysteme zu beobachten.

Von der allgemeinen Tendenz der Einheit des visuellen Mediums unbeeinflusst ist dagegen die Gestaltung des Verhältnisses von Hintergrund und Figuren zueinander. In ersten beiden Inszenierungsbeispielen wird dabei Wert auf eine sehr starke Abgrenzung gelegt, die durch einen starken farblichen Kontrast und scharf begrenzte Objekte erfolgt. Johannes Deutsch hingegen arbeitet mit einer vielfarbigen Gestaltung des Bühnenraumes, in die die Figuren eingebettet werden. Dadurch wird die mediale Gleichartigkeit von Hintergrund und Objekten noch zusätzlich hervorgehoben und der theatrale Raum erscheint wie ein Gemälde, besonders durch die lang andauernden Entwicklungslinien.

5.1.2. Ein theatrales Ereignis – Inszenierung versus Visualisierung

„Theatralität meint die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden „und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen, also die je spezifische Organisation von Körperbewegung, Stimmen, Lauten, Tönen, Licht, Farbe, Rhythmus etc., wie sie von der Inszenierung vorgenommen wird.“⁵

Theatralität und Inszenierung, oder besser gesagt „und Aufführung“, sind nicht von einander zu trennen, denn erst in der Aufführung tritt die Theatralität eines Werkes in Erscheinung. Dabei spielt natürlich das Zusammenwirken der verschiedenen Zeichensysteme eine entscheidende Rolle, es kommen jedoch auch noch Gegenwartigkeit, Einmaligkeit und Präsenz hinzu.

Das Zusammenspiel ist nun im Laufe der Arbeit ausgiebig behandelt worden, auch in der Konsequenz der Reduktion der Zeichensysteme und deren medialer Nähe zueinander. Doch trotz all dem kann in allen drei Fällen eindeutig von einem multimedialen Ereignis gesprochen werden. Ob es auch theatrale Ereignisse sind, muss daher anhand anderer, weiterer Kriterien untersucht werden.

5 Garaventa, S.110f.

Eine grundlegende Infragestellung der Theatralität dieser Werke manifestiert sich bereits in der Wahl der reproduzierbaren Medien. Es geht also um den Live-Charakter oder die Einmaligkeit als Kriterium eines theatralen Ereignisses. In den Inszenierungen Johanna Dombois' und Johannes Deutschs werden Möglichkeiten aufgezeigt, auch bei fehlender Live-Darstellung Einmaligkeit und Gegenwärtigkeit für eine Aufführung zu erzeugen. Dabei wird auf Möglichkeiten der Echtzeitanimation und der Interaktion zurückgegriffen. Publikum beziehungsweise Sänger beeinflussen mit ihrer Performance die Animation. Das heißt diese Inszenierungen besitzen zwar einen verringerten Grad an Live-Performance, jedoch kann man ihn ihnen auch nicht gänzlich abstreiten. Daher ist dieser Aspekt wohl zumindest bis zu einem gewissen Grad erfüllt. Oder, entsprechend Erika Fischer-Lichtes Ansicht, verändert sich „Liveness“ nicht durch den Einsatz von Technologie, sondern es wird nur die Perspektive und die Gewohnheit unserer Wahrnehmung darauf verändert.⁶

Schon in der Einleitung der Arbeit habe ich auf die Ähnlichkeit des Begriffs Präsenz mit dem aus der Wahrnehmungspsychologie stammenden Begriff der Intensität verwiesen. Beide besitzen nur vage Definitionen und werden aus einer Vielzahl an Aspekten gespeist. Doch darüber hinaus besitzen sie noch dieses „Mehr“ als die Summe der Parameter, aus denen sie sich zusammenfügen. Und genau wegen dieses „Mehr“ sind sie kaum in Worte zu fassen. Trotzdem muss ich es hier versuchen, denn dies ist das wesentliche Kriterium zur Beurteilung eines theatralen Ereignisses. Aufgrund der genannten Schwierigkeiten versuche ich mich auch hier über die Begrifflichkeit der intermodalen Analogie anzunähern. Denn die Definition von Intensität ist dann doch zumindest etwas griffiger als die der Präsenz. Besonders gut nachvollziehbar begegnet uns die Intensität im Zusammenhang mit der Helligkeit, deren Steigerung wir meistens auch als eine Steigerung der Intensität einer Farbe empfinden. Bemerkenswert ist dabei dass, in den hier betrachteten Beispielen eine solche Steigerung der visuellen Helligkeit häufig mit einer Steigerung des Volumens und/oder der Dichte in der Musik einherging. Somit kommt es in diesen Fällen tatsächlich zum Zusammenwirken mehrerer Analogiebildungen und dies führt zu einer Intensivierung der Wirkung. Doch was das „Mehr“ als die Summe der Wirkungen erzeugt, bleibt auch hier nicht greifbar, außer dass es offensicht-

lich nicht überall – vielleicht auch nicht für jeden Rezipienten gleichermaßen – gleich stark zu Tage tritt. Doch inwiefern lässt sich dies nun mit dem Aspekt der Präsenz vergleichen? Auch hier geht es um ein Zusammenwirken mehrerer Aspekte, so zum Beispiel die Gegenwärtigkeit des Schauspielers, die durch sein Auftreten, seine Bewegung, aber auch sein Erscheinungsbild geschaffen wird. Auch in der Musik wird von Präsenz gesprochen, die sich dann in der Prägnanz des Gespielten äußert. Genau hierin liegt auch die Verbindung zur Intensität, nämlich über die Prägnanz, also die Deutlichkeit. Durch Kontraste grenzt sich eine Form von ihrer Umgebung ab und tritt somit deutlich zu Tage. Intensität muss also nicht durch die Steigerung von Helligkeit, Volumen und Dichte erzeugt werden, sondern kann auch durch deren Negation entstehen. Wesentlich ist die Prägnanz, die Auffälligkeit, die geschaffen wird. Und dies gilt auch für die Präsenz eines Schauspielers, er muss sich vom Alltag, aber auch von seiner Bühnenumwelt abheben, um wahrgenommen zu werden. Die hier behandelten Inszenierungen besitzen natürlich in jedem Fall hinsichtlich ihrer Loslösung von der Alltagswelt Präsenz, jedoch sind die Objekte deutlich unterschiedlich in ihrer Präsenz zu beurteilen. Dabei bin ich der Ansicht, dass die Stärke der Intensität eines Auftritts, gerade eines abstrakten Objektes, maßgeblich davon abhängt, wie seine räumlichen, gestischen und figurativen Bewegungen auf die Musik abgestimmt sind. Denn ein abstrakter Gegenstand besitzt sonst kaum Möglichkeiten, mehrere Wirkungen auf sich zu konzentrieren und somit intensiv und präsent zu wirken.

Nun noch abschließend zur Frage nach der Schaffung von Räumlichkeit. Das Theater zeichnet sich als Kunstform maßgeblich dadurch aus, dass ein Raum geschaffen und bespielt wird. Hierbei soll zunächst noch einmal auf die Problematik der Bilder einer Ausstellung Bezug genommen, allerdings auch die Virtualität des Raums der zwei anderen Beispiele angesprochen werden. Im Grunde handelt es sich auch bei den Bildern einer Ausstellung, an den wenigen Stellen, an denen die Darstellung von der Zwei- zur Dreidimensionalität wechselt, um eine virtuelle Räumlichkeit. Denn der geöffnete Raum wird nicht bespielt, sondern lediglich durch eine perspektivische Darstellung angedeutet, er könnte also genauso gut nur gezeichnet sein. Genau dies macht auch den Unterschied zu den virtuellen Räumen der anderen beiden Inszenierungen aus, denn hier wird der – wenn auch virtuelle – Raum bespielt. Die Virtualität spielt nämlich für die Theatralität keine Rolle, sie ermöglicht nur eine in der Medialität bereits angesprochene, größere Flexibilität des Raumes.

6 Fische-Lichte (2001), S.16

Also besitzen alle drei Inszenierungen eine virtuelle Räumlichkeit, die allerdings in *Bilder einer Ausstellung* nur sehr gering ausgeprägt ist und insbesondere auch nicht bespielt und somit nicht als theatral empfunden wird, da sie nicht in das Zusammenspiel aller Theatermittel mit einbezogen wird.

All diese Überlegungen führen zu dem Ergebnis, dass alle drei Inszenierungen als theatrale Ereignisse gewertet werden können, allerdings mit unterschiedlich großen Einschränkungen, die wohl bei Johanna Dombois' *Fidelio*, 21. Jahrhundert am geringsten ausfallen. Im Falle der *Bilder einer Ausstellung* wird dieser Eindruck jedoch nicht nur von der Inszenierung bestimmt, sondern auch von dem nur geringen dramatischen Gehalt dieses Werkes.

Theatrale Werke sind es also, aber kann man hier auch tatsächlich von Inszenierungen sprechen? Im Titel der Arbeit spreche ich bereits von Musikinszenierungen, um mich von vornherein von Musikvisualisierungen abzusetzen. Diese Kunstwerke besitzen natürlich eine gewisse Nähe zu Arbeiten mit dem Oszilloskop oder auch zu Visuals, die in Lounges oder auch Discos verwendet werden. Denn auch sie setzen bestimmte Parameter der Musik in Farben, Formen und visuelle Bewegungen um.

Der alles entscheidende Unterschied ist aber, dass die Erarbeitung der visuellen Ebene nicht auf ein oder zwei musikalischen Parametern basiert, die immer nach dem gleichen Schema in Bilder umgesetzt werden, sondern eine Vielzahl an musikalischen Elementen in eine Vielzahl an visuellen Aktionen übertragen werden, die keinem absolut festgelegten Prinzip folgen. Der Unterschied zwischen Inszenierung und Visualisierung besteht also in der Flexibilität der Beziehungsherstellung zwischen Bild und Musik. Zusätzlich strebt eine Inszenierung die Darstellung größerer Zusammenhänge an, die Visualisierung betont dagegen im Bild genauso die Gegenwart wie die Musik selbst.

Nach diesen Kriterien handelt es sich bei allen drei Beispielen um Inszenierungen und nicht um Visualisierungen.

5.2. Reflexionen zur Analysemethode

Wie in der bisherigen Abschlussdiskussion deutlich wird, ist der Bezug zur Tanzwissenschaft äußerst gering. Allerdings hat sich in der genauen Beschreibung der Inszenierungen auch herausgestellt, dass sich gerade für den Bereich der Bewegungen und Bewegungsqualitäten die Methoden der Tanzwissenschaft als äußerst hilfreich erwiesen haben. Ähnliches gilt auch für den Bereich der intermodalen Analogien. Die Wahrnehmungspsychologie spielt für eine theaterwissenschaftliche Betrachtung einer Inszenierung schlussendlich keine entscheidende Rolle, jedoch hilft sie über den Mangel der Analysemethoden hinweg, die getrennt betrachteten Ebenen nicht nur in semantischer Hinsicht, sondern auch strukturell miteinander verbunden zu betrachten.

Das heißt, beide von mir hinzugezogene Hilfskonstruktionen zur Analyse der abstrakten Musikinszenierungen sind besonders für deren genaue Beschreibung nützlich. Gerade wenn der Blick nicht vorrangig auf die Bildung von Isotopien gelenkt, sondern die strukturelle Kopplung der verschiedenen Parameter einer Inszenierung untersucht werden sollen, benötigt man eine Begrifflichkeit zur detaillierten Beschreibung. Und die Frage nach der strukturellen Disposition bietet sich natürlich im Falle von abstrakten Inszenierungen besonders an, könnte aber unter Umständen auch in einzelnen Szenen für gegenständliche Darstellungen hilfreich sein. Dabei wäre besonders an Operninszenierungen zu denken, die durchgehend oder auch in nur einzelnen Szenen mit stark choreografierten Elementen arbeiten, für die also die Bewegung, egal ob von Figuren, Objekten oder auch Kulissen, ein wesentliches Moment darstellt. Hierbei möchte ich auf zahlreiche Beispiele aus dem Werk Achim Freyers⁷ verweisen, der ja in seinen experimentellen Arbeiten auch bereits im Titel immer wieder auf die Untersuchung von Rhythmus, Raum und damit zwangsläufig auch der Zeit verweist.⁷ Denn über den am Ende der Arbeit bereits eingeführten Begriff der Ereignisdichte ließe sich auch ein Bezug zur Handlungs-dramaturgie herstellen. Jedoch ist eine Inszenierungsanalyse mit Hilfe von intermodalen Analogiebildungen nur für solche Aufführungen sinnvoll, die ihre Strukturen nicht primär handlungsbezogen entwickeln, sondern zumindest bis zu einem gewissen Grad die Komposition als primäres Medium anerkennen.

Doch sollen die Defizite dieser Herangehensweise an dieser Stelle auch nicht verschwiegen werden: Eines der Hauptprobleme stellte trotz der Zurhilfenahme der intermodalen Analogien die Begrifflichkeit der Analogiebildung selbst dar. Denn es wurde deutlich, dass sowohl im akustischen als auch im visuellen Bereich sehr viele Möglichkeiten bestehen, den Eindruck von Dichte oder auch Volumen zu erzeugen. Daraus ergibt sich die Problematik, dass die intermodalen Eigenschaften nicht jeweils für sich alleine betrachtet werden können, sondern immer in ein Wechselspiel mehrerer Parameter eines Zeichensystems, wie auch anderer Analogien, einbezogen werden müssen. Somit ermöglicht dieser Weg zwar das Gesehene und Gehörte greifbarer zu machen und auch begrifflich in Beziehung zueinander zu setzen, führt aber nicht zu einer klaren Gliederung und Systematisierung in Form in sich abgeschlossener Bereiche. Dessen sollte man sich bei der Anwendung einer solchen Methode und Begrifflichkeit bewusst sein, auch wenn die Begrifflichkeit selbst auf zumindest teilweise objektiv-wissenschaftlich nachprüfbareren Tatsachen beruht, und daher eine solche Vermutung nahelegt.

Genau diese Untrennbarkeit führt zu genannten Schwierigkeiten der Analyse, da ein Parameter immer auf mehrere Analogien einwirken kann, und auch umgekehrt eine Analogie von mehreren Parametern bestimmt wird. Zum anderen stellen diese Verknüpfungen natürlich überhaupt erst die Möglichkeit dar, eine Einheit der theatralen Ebenen zu erzeugen, – eben eine Art Gesamtkunstwerk zu erschaffen.

Das heißt, dass die Schwierigkeiten nicht grundsätzlich in der Wahl der Mittel begründet liegen, sondern im Medium Theater an sich und der Problematik der Analyse, wie auch der allgemeinen Problematik der Analogiebildung. Daher kann die hier angewendete Kombination von Analysemethoden zwar durchaus als gelungen bewertet werden, sollte jedoch für die weitere Anwendung gerade in ihrer Begrifflichkeit der intermodalen Analogien noch weiter ausdifferenziert werden.

7 Internetseite, www.freyer-ensemble.de

6. Anhang

6.1. Abbildungsverzeichnis

Kapitel 2:

Abb.1: Kostümenwurf, Tänzer in Limoges. *Le marché* (Jessica Boissel: Über das Theater, S.XVII)

Abb.2: Limoges. *Le marché*, S.22, T.9, 00:19:30

Abb.3: Die Hütte auf Hühnerfüßen, S.28, T.136, 00:28:11

Abb.4: Ballett der ungeschlüpften Küken, S.17, T.27, 00:15:22

Abb.5: Roter Kreis, S.2, T.6, 00:00:12

Abb.6: Blau-violetter Kreis, S.11, T.1, 00:10:01

Abb.7: Weißes Rechteck, S.7, T.1, 00:04:33

Abb.8: Skizze von Kandinsky, *Gnomus* (Jessica Boissel: Über das Theater, S.XII)

Abb.9: Streifen links, S.4, T.9, 00:01:37

Abb.10: Streifen rechts, S.4, T.15, 00:01:57

Abb.11: Weiße Rückwand, S.4, T.24, 00:01:59

Abb.12: Der Gnom, S.5, T.38, 00:02:25

Abb.13a: Das Dreieck, S.5, T.41, 00:02:33

Abb.13b: Die Streifen, S.5, T.48, 00:02:52

Abb.13c: Der grüne Kreis, S.5, T.57, 00:03:17

Abb.14: Streifen links, S.6, T.78, 00:03:58

Abb.15: Streifen rechts, S.6, T.84, 00:04:04

Abb.20: Kandinskys Entwurf der Figuren (Jessica Boissel: Über das Theater, S.XX)

Abb.21: Figuren beim Heldentor, S.36, T.30, 00:30:29

Abb.22: Der Bogen, S.37, T.50, 00:31:17

Abb.23: Der Kirchberg, S.37, T.58, 00:31:33

Abb.24: Der Hintergrundprospekt, S.38, T.92, 00:32:44

Abb.25: Schlussbild, S.41, T.167, 00:34:51

Kapitel 3:

Abb.1: Technische Anordnung (www.beethoven-haus.de)

Abb.2: Aufführung mit Zuschauerbeteiligung, ©Johanna Dombois

Abb.3: Florestan Modell, ©Helmut Kunde

Abb.4: Florestan, S.477, T.1, 00:01:23

Abb.5a: Pizarro in der Introduction, ©IMK-Fraunhofer

Abb.5b: Pizarro im Quartett, ©IMK-Fraunhofer

Abb.6: Rocco, ©Johanna Dombois

Abb.7a: Fidelio, S.553, T.69, 00:14:46

Abb.7b: Leonore, S.587, T.61, 00:19:26

Abb.8a: Materialisierung Pizarros, S.477f., Takt 1-10, 00:01:39

Abb.8b: Materialisierung Pizarros, S.477f., Takt 1-10, 0:01:50,

Abb.8c: Materialisierung Pizarros, S.477f., Takt 1-10, 0:02:14

Abb.9a: Schwingende Stäbe, ©Johanna Dombois

Abb.9b: Rotierende Stäbe, ©Johanna Dombois

Abb.10: Parallele Stäbe, ©Johanna Dombois

Abb.11: Spirale, S.478, T.11, 0:02:33

Abb.12a: Gefängnis, ©IMK-Fraunhofer

Abb.12b: Gefängnis, ©IMK-Fraunhofer

Abb.13: Vorahnung der Vision, ©IMK-Fraunhofer

Abb.14: Pizarro als Gefängnis, ©IMK-Fraunhofer

Abb.15: Vision, ©IMK-Fraunhofer

Abb.16a: Gefängnis öffnet sich, ©IMK-Fraunhofer

Abb.16b: Gefängnis öffnet sich, ©IMK-Fraunhofer

Abb.17: Florestan, S.493, T.101, 0:11:05

Abb.18: Vision zu Ende, S.497, T.146, 0:12:58

Abb.19a: Leonore, erste Vorhang, S.552, T.60, 0:14:35

Abb.19b: Leonore, zweiter Vorhang, ©IMK-Fraunhofer

Abb.19c: Leonore, dritter Vorhang, ©IMK-Fraunhofer

Abb.20: Leonore, ©IMK-Fraunhofer

Abb.21a: „Dolch“ prallt ab, S.565, T.127, 0:15:56

Abb.21b: „Dolch“ fliegt zu Pizarro zurück, S.565, T.127, 0:15:58

Abb.21c: „Dolch“ steckt in Pizarro, S.566, T.132, 0:16:12

Abb.22: Vogelperspektive, S.567, T.143, 0:16:39

Kapitel 4:

Abb.1: Aufführungssituation, ©Christian Herzenberger, Brucknerhaus Linz

Abb.2: Rheintöchter, S.17, T.153, 00:03:55

Abb.3: Riesen, S.119, T.984, 00:28:49

Abb.4: Der Beginn, S.1, T.24, 00:00:39

Abb.5a: Farbübergang, S.6-9, T.82-101, 00:02:38

Abb.5b: Farbübergang, S.6-9, T.82-101, 00:02:50

Abb.5c: Farbübergang, S.6-9, T.82-101, 00:03:09

Abb.6: Rheintal, S.11, T.110 00:03:21

Abb.7a: Alberich, S.19, T.182, 00:04:38

Abb.7b: Alberich, S.24, T.223, 00:05:37

Abb.8: Das Rheingold, S.58, T.535, 00:13:08

Abb.9: Alberichs verflucht die Liebe, S.88, T.703, 0:19:19

Abb.10: Schlussbild der 1. Szene, S.91, T.721, 0:19:52

Abb.11: Loges Erzählung, S.149, T.1326, 00:41:10

Abb.12: Trennung der Riesen, S.155, T.1381, 00:43:40

Abb.13: Größte Entfernung zwischen den Riesen, S.175, T.1597, 00:51:43

Abb.14: Wotan und Loge bei Alberich in Nibelheim, S.261, 01:21:16

Abb.15a: Riesenwurm, S.263, T.2661, 01:22:13

Abb.15b: Riesenwurm, S.264, T.2665, 01:22:36

Abb.15c: Riesenwurm, S.264, T.2666, 01:22:40

Abb.16: Wotan und Loge erfüllen den Raum, S.267, T.2695, 01:23:21

Abb.17: Alberichs Gefangennahme, S.269, T.2733, 01:24:58

Abb.18a: Leere Bühne, S.274, T.2795, 01:26:01

Abb.18b: Loges Auftritt, S.279f., T.2822, 01:26:39

Abb.18c: Wotans Auftritt, S.281, T.2834, 01:27:02

6.2. Literaturverzeichnis

6.2.1. Primärquellen

Beethoven, Ludwig van: Fidelio Oper in zwei Aufzügen, op.72b, London Zürich Mainz New York 1985

Deutsch, Johannes: Das Rheingold, Produktion Ars Electronica Futurlabs, Testlauf, Philip Krebs (Synchronon), Linz 2004

Dombois, Johanna: Fidelio, 21. Jahrhundert, Produktion des Frauenhofer Instituts Medienkommunikation für das Beethoven-Haus Bonn, 2004

Kandinsky, Wassily: Bilder einer Ausstellung, In: Wassily Kandinsky Über das Theater, Jessica Boissel (Hrg.), Köln 1998, S.292-306

Mussorgsky, Modest: Bilder einer Ausstellung, Petra Weber-Bockholdt (Hrg.), München 1992

Tomita, Isao: Pictures at an exhibition, Produced by Plasma Music, 1975

Rätz, Wolfgang: Bilder einer Ausstellung, Bilderbühne, VGBild-Kunst, Köln 1998

Wagner, Richard: Das Rheingold, WWV 86 A, Egon Voss (Hrg.), London 2002

6.2.2. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Formen in der neuen Musik, In: Musikalische Schriften I-III, 1997, S.607-627

Adorno, Theodor W.: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, In: Musikalische Schriften I-III, 1997, S.628-642

Altenmüller, Eckart: Was hört das Auge, was sieht das Ohr? Das multisensorisch vernetzte Gehirn in der Musikpädagogik, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.326-333

Appia, Adolphe: Die Musik und die Inszenierung, München 1899

Aristoteles: Physik Vorlesung über die Natur, Hans Günter Zekl (Übersetzer), In: Aristoteles Philosophische Schriften in sechs Bänden, Bd.6, Hamburg 1995, S.1-258

Arnborn, Marie-Theres: Richard Wagner „das Rheingold“ durch die 3D-Brille. Eine Vision?, In: Das Rheingold, Brucknerfest Linz 04, Programmheft, S.3-4

Auhagen, Wolfgang und Veronika Busch, Simone Mahrenholz: MGG-Artikel: Zeit, Sachteil Bd. 9

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin 2008, 3. Auflage

Bentgens, Wilfried Johannes: An der Grenze des Fruchtländes, Musik und Malerei im Vorfeld der Moderne, Zürich 1997

Berg, Stephan: »Als die Bilder fliegen lernten« Die Kunst auf ihrem Weg in die virtuelle Realität, In: Künstliche Paradiese Virtuelle Realitäten Künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften, Holger Krapp und Thomas Wägenbaur (Hrg.), München 1997, S.137-148

Binder, Tiberius: Auf Entdeckungsreise „Das Rheingold“ als virtuelle, dreidimensionale Götterwelt – Interview mit Johannes Deutsch, In: Das Rheingold, Brucknerfest Linz 04, Programmheft, S.4-8

Bódy, Veruschka: Eine kleine Cliptomathie, In: Clip, Klapp, Bum Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hrg.), Köln 1987, S.12-16

Boehm, Gottfried: Licht – Zeit – Klang Musikalische Latenzen in der Bildkunst, In: Musik und Kunst Erfahrung – Deutung – Darstellung, Werner Jank und Hermann Jung (Hrg.), Mannheim 2000, S.9-21

Peter M. Boenisch: KörPERformance 1.0 Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater, München 2002

Boenisch, Peter M.: Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik, In: Methoden der Tanzwissenschaft, Gabriele Branstetter und Gabriele Klein (Hrg.), Bielefeld 2007, S.29-45

Brandstätter, Ursula: Bildende Kunst und Musik im Dialog Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung, Augsburg 2004

Bruen, Hanan: Ausdrucksmetamorphosen zu Text, Bild, Klang, In: Integrative Musikpädagogik, Neue Beiträge zur Polyästhetischen Erziehung, Teil 1 Theorie und Rezeption, Wolfgang Rosch (Hrg.), Wilhelmshaven 1983, S.106-122

Budde, Elmar: Musik und Bilder, In: Musik und Kunst Erfahrung – Deutung – Darstellung, Werner Jank und Hermann Jung (Hrg.), Mannheim 2000, S.1-8

Büscher, Barbara: InterMedia – Material Zur Verbindung von performativen Künsten und audio-visuellen Medien, In: Grenzgänge Das Theater und die anderen Künste, Gabriele Brandstetter/Helga Finter/Markus Weßendorf (Hrg.), Tübingen 1998, S.113-125

Cadenbach, Rainer: Tonmalerei als Farbkunst. Johann Leonhard Hoffmanns Versuch einer wechselseitigen Erläuterung von male-rischer Harmonie und Tonkunst, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Elisabeth Schmierer (Hrg.), Laaber 1998, S.93-111

Cerenak, M.: Brucknerfest Linz Das Rheingold 26. September, In: Das Opernglas, Nr. 11, 2004, S.15-16

Craig, Edward Gordon: Die kunst des theaters. Der erste dialog, In: Über die kunst des theaters, Berlin 1969 (1911), S.101-126

- Csampaï,** Attila und Dietmar Holland (Hrg): Fidelio Texte, Materialien, Kommentare, Hamburg 1981
- Dahlhaus,** Carl: 19. Jahrhundert IV Richard Wagner – Texte zum Musiktheater, Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd.7, Hermann Danuser (Hrg), Laaber 2004
- Deutsch,** Johannes: Das Rheingold, In: Timeshift The World in Twenty-Five Years Die Welt in 25 Jahren, Gerfried Stocker und Christine Schöpf (Hrg.), Ostfildern-Ruit 2004, S.319-321
- Dombois,** Johanna: cOmPutER Musiktheater mit Neuen Medien, In:cOmPutER ‚Wo mein Fidelio Frieden fand‘ Fotografien, Skizzen und Modell in Wahn von Johanna Dombois, Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn Universität Köln (Hrg), Köln 2008 (2004), S.4-14
- Dombois,** Johanna: Musikstrom Inszenieren mit Neuen Medien am Beispiel Fidelio, In: Musik & Ästhetik, Heft 41, Stuttgart 2007, S.91-107
- Dombois,** Johanna: Scheinschwangerschaften Neue Technologien im Musiktheater – Nahaufnahmen, In: Lettre International, Heft 72, 2006, S.86-91
- Dombois,** Johanna: Die virtuelle Oper „Fidelio, 21. Jahrhundert“ in der Bühne für Musikvisualisierung im Beethoven-Haus Bonn, In: Bühnentechnische Rundschau, Heft 1, Berlin, 2005, S.32-35
- Dömling,** Wolfgang: “Wiedervereinigung der Künste“. Skizzen zur Geschichte einer Idee, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Laaber 1998, S.119-126
- Dorst,** Tankred: Die Fußspuren der Götter Auf der Suche nach Wagners Ring, München 2006
- Eller-Rüter,** Ulrika-Maria: Kandinsky Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts, Hildesheim 1990
- Emons,** Hans: Für Auge und Ohr: Musik als Film oder die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel, Berlin 2005
- Erpf,** Hermann: Form und Struktur in der Musik, 1967
- Fabo,** Sabine: Zur Erfüllung synästhetischer Phantasien, In: Mediale Performanzen Historische Konzepte und Perspektiven, Jutta Eming (Hrg), Freiburg 2002
- Faerber,** Uwe: Klanggestalten im Rheingold Ein Beitrag zur Ausdrucksbestimmung Wagnerscher Musik, Bayreuth 1998
- Faltin,** Peter: Phänomenologie der musikalischen Form Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax, 1979
- Fischer-Dieskau,** Dietrich: Pigment und Schallwelle, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Elisabeth Schmierer (Hrg), Laaber 1998, S.127-131
- Fischer-Lichte,** Erika: Wahrnehmung und Medialität, In: Wahrnehmung und Medialität, Erika Fischer-Lichte (Hrg), Tübingen und Basel 2001, S.11-28
- Frank,** Hilmar: Raum/Zeit-Schichtungen, Bemerkungen zu einem Chronotopos, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 97-104
- Franz,** Helga: Die Relevanz der modernen Raum-Zeit-Problematik in der eigenen künstlerischen Gestaltung, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 193-203
- Frisius,** Rudolf: Audiovisuelle Komposition, Ludger Brümmer im Gespräch mit Rudolf Frisius, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.86-93
- Frisius,** Rudolf: Audiovisuelle Kompositionen junger Künstler, Rudolf Frisius und Ludger Brümmer im Gespräch mit Damon Lee und Pei-Yu Shi (über Prisma1, 2004) sowie mit Claudia Robles (über Bewegung in Silber, 2002), In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.80-85
- Frisius,** Rudolf: Hören und Sehen: Zwei Sinnesbereiche und ihre Bedeutung für das aktuelle Musikleben, Josef Anton Riedl und Peider A. Defilla im Gespräch mit Rudolf Frisius, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, Schott S.201-211
- Garaventa,** Alexandra: Regietheater in der Oper Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen, München 2006
- Geccellini** Johannes: Farbmalen in der Zeit, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Elisabeth Schmierer (Hrg), Laaber 1998, S.165-166
- Gerhardus,** Dieter: Basisprobleme der Bildgestaltung – Von der Bildkomposition zur Bildsyntax, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrsg), 1999, S.23-31
- Gondella,** Peter: Zur Interaktion von Raum und Zeit, In: Formen interaktiver Medienkunst Geschichte, Tendenzen, Utopien, Peter Gondell u.a. (Hrg.), Suhrkamp 2001, S. 19-38
- Griebisch,** Imke: Raum-Zeit-Aspekte beim Zustandekommen vermittelnder Dimensionen, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 139-150
- Groh,** Rainer: Das Bild der Logik – Zur Syntax der multimedialen Anwendungen eingesetzten Bildern, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrg), 1999, S.287-296
- Gropius,** Walter: Unveröffentlichtes Manuskript (1925/26), In: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, Katalog der Neuen Sammlung München zur Ausstellung vom 20. November 1961 bis zum 8. Januar 1962, S.36f.
- Gotttdang,** Andrea: Vorbild Musik Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915, Deutscher Kunstverlag München Berlin 2004

- Gülke, Peter:** „... immer das Ganze vor Augen“ Studien zu Beethoven, Stuttgart 2000, Kapitel Über „Fidelio“, S.257-268
- Haß, Ulrike:** Elemente einer Theorie der Begegnung: Theater, Film, In: Grenzgänge Das Theater und die anderen Künste, Gabriele Branstetter, Helga Finter und Markus Weßendorf (Hrg), Forum Modernes Theater Schriftreihe Bd.24, Tübingen 1998, S. 55-63
- Hiß, Guido:** Synthetische Visionen Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000, München 2005
- Hisecke, Oliver:** Audiovisuelle Wahrnehmung: Ergebnis zweier Experimente zur zeitgleichen Integration von Hören und Sehen, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.53-56
- Höger, Rainer:** Strukturelle Bildanalyse prähistorische Felszeichnungen und Graffiti des 20. Jahrhunderts, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrsg), 1999, S.155-165
- Huber, Hans Dieter:** „Lets mix feelings together!“ – Ansätze zu einer Theorie multimedialer Systeme, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrg), 1999, S.297-314
- Huber, Hans Dieter:** Visuelle Musik in der Erlebnisgesellschaft, In: Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch, Hans Belting (Hrg.), München [u.a.] 2007, S. 119-131
- Hübsch, Lini:** Mussorgskij Bilder einer Ausstellung, München 1990, 2. Auflage (1978)
- Hurte, Michael:** Musik, Bild, Bewegung Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen, 1982
- Hurte, Michael:** Visualisierung von Musik durch Farbe, Form, Bewegung, In: Integrative Musikpädagogik, Neue Beiträge zur Polyästhetischen Erziehung, Teil 1 Theorie und Rezeption, Wolfgang Rosch (Hrg.), Wilhelmshaven 1983, S.63-74
- Janz, Tobias:** Klangdramaturgie Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagner „Ring des Nibelungen“, Würzburg 2006
- Jewanski, Jörg:** Farb-Ton-Beziehungen, MGG-Artikel, Bd.3, Sp.345-371
- Jewanski, Jörg:** Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe Von Aristoteles bis Goethe, Diss an der Berliner Hochschule der Künste 1996
- Jühe, Ulrike:** „Hören Sie noch das Bild? Sehen Sie die Musik“ Die Katakomben von Paris aus Modest Mussorgskijs Bilder einer Ausstellung, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 107-114
- Kämmerer, Sebastian:** Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weil, Anif/Salzburg 1990
- Kandinsky, Wassily:** Über Bühnenkomposition, In: Wassily Kandinsky Über das Theater, Jessica Boissel (Hrg), 1998, S.141-175
- Kandinsky, Wassily:** Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümpliz, 1956, 5. Auflage
- Kandinsky, Wassily:** Über die abstrakte Bühnensynthese, In: Wassily Kandinsky Über das Theater, Jessica Boissel (Hrg), 1998, S.281-288
- Kandinsky, Wassily:** Punkt und Linie zu Fläche Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 7. Auflage 1973 (1926)
- Kennedy, Antje:** Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien, In: Methoden der Tanzwissenschaft, Gabriele Branstetter und Gabriele Klein (Hrg), Bielefeld 2007, S.85-99
- Kinderman, William:** Über den Rahmen hinaus. Das Verhältnis von Klang und Nicht-Klang bei Beethoven, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Laaber 1998, S.59-78
- Kleist, Heinrich von:** Über das Marionettentheater, In: Über das Marionettentheater Aufsätze und Anekdoten, Frankfurt am Main 1989, 6. Auflage (1980), S.7-16
- Klotz, Heinrich (im Gespräch mit Florian Rötzer):** Für ein mediales Gesamtkunstwerk, In: Digitaler Schein Ästhetik der elektronischen Medien, Florians Rötzer (Hrg), Frankfurt am Main 1991, S.356-370
- Kotte, Andreas:** Theaterwissenschaft Eine Einführung, Köln 2005
- Kreuder, Friedemann:** Gesamtkunstwerk, Artikel In: Metzlers Lexikon Theatertheorie, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrg.), Stuttgart Weimar 2005, S.127-129
- Lecker, Martina:** Theater, Performance und technische Interaktion. Subjekte der Fremdheit. Im Spannungsgefüge von Datenkörper und Physis, In: Formen interaktiver Medienkunst Geschichte, Tendenzen, Utopien, Peter Gondell u.a. (Hrg.), Suhrkamp 2001, S. 265-287
- Léger, Fernand:** Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene, In: Theater im 20. Jahrhundert Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Manfred Brauneck (Hrg), Hamburg 1993 (1982), S.138-144
- Leisch-Kiesl, Monika:** Johannes Deutsch Changieren als Methode, In: Timeshift The World in Twenty-Five Years Die Welt in 25 Jahren, Gerfried Stocker und Christine Schöpf (Hrg), Ostfildern-Ruit 2004, S.322-324
- Lessing, Gotthold Ephraim:** Laokoon, In: Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe, Wilfried Barner (Hrg), Band5/2, Werke 1766-1769, Frankfurt am Main 1990
- Linares, Marina:** Analyse abstrakter Malerei (Pollock) strukturelle Vergleiche von Bild- und Tonkompositionen, Essen 2003

- Lommel**, Michael: Der Rhythmus als intermodale Kategorie, In: Intermedialität analog/digital Theorien – Methoden – Analysen, Joachim Paech und Jens Schroter (Hrg), München 2008, S.79-89
- Lorenz**, Alfred: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen, Tutzing 1966, 2. Auflage
- Lühning**, Helga: Über den unendlichen Augenblick im Fidelio, In: Bonner Beethoven-Studien, Ernst Herttrich (Hrg), Bd.4, Bonn 2005, S. 111-120
- Mackert**, Barbara: Erzählende Farbensprache – Rekonstruktion der Bildsyntax anhand einer frühen Selbstinterpretation von WASSILY KANDINSKY, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrg), 1999, S.239-254
- Maeterlinck**, Maurice: Androidentheater, In: Prosa und kritische Schriften 1886-1896, Stefan Gross (Übersetzer, Hrg.), Bad Wörishofen, 1983, S.51-56
- Mattusch**, Uwe: Musik im virtuellen Raum – zu den veränderten Bedingungen musikalischer Interaktion und Interkonnektivität, In: Musik im virtuellen Raum, Bernd Enders und Joachim Stange-Elbe (Hrg), Osnabrück 2000
- Moholy-Nagy**, László: Theater, Zirkus, Variété, In: Die Bühne im Bauhaus, Hans M. Wingler (Hrg.), Mainz und Berlin 1965, S. 45-56
- Moritz**, William: Der Traum von der Farbenmusik, In: Clip, Klapp, Bum Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hrg), Köln 1987, S.17-51
- Motte-Haber**, Helga de la: Musik und Bildende Kunst Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990
- Motte-Haber**, Helga de la: Raum-Zeit als musikalische Dimension, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 31-37
- Motte-Haber**, Helga de la: Virtuelle Zeit, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Elisabeth Schmierer (Hrg), 1995, S.147-154
- Muxel**, Adreas: Formprozessor Interpretation von Musik und Transformation in Elemente der visuellen Gestaltung, Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magisters (FH) im Studiengang InterMedia an der Fachhochschule Vorarlberg, 2003
- Ott**, Michaela: Artikel Raum, In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2003
- Peres**, Constanze: Raumzeitliche Strukturgemeinsamkeiten bildnerischer und musikalischer Werke, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 9-30
- Nauck**, Gisela: Musik im Raum – Raum in der Musik, Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik, Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 38, Stuttgart 1997
- Neuwirth**, Arnulf: Abstraktion, Reihe Zeit und Farbe Eine Einführung in die neue Malerei, Heinrich Neumayer (Hrg), Wien 1956
- Persché**, Gerhard: Cyber-Wotan im Riesenaquarium Wagners «Rheingold» als virtuelle Welt im Linzer Brucknerhaus, In: Opernwelt 2004/11, S.8-9
- Pfister**, Manfred: Das Drama Theorie und Analyse, München 2001, 11. Auflage (1977)
- Plümacher** Martina: Wohlgeformtheit für Bilder?, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrg), 1999, S.47-56
- Prox**, Lothar: Metamorphosen der musikalischen Kommunikation durch Fernsehen und Video, In: Filme, Fernsehen, Video und die Künste Strategien der Intermedialität, Joachim Paech (Hrg), Stuttgart, Weimar 1994, S.150-160
- Rienacker**, Gerd: Pizarro – ein Bösewicht?, In: Musiktheater im Experiment, Berlin 2004, S.48-51
- Riethmüller**, Albrecht: »Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung«, In: Materialität der Kommunikation, Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrg), Frankfurt am Main 1988, S.51-61
- Rihm**, Wolfgang: Raum, Zeit hier Bemerkungen zu einem Axiom Wagners, In: Der Raum Bayreuth Ein Auftrag aus der Zukunft, Wolfgang Storch (Hrg.), Frankfurt am Main 2002, S.98-104
- Roch**, Eckhard: Musik im Raum – Raum in der Musik, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 39-51
- Rösing**, Helmut: Digitale Medien und Musik: Zwölf Thesen, In: Musik im virtuellen Raum, Bernd Enders und Joachim Stange-Elbe (Hrg), Osnabrück 2000, S.13-23
- Rosiny**, Claudia: Zeichen des Raumes im Videotanz. Mögliche Topoi in der Korrelation von Tanz und abgebildetem Raum, In: Grenzgänge Das Theater und die anderen Künste, Gabriele Brandstetter/Helga Finter/Markus Weißendorf (Hrg), Tübingen 1998, S.261-272
- Seel**, Marin: Inszenierung als Erscheinenlassen, In: Ästhetik der Inszenierung, Josef Früchtel (Hrg), Frankfurt am Main 2001, S.48-62
- Schlemmer**, Mirjam: Audiovisuelle Wahrnehmung Die Konkurrenz und Ergänzungssituation von Auge und Ohr bei zeitlicher und räumlicher Wahrnehmung, In: Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Helga de la Motte-Haber (Hrg), Bd.3, Musikpsychologie, Laaber 2005, S.173-184
- Schlemmer**, Oskar: Abstraktion in Tanz und Kostüm, In: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, Katalog der Neuen Sammlung München zur Ausstellung vom 20. November 1961 bis zum 8. Januar 1962, S.25f.
- Schlemmer**, Oskar: Mensch und Kunstfigur, In: Die Bühne im Bauhaus, Hans M. Wingler (Hrg.), Mainz und Berlin 1965, S. 7-24
- Schlemmer**, Oskar: Tagebuch, 5. Juli 1926, In: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, Katalog der Neuen Sammlung München zur Ausstellung vom 20. November 1961 bis zum 8. Januar 1962, S.30f.

Schmidt, Björn-Helmer: RaumKonzepte Vergleichende Betrachtung zu Sprache und Musik, In: Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrg), Köln 2000, S. 131-138

Schnebel, Dieter: Klang – Bild. Ansichten der Musik, In: Töne Farben Formen Über Musik und die Bildende Kunst, Elisabeth Schmierer (Hrg), Laaber 1998, S.177-193

Schnebel, Dieter: Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk, In: In den Trümmern der eigenen Welt Richard Wagners »Ring des Nibelungen«, Udo Bermbach (Hrg.), Berlin und Hamburg 1989, S.63-83

Schneider-Siemssen, Günter: Musik für Bühnenbildner Ein Gespräch mit Günther Schneider-Siemssen über die bildliche Gestaltung von Wagners Werken, In: Wagner Rezeption heute, Schriftreihe der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft e.V., Band 3, Bayreuth 1997, S.1-25

Schneider-Siemssen, Günter: Die zehn Gebote eines Bühnenbildners, In: Wagner Rezeption heute, Schriftreihe der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft e.V., Band 3, Bayreuth 1997, S.VIII

Scholz, Martin: Gestaltungsregeln in der pictoralen Kommunikation, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrg), 1999, S.273-286

Scholz, Oliver Robert: „Mein treuer Freund, ich rat‘ Euch drum / Zuerst Collegium Syntacticum“ – Das Meisterargument in der Bildtheorie, In: Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrsg), 1999, S.33-45

Schwan, Alexander: Zwischen Klangbildern und bebilderten Klängen. Marginalien zur Videobild-Sprache von Pop und Rock, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.245-269

Schwarz, Monika: Musikanaloge Idee und Struktur im französischen Theater, München 1981

Solomos, Makis: Hören und Sehen bei Iannis Xenakis, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.137-151

Steier, Thomas: Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten Beziehungen zwischen Musik und Malerei, Frankfurt am Main, 1995

Steinbeck, Wolfram: Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts Hunnenschlacht, S.17-38

Steineck, Dietrich: Bildgestaltendes Verstehen von Musik, Würzburg 2007

Voss, Egon: Zum Anfang gehört Exposition. Musikalische Dramaturgie in Wagner Ring des Nibelungen, In: Programmheft zu Vorabend Das Rheingold der Bayerischen Staatsoper, Nike Wagner (Dramaturgie), München 2002, S.30-37

Wagner, Richard: Kunstwerk der Zukunft, In: Richard Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd.3, Leipzig, 6. Auflage, S.42-177

Weber, Samuel: Vor Ort Theater im Zeitalter der Medien, In: Grenzgänge Das Theater und die anderen Künste, Gabriele Branstetter, Helga Finter und Markus Weißendorf (Hrg), Forum Modernes Theater Schriftreihe Bd.24, Tübingen 1998, S. 31-51

Weibel, Peter: Transformationen der Techno-Ästhetik, In: Digitaler Schein Ästhetik der elektronischen Medien, Florians Rötzer (Hrg), Frankfurt am Main 1991, S.205-246

Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo, In: Clip, Klapp, Bum Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hrg), Köln 1987, S.53-163

Weitzner, Peter: Objekttheater Zur Dramaturgie des Bilder und Figuren, 1993

Werner, Heinz: Intermodale Qualitäten (Synästhesie), aus dem Englischen übersetzt von Heiner Erke, In: Handbuch der Psychologie in 12 Bänden, Bd.1 Göttingen 1966, S.278-303

Wilson, Peter Niklas und Nina Polaschegg: Die weiße Leinwand. Notizen zum Verhältnis von Bildender Kunst und improvisierter Musik, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell Wahrnehmung im Wandel Produktion – Rezeption – Analyse Vermittlung, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Schott 2005, S.230-243

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 1907

6.2.3. Internetquellen

<http://www.beethoven-haus-bonn.de>

<http://www.bilderbuehne.de/raetz.htm>

<http://www.freyer-ensemble.de>

<http://www.johannes-deutsch.at>

<http://www.richard-wagner-werkstatt.com>