

# Hören als Methode

Christine Ehardt und Katharina Rost

## *Fade in vol. 1*

Mit Kopfhörern und tragbaren Miniradios ausgestattet betrete ich mit den anderen Teilnehmenden des interaktiven Radio-Balletts *The first international of Shopping Malls* der Performance-Gruppe LIGNA im September 2010 ein großes Einkaufszentrum in Berlin-Mitte. Über die Kopfhörer erklingen verschiedene männliche und weibliche Stimmen, die mich und, wie ich dann am Verhalten der anderen Teilnehmenden beobachten kann, offenbar auch alle anderen simultan dazu auffordern, sich im Raum zu verteilen, bestimmte Gesten auszuführen und sich den anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmern durch bestimmte ‚geheime‘ Zeichen zu erkennen zu geben. „Gähnt, wenn ihr einem anderen Internationalisten begegnet. Verratet euch nicht. Gähnt zurück, wenn euch jemand mit einem Gähnen begegnet.“<sup>1</sup> Unter den vielzähligen anderen Besucherinnen und Besuchern des Shoppingzentrums bilden wir als Partizipierende des Radio-Balletts ein lose zusammenhängendes Kollektiv, dessen Dauer variiert und dessen Grenzen uneindeutig sind.<sup>2</sup> Die über die Kopfhörer vernommenen Stimmen klingen sehr nah, der räumliche Abstand zwischen mir und den Sprechenden wirkt auditiv sehr klein und die stimmlich erzeugte Nähe dadurch persönlich, fast intim. Demgegenüber bleibt mir permanent bewusst, dass ich mich an einem bestimmten öffentlichen Ort befinde, einem weiten und mehrstöckig gebauten Shoppingzentrum, das durch eine charakteristische, kulturell codierte Klanglichkeit markiert ist – die glatten Oberflächen von Stein, Glas und Stahl reflektieren das Stimmengewirr der Einkaufenden und die in den Geschäften abgespielte Musik, leicht gedämpft von Grünpflanzen, Holzbänken, Körpern und Bekleidung. Es ergibt sich eine spezifische, räumliche Klanglichkeit, die mir konstant anzeigt, an was für einem Ort ich mich befinde und über die sich die auditiv erfahrene Nähe der Stimmen schiebt, eine Überlagerung

<sup>1</sup> Zitiert nach der Online-Video-Dokumentation von LIGNAs Radio-Ballett *The first international of Shopping Malls* vom 13.11.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=I-B1eJjmrM> (Zugriff: 13.07.2013).

<sup>2</sup> Vgl. Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: LIGNA, ‚Radioballett‘“, in: *Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, hrg. von dems., Gabriele Brandstetter und Bettina Brandl-Risi, Freiburg im Breisgau 2007, S. 101–124.

# Hören als Methode

Christine Ehardt und Katharina Rost

## *Fade in vol. 1*

Mit Kopfhörern und tragbaren Miniradios ausgestattet betrete ich mit den anderen Teilnehmenden des interaktiven Radio-Balletts *The first international of Shopping Malls* der Performance-Gruppe LIGNA im September 2010 ein großes Einkaufszentrum in Berlin-Mitte. Über die Kopfhörer erklingen verschiedene männliche und weibliche Stimmen, die mich und, wie ich dann am Verhalten der anderen Teilnehmenden beobachten kann, offenbar auch alle anderen simultan dazu auffordern, sich im Raum zu verteilen, bestimmte Gesten auszuführen und sich den anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmern durch bestimmte ‚geheime‘ Zeichen zu erkennen zu geben. „Gähnt, wenn ihr einem anderen Internationalisten begegnet. Verratet euch nicht. Gähnt zurück, wenn euch jemand mit einem Gähnen begegnet.“<sup>1</sup> Unter den vielzähligen anderen Besucherinnen und Besuchern des Shoppingzentrums bilden wir als Partizipierende des Radio-Balletts ein lose zusammenhängendes Kollektiv, dessen Dauer variiert und dessen Grenzen uneindeutig sind.<sup>2</sup> Die über die Kopfhörer vernommenen Stimmen klingen sehr nah, der räumliche Abstand zwischen mir und den Sprechenden wirkt auditiv sehr klein und die stimmlich erzeugte Nähe dadurch persönlich, fast intim. Demgegenüber bleibt mir permanent bewusst, dass ich mich an einem bestimmten öffentlichen Ort befinde, einem weiten und mehrstöckig gebauten Shoppingzentrum, das durch eine charakteristische, kulturell codierte Klanglichkeit markiert ist – die glatten Oberflächen von Stein, Glas und Stahl reflektieren das Stimmengewirr der Einkaufenden und die in den Geschäften abgespielte Musik, leicht gedämpft von Grünpflanzen, Holzbänken, Körpern und Bekleidung. Es ergibt sich eine spezifische, räumliche Klanglichkeit, die mir konstant anzeigt, an was für einem Ort ich mich befinde und über die sich die auditiv erfahrene Nähe der Stimmen schiebt, eine Überlagerung

<sup>1</sup> Zitiert nach der Online-Video-Dokumentation von LIGNAs Radio-Ballett *The first international of Shopping Malls* vom 13.11.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=I-B1eJjMrM> (Zugriff: 13.07.2013).

<sup>2</sup> Vgl. Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: LIGNA, ‚Radioballett‘“, in: *Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, hrg. von dems., Gabriele Brandstetter und Bettina Brandl-Risi, Freiburg im Breisgau 2007, S. 101–124.

verschiedener Hörräume erzeugend, welche sich in meiner Wahrnehmung miteinander verbinden, auch wenn sie nie miteinander verschmelzen – eine Differenz bleibt die ganze Zeit über erfahrbar.

Die Radio-Ballette von LIGNA stellen eine der gegenwärtig vielfältigen Varianten dar, mit der klassischen Rezeptionssituation des Guckkastentheaters zu experimentieren, indem der Theaterraum verlassen oder andere Räumlichkeiten – auditive, imaginäre oder reelle – erzeugt werden und damit die Situierung der Theaterzuschauenden in ihrer Umgebung ausgestellt und betont wird.<sup>3</sup> Auf je verschiedene Weise verdeutlichen die Arbeiten eine jeglicher Aufführungserfahrung inhärente Dimension – die des Eingehüllt-Seins in die Erlebnissphäre des Aufführungsgeschehens.<sup>4</sup> Eine Aufführung mitzuerleben bedeutet immer auch, als Teilhabende an dieser Aufführung zu partizipieren und in sie involviert zu sein – sie vollzieht sich in permanentem Wandel, omnidirektional, simultan vielfältig, unwiederbringlich, unberechenbar und gleichwohl die Aufführungspraxis konventionalisiert ist, auch immer nach ihren ereignishaft ganz eigenen ‚Regeln‘ und Abweichungen. Für die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse stellt sich die Frage, wie mit diesen Dimensionen umzugehen ist, die in bestimmten Bereichen des Gegenwartstheaters zudem noch herausgestellt und intensiviert werden.<sup>5</sup> Wir möchten vorschlagen, in der methodischen Reflexion weniger von einem am frontalen Sehen geschulten, sondern vielmehr von einem am omnidirektionalen Hören orientier-

<sup>3</sup> Vgl. dazu zum Beispiel auch manche Arbeiten von Rimini Protokoll, LIGNA, Dominic Huber, Dries Verhoeven, Vegard Vinge und Irina Müller, Tim Etchells und Ant Hampton, William Forsythe, Janet Cardiff und George Bures Miller, Gob Squad, Macchina Ex, Punchdrunk Company, Third Rail Projects u. a. Der im deutschsprachigen Raum noch relativ junge und aus dem Englischen übernommene Begriff des ‚immersiven Theaters‘ besitzt in diesem Zusammenhang große Relevanz; er bezieht sich auf solche Theaterarbeiten, in denen das Publikum auf verschiedene Weise in die Handlung einbezogen wird und mit der hervorgebrachten Räumlichkeit interagiert. Es wäre zu überlegen, ob nicht eher der Begriff des ‚environments‘ verwendet werden könnte, um diese vor allem auf die räumliche Umgebung abzielenden Arbeiten von solchen zu unterscheiden, in denen es eher um Prozesse der Absorption und der Selbstvergessenheit geht, wie dies häufig auch mit dem Begriff der Immersion verbunden wird. Vgl. zur Auseinandersetzung mit den räumlichen wie mentalen Dimensionen des begriffshistorisch unterschiedlich definierten Begriffs ‚Immersion‘ u. a. Robin Curtis, „Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder“, *montage AV 2* (2008), Jg. 17, S. 89–107.

<sup>4</sup> Vgl. ein Aufführungsverständnis nach Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hrg. von ders., Clemens Risi und Jens Roselt, Berlin 2004, S. 11–26.

<sup>5</sup> Vgl. Jens Roselt, „Aufführungsparalyse“, in: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hrg. von Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel, Tübingen und Basel 2003, S. 145–154.

ten Denken auszugehen. Denn an die Eingebundenheit der Zuschauenden in die Aufführung ließe sich durch Berücksichtigung der Zuschreibungen zum Hören möglicherweise anders herangehen als von einem visuell auf die Bühne ausgerichteten Ansatz.

### *Fade in vol. 2*

Mit Kopfhörer und Abspielgerät, den Regler auf maximale Lautstärke gestellt, versuche ich aus der dünnen Tonspur, die ich gerade höre, Worte herauszufiltern. Wieder und wieder spiele ich den kurzen Stimmausschnitt ab. Es ist die Stimme der Nobelpreisträgerin, Friedensaktivistin und Schriftstellerin Bertha von Suttner, die ich mir im Archiv der Österreichischen Mediathek in Wien anhöre und deren Stimmaufnahme vor kurzem im Nachlass eines ehemaligen Radio-Discjockeys entdeckt wurde. 1904 hatte Bertha von Suttner ihre Stimme auf Tonzylinder verewigt. Darüber gibt auch ein kurzer Tagebucheintrag Auskunft, „Ich spreche in das Grammophon“ schreibt Suttner am 23. Mai 1904, mit demselben Datum ist auch die Hülle des Tonzylinders versehen.<sup>6</sup> Bisher konnte keinerlei Tonaufnahme von ihr aufgefunden werden, ihre Stimme galt als unwiederbringlich verloren – ein echter Sensationsfund also. Allerdings mit einem Schönheitsfehler: Die aufgenommene Stimme ist kaum mehr zu verstehen. Stattdessen höre ich durch die Geschichte eine vergangene Aufnahmetechnik, das Rauschen und Brummen der Walze. Die Stimme selbst ist reduziert auf einen kaum hörbaren dünnen „Hörstreifen“<sup>7</sup>.

Audioquellen wie diese sind für die historiografische Forschung eine große Herausforderung. Zum einen sind die gespeicherten Klänge kaum mehr aufzufinden, zum anderen ist das erhaltene Material oft schwer beschädigt oder (noch) nicht zugänglich. Was also tun mit den Klängen der Vergangenheit? Grammophon, Phonograph, Tonband, Kasette und viele weitere Speichermöglichkeiten bringen eine Vielzahl an neuen Quellen für die Forschung mit sich, aber auch wenn seit über 100 Jahren Klänge reproduzierbar wurden, ist die Auseinandersetzung mit historischen Tondokumenten für die Theaterwissenschaft noch immer nicht selbstverständlich. Es sind aber nicht nur Tondokumente, die für eine historische Forschung von Relevanz sind, vielmehr ist es der Hörsinn selbst, der mit den neuen Aufschreibesystemen ins Zentrum des Interesses rückt und die Wahrnehmungsweisen theatraler Aufführungen verändert. Doch

<sup>6</sup> Vgl. Anonym, „Gespräch von ‚Tante Boulotte‘. Die einzig erhaltene Aufnahme der Stimme von Bertha von Suttner“, [http://www.mediathek.at/ueber\\_die\\_mediathek/schnelltonseiten/die\\_stimme\\_von\\_tante\\_boulotte](http://www.mediathek.at/ueber_die_mediathek/schnelltonseiten/die_stimme_von_tante_boulotte), (Zugriff: 12.06.2013).

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, „Musik im Rundfunk“, in: *Frankfurter Adorno Blätter VII*, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, München 2001, S. 90–120, S. 91.

was können wir über akustische Ereignisse, die vor über 100 Jahren stattfanden, heute noch erfahren und welcher besonderen Hörweisen bedarf es im Umgang mit historischen Klängen?

Unserer Meinung nach lassen sich durch den Ansatz ‚Hören als Methode‘ sowohl hinsichtlich des Selbstverständnisses der Theaterwissenschaft als auch bezüglich der konkreten Analysevorgänge selbst, wie sie in der Aufführungsanalyse und auch in der Theaterhistoriografie problematisiert werden, Aspekte aufzeigen, die zu einer Perspektivverschiebung führen können. Ein solches theaterwissenschaftliches Hören kann insbesondere für die Bereiche der Aufführungsanalyse und Theaterhistoriografie von Relevanz sein, da beide sich mit der Analyse von vergänglichen Phänomenen beschäftigen und diese sprachlich zu fassen suchen. Aufführungsanalytisch wird die theaterwissenschaftliche Arbeit durch die aufführungscharakteristischen Aspekte der Simultaneität, der Flüchtigkeit, der Situiertheit im Geschehen, der Einmaligkeit insofern erschwert, als diese Aspekte einer Versprachlichung Widerstand entgegenbringen. Theaterhistoriografisch entzieht sich die historische Theatererfahrung dem analytischen Zugriff durch zeitliche Distanz und durch fehlende oder mangelhafte Dokumentation. Dabei stellt ‚Hören als Methode‘ keine singuläre, sondern eher ein Bündel pluraler Methoden dar, insofern die Vorgehensweise in beiden Bereichen aufgrund der Unterschiedlichkeit der Materialien und Umstände nicht dieselbe sein kann. Dennoch stehen beide Bereiche der Theaterwissenschaft teilweise vor ähnlichen Problemen, insofern sie sich einer umfassenden, ungeordneten und höchst komplexen, sie selbst einbeziehenden Situation gegenüberfinden, welche sie zu beschreiben und zu analysieren haben. In beiden Fällen handelt es sich also um ein spezifisch theaterwissenschaftliches Hören, das vor allem als Horchen auf subtile Tendenzen, auf leibliche Regungen, auf sonische Umgebungen, als Empfinden von Resonanzen und Vibrationen, die mit dem Bühnengeschehen einhergehen sowie als Nachvollziehen von Spuren auditiver Erscheinungen und Erfahrungen zu verstehen ist. Nicht allein wird das Hören in vielen Aufführungen verstärkt ausgestellt und somit selbst ‚hörbar gemacht‘, vielmehr lässt sich die Haltung und Situation des Publikums während einer Aufführung grundsätzlich als die von ‚Hörenden‘ begreifen.<sup>8</sup> Das Potential des Hörens begründet sich in der Parallele,

<sup>8</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Untersuchungen zum ästhetischen Rezeptionsprozess als eines resonierenden Vorgangs in *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hrg. von Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk und Rebecca Wolf, München 2009. Vgl. auch Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, Chicago, London 1999, S. 206 ff. Smith bestimmt das neuzeitliche Theater in seiner architektonisch-akustischen Anlage und Wirkungsweise als Musikinstrument. Nach diesem Verständnis ließen sich die Zuschauenden vor allem als Hörende bestimmen und auditive Wahrnehmung als wesentliche

die zwischen den Parametern besteht, welche sowohl der Wahrnehmungssituation im Theater als auch dem Hörprozess zugeschrieben werden. Das ‚Performative‘ und das ‚Auditive‘ weisen in ihrer theoretischen Konzeptualisierung bemerkenswerte Übereinstimmungen auf. Das Hören wird im Vergleich mit dem Sehen häufig als Sinn der Flüchtigkeit und Prozessualität, der Nähe und Berührung, der leiblichen und emotionalen Affektion charakterisiert.<sup>9</sup> So lässt sich das theaterwissenschaftliche Horchen vor allem als Markierung der räumlichen und leiblich-affektiven Dimensionen der Aufführungserfahrung verstehen, die nicht allein über die Ohren, sondern vielmehr über den gesamten Körper erfahrbar wird. In diesem Sinn beziehen wir uns auf Dimensionen von Aufmerksamkeit und Wachsamkeit, wie sie beispielsweise Gabriele Brandstetter in Bezug auf das kinästhetische gegenseitige Spüren von Tänzerinnen und Tänzern auf der Bühne hervorgehoben hat.<sup>10</sup> Wir beziehen dieses Konzept des ‚Hörens‘

Komponente neuzeitlicher Theaterrezeption verstehen. Theaterpraxis als eine des Hörens zu konzeptualisieren bedeutet, dass andere Faktoren – beispielsweise räumlich-akustische Verhältnisse, Materialien, Positionierung von Publikum und Bühne, Größe des Publikums – relevant sind, als dies im Kontext einer primär visuell orientierten Theaterpraxis der Fall wäre. Smiths Charakterisierung der neuzeitlichen Theaterpraxis als einer vor allem musikalisch-akustischen weist auf die Relevanz des Hörens im Theater hin, die in Verbindung zu bestimmten Aufmerksamkeitshaltungen der Hingewandtheit steht, welche wir als solche des ‚Hörens‘ bezeichnen möchten.

<sup>9</sup> Die Konzeptionen des Hörens in den verschiedenen Disziplinen und Forschungsgebieten – zum Beispiel in der Psychologie, Philosophie, Anthropologie, Kulturwissenschaft, Ethnographie, Musiktheorie, Acoustic Ecology, Soundscape-Forschung, den Sound Studies u. a. – weisen bezüglich der Zuschreibung von Qualitäten der omnidirektionalen Um- und Einhüllung, Simultaneität, Komplexität, Flüchtigkeit und daraus resultierenden schweren Erfassbarkeit auditiver Phänomene und Wahrnehmung eine weitgehende Übereinstimmung auf, auch wenn die einzelnen Ansätze, Methoden, Ziele und Resultate im Detail zu differenzieren sind. Aufgrund dieser ihm zugeschriebenen Eigenschaften wird der Hörprozess nach wie vor gegenüber dem Sehen als ‚weniger objektiv‘ eingeschätzt, wie Trevor Pinch und Karin Bijsterveld feststellen: „If there is any field that is associated with seeing rather than with hearing, it is science. [...] The world of science itself, however, still considers listening a less objective entrance into knowledge production than seeing. Why?“ Trevor Pinch und Karin Bijsterveld, „New Keys to the World of Sound“, in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, hrg. von Trevor Pinch und Karin Bijsterveld, Oxford 2012, S. 3–35, S. 11. Unserer Meinung nach kann Theaterwissenschaft diesem Missverhältnis über das Verständnis der Rezeption als Hörprozess eine ausgewogenere Balance geben, wobei es nicht darum geht, der auditiven Dimension gegenüber den anderen Sinnen nun die bevorzugte dominante Position einzuräumen, sondern es stattdessen als gleichwertig zu rehabilitieren.

<sup>10</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Listening: Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance“, in: *Habitus in Habitat III: Synaesthesia and Kinaesthetics*, hrg. von Sabine Flach, Jan Söffner und Jörg Fingerhut, Bern 2011, S. 163–179.

nicht allein auf die Relationen zwischen den Performenden, sondern auch zwischen ihnen und den Zuschauenden.

### *Hörräume*

Im Ausgang von Jens Blauerts grundlegender psychoakustischer Studie wird die Räumlichkeit des Hörens erforscht – ein relativ junger Ansatz, galt das Ohr doch jahrhundertlang eher als vorwiegend zeitlich organisierter Sinn.<sup>11</sup> Die räumliche und leibliche Umhüllung durch Klang ist eine wesentliche Charakteristik auditiver Erfahrung, die gegenwärtig von vielen Autorinnen und Autoren betont wird,<sup>12</sup> doch wird sie im ästhetischen Kontext vorwiegend mit Sound Art, Klanginstallationen oder Neuer Musik assoziiert und deutlich seltener mit Theateraufführungen und Performances in Verbindung gebracht. LIGNAs Radio-Ballett ist ein Beispiel dafür, wie durch bestimmte Koordinaten der Aufführung sich überlagernde, mal störende, mal sich gegenseitig verstärkende oder miteinander vermischende Hörräume erzeugt werden. Auditiv erfahrene Nähe- und Distanzverhältnisse lassen eine komplexe Räumlichkeit entstehen, die aus Verschmelzungen und Überlagerungen verschiedener Schichten besteht. Das nah Gehörte vermischt sich mit dem trotz der Kopfhörer registrierten in gewisser oder ferner Distanz Vernommenen. Durch die Stimmen, Musik und Sounds von LIGNA zeigt sich mir die Außenwelt auf eine andere Weise – andererseits nehme ich aber auch die präsentierten Klänge in der Umgebung des Einkaufszentrums verschieden wahr, da ich mich hier hin- und herbewegen, anderen Personen begegnen, mit diesen – wenn auch vorwiegend nonverbal – kommunizieren und mit an der Performance vermeintlich Unbeteiligten interagieren kann.<sup>13</sup>

Die hier im ästhetischen Kontext erfahrene Situation stellt im Alltäglichen keinen Sonderfall des Hörens, sondern eine gegenwärtig etablierte

<sup>11</sup> Vgl. Jens Blauert, *Räumliches Hören*, Stuttgart 1974.

<sup>12</sup> Vgl. Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, 2. Aufl., New York 2007; David Toop, *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, New York 2010; Douglas Kahn, *Noise. Water. Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Ma. 1999; Frances Dyson, *Sounding New Media. Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley 2009; R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994 [Originalausgabe: *The Tuning of the World*, New York 1977]; Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris 1985 u. a.

<sup>13</sup> So haben auch diejenigen Besucherinnen und Besucher des Einkaufszentrums als an der Hervorbringung des Radio-Balletts beteiligt zu gelten, die keine von der Performance-Gruppe LIGNA ausgegebenen und mit Audio-Übertragungen zum Erklängen gebrachten Radio-Empfänger bei sich tragen, denn auch ihre Anwesenheit und ihre Handlungen prägen diese Performance wesentlich mit.

Kulturtechnik des Hörens dar. Michael Bull deutet die Praxis des Musikhörens über mp3-Player oder iPods als Erschaffung einer räumlich ausgedehnten, aber zugleich sehr intimen privaten, mobilen, auditiven ‚Blase‘:

It is a hyper-post-Fordist culture in which subjects construct what they imagine to be their own individualised schedules of daily life – their own daily soundtrack of media messages, their own soundscape as they move through shopping centres, their own work-out sound track as they modulate the movement of their bodies in the gym. With its enveloping acoustics iPod users move through space in their auditory bubble, on the street, in their automobiles, on public transport.<sup>14</sup>

Eine solche Hörsituation wird Ende des 19. Jahrhunderts noch als Sensation empfunden und die Möglichkeit, Fernes ganz nah erscheinen zu lassen, beförderte die Ideen und Entwicklungen neuer Kommunikations- und Unterhaltungstechnologien. Mit Phonograph, Grammophon und Telefon erweitert sich für die theaterhistoriografische Forschung die Quellenlage.<sup>15</sup> Dabei sind es aber nicht nur die wenigen erhalten gebliebenen Tondokumente, die für eine historische Forschung von Relevanz sind, vielmehr ist es der Hörsinn selbst, der ins Zentrum des Interesses rückt. So waren etwa über Telefon vermittelte Theateraufführungen um 1900 ein beliebter Zeitvertreib, der in allen Metropolen Europas üblich war.

In Wien finden solche Aufführungen erstmals während der ersten Internationalen Elektrischen Ausstellung im Wiener Prater von 1883 statt. Dort werden über elektrische Leitungen transportierte Theater- und Musikaufführungen präsentiert, die von verschiedenen Telefonfirmen überall aus der Stadt aufgenommen werden und in sogenannte Telefon-Auditorien, das sind kleine Kammern, in denen das Publikum sich mittels Kopfhörer die Aufführungen anhören konnte, übertragen werden.

Die mikrotelephonische Übertragung der Opern- und Concertmusik der Wiener Privat-Telegraphen-Gesellschaft (im Prater) geschah nur mittels zweier Doppelleitungen. Zum Behuf der telephonischen Opernübertragung [...] wurden auf der Bühne der k. k. Hofoper und zwar längs der Beleuchtungsrampe derselben 12 Mikrophone, Patent der Wiener Privat-Telegraphen-Gesellschaft aufgestellt.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Michael Bull, *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*, Abingdon, New York 2007, S. 3.

<sup>15</sup> Vgl. *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*, hrg. von Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat, Tübingen 2012.

<sup>16</sup> *Bericht über die Internationale Elektrische Ausstellung in Wien 1883*, hrg. vom Niederösterreichischen Gewerbemuseum, Wien (L. W. Seidel&Sohn) 1885, S. 300.



An diese Doppel-Leitungen werden Kopfhörer, sogenannte Telefonhau-  
ben<sup>17</sup> angeschlossen und so die mehr oder weniger weit entfernte Auffüh-  
rung übertragen. Für dieses völlig neue Hörerlebnis, das Ende des 19. Jahr-  
hunderts erstmalig erprobt wird, gibt es noch keine adäquate Sprache.  
Noch vermischen sich in den Beschreibungen alte Theaterbegriffe mit  
fremdklingendem, technischen Fachvokabular, um das Gehörte überhaupt  
erklären zu können.

Um [die Mikrophone] vor Erschütterungen und fremden Geräu-  
schen, welche von den Bretterbühnen ausgehen könnten, zu schüt-  
zen, erhielten die Kästchen der Mikrophone als Boden dicke Blei-  
platten, welche auf Kautschukfüßen ruhten. Jeder Hörer bekam  
zwei [...] Empfangs-Telephone zur Bewaffnung seiner Ohren. Von  
diesen Hör-Instrumenten stand das eine mit einem rechts, das  
andere mit einem links vom Souffleurkasten angebrachten Trans-  
mitter in leitender Verbindung, so dass der Lauscher dadurch akus-  
tisch wahrnehmen konnte, ob der Acteur stehen geblieben oder ob  
er nach rechts oder links geschritten war.<sup>18</sup>

In den Zeitschriften und Ausstellungsbroschüren um 1900 finden sich  
zahlreiche solcher Hörberichte. All diese Beschreibungen und Bilder sind  
zwar stumm, trotzdem können mit ihnen akustische Spuren gesammelt  
werden, um daraus Rückschlüsse auf die Herausbildung einer kulturellen  
Praktik des technisch reproduzierten Hörens zu ziehen. Mehrere Aspekte  
sind dabei für eine solche Untersuchung von Interesse. Denn der techni-  
sche Aufbau, der an stereoakustische Übertragungsverfahren erinnert, wie  
wir sie eigentlich erst Mitte des 20. Jahrhunderts kennen, bringt eine ganz  
neue Lust am Hören hervor, wird hier doch, die konkrete theatrale Situa-  
tion zur akustischen Sensation. In den Ausstellungsberichten ist von einer  
„nie abnehmenden Schau-, pardon Hörlust“<sup>19</sup> die Rede, die die Kammern  
in einen nicht enden wollenden „Belagerungszustand“<sup>20</sup> versetzen. In den  
Telefonkammern müssen sich also gleich mehrere Hörräume überlagert  
haben – kollektive und individuelle. Da ist zum einen der an viele gerich-  
tete stereoakustische Klang der Übertragungen, vereinzelt, jedoch gleich-  
zeitig von vielen gehört, oder wie Jonathan Sterne es formuliert: „the  
technicized, individuated auditory field could be experienced collecti-  
vely“<sup>21</sup>. Zum anderen überschneidet sich dieser private Hörraum, der für  
die Geschichte des Radios noch von großer Relevanz werden wird, wäh-

<sup>17</sup> Ebd., S. 303.

<sup>18</sup> Ebd., S. 299.

<sup>19</sup> Anonym, „Notizen“, in: *Internationale Zeitschrift für die elektrische Ausstellung in Wien 1883*, Wien, 16.09.1883, Nr. 10, S. 159.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke 2003, S. 161.

rend der Live-Übertragungen mit einem öffentlichen Klangraum, der in den und rund um die Telefonkammern zu hören ist.

Es entstehen verschiedene akustische Schichten, die vom Hörer, von der Hörerin, differenziert und zu einer je eigenen Klangwelt subsumiert werden können. Diese Versatzstücke können sich durch Kontextuierung, technisches Verstehen und historische Einordnung zu einer Kulturgeschichte des Hörens verbinden. Hinsichtlich der theaterhistoriografischen Arbeit, als auch der Analysen der Klanglichkeit von Gegenwartstheater bieten die Herangehensweisen und Methoden der Soundscape-Forschung, der Acoustic Ecology sowie der Kulturanthropologie verschiedene Anknüpfungspunkte, insofern diese sich immer schon mit den Möglichkeiten auseinandergesetzt haben, Forschung aus einem Situiert-Sein mit-tendrin und einem gewissen Involviert-Sein heraus, also Standpunkten subjektiver Positionierung innerhalb eines bestimmten historischen und kulturellen Systems, zu betreiben.<sup>22</sup> Während einer Aufführung sind Aufführungsanalysierende ebenso wie Hörende in einen Prozess eingebunden, der sich durch Dynamik, Vergänglichkeit, Ereignishaftigkeit, Involvierung und einen sphärischen Charakter auszeichnet. Nicht nur die von der Bühne und über die Lautsprecher ertönenden Klänge erzeugen diese Umhüllung, sondern die gesamte Aufführungssituation, welche aus Zuschauenden immer Partizipierende macht, insofern sich diese inmitten eines unübersichtlichen und sehr komplexen Geschehens befinden.

### *Aufspüren*

Die immer wieder postulierte Distanzlosigkeit des Gehörten zum Hörenden – Roland Barthes spricht vom Hören als einer ‚Berührung‘<sup>23</sup> – führt zu einer Konzeptualisierung des Ohres als eines prinzipiell offenen und damit zugleich potentiell verletzlichen und manipulierbaren Sinnesorgans. In Janet Cardiffs und George Bures Millers multimedialer Installation *The Murder of Crows*, die von März bis Mai 2009 im Hamburger Bahnhof in Berlin zu erleben war, lässt sich die Erfahrung des Berührt-Werdens durch die über eine große Anzahl an Lautsprechern zu vernehmenden Klänge machen. Denn die spezifische, medial verstärkte Klang-Ästhetik führt zu einer intensiven, leiblich-affektiv spürbaren, plastischen Räumlichkeit der Geräusche, Klänge und Sounds, d. h. zu einer gewissen Ausdehnung, Materialität und Bewegung. „We wanted to work with sound sculpturally“, kommentiert Janet Cardiff ihre Arbeitsweise, „but it is almost like a

<sup>22</sup> Vgl. beispielsweise die Diskussion der ‚teilnehmenden Beobachtung‘ in der Ethnologie.

<sup>23</sup> Vgl. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main 1990, S. 255.

radio play or a film with three dimensions. [...] It is about how sound can bombard you and physically affect you, not only the sound waves coming from 98 speakers, just really physically hit you."<sup>24</sup> Die plastisch hervortretenden Klänge, die nicht nur über die Ohren, sondern am ganzen Leib zu spüren sind, wirken trotz ihrer starken physischen Präsenz, ihrer deutlichen Erscheinungsweise, zugleich rätselhaft; die Schilderungen der vernommenen weiblichen Stimme, der Stimme Cardiffs, erscheinen traumhaft-grotesk, die Geräusche und Sounds sind nicht immer bestimmten Klangquellen oder Sinnzusammenhängen zuzuordnen. Ihre Bedeutung bleibt im Kontext der gesamten Arbeit ambivalent und lässt weiten Raum für vielfältige Interpretationen, denen lauschend-träumend nachgespürt wird. Dass die Klänge sich im auditiv erfahrenen Raum ausbreiten, dass Hören und Sehen untereinander und mit den anderen Sinnen eng verbunden sind, dass das Hören verschiedene Modi besitzt, insofern die Hörenden im ganzleiblich spürenden Lauschen berührt werden und im Zuhören der träumerisch-assoziativen Narration folgen, sich möglicherweise dabei verschiedenen Vorstellungen und Imaginationen hingebend, all das wird herausgestellt und erfahrbar gemacht. Ausgestellt wird über die Räumlichkeit und die suggestive Wirkung von Klang sowie die Leiblichkeit des Hörens hinaus vor allem das Bestreben nach Sinn und Verständnis, das sich im assoziativen Zusammenfügen einzelner Bedeutungsfetzen und Sinnspuren manifestiert.

72 Sekunden Rauschen und dazwischen kaum zu hören, aber auch nicht zu überhören, eine helle Stimme, die etwas zu rezitieren scheint, die Stimme Bertha von Suttner ist kaum mehr zu verstehen. Es sind dünne Tonspuren, die nur mehr eine leise Ahnung vom Kontext ihrer Entstehung und der Bedeutung für ihre Zeitgenossen geben können und die der medien- und theaterhistoriografischen Forschung mitunter mehr Fragen als Antworten liefern. Vielleicht liegt aber im Begriff der Tonspur bereits eine mögliche Herangehensweise an diese akustischen und auditiven Quellen.

Zeigt das Wort ‚Tonspur‘ doch genau dieses Wechselspiel aus An- und Abwesendem auf. Töne verklingen: in dem Moment, in dem wir sie hören sind sie bereits wieder verschwunden. Töne können aber festgehalten und bearbeitet werden. Damit verweist der Begriff ‚Ton‘ auf seine doppelte Wortbedeutung, als akustisches Signal und als Material. Denn auch das Material Ton kann Spuren, die von Menschen eingedrückt werden, aufbewahren, das zunächst weiche Material Ton wird danach gehärtet und bewahrt so diese Spuren auf. Eine Transformation, die an neue akustische Speicher- und Übertragungsformen, wie sie sich um 1900 formie-

<sup>24</sup> Vgl. das Interview von *art-in.tv* mit Janet Cardiff und George Bures Miller vom 13.03.2009, <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=1633> (Zugriff: 14.07.2013).

ren, erinnert. Am Tonzylinder auf dem Suttners Stimme gespeichert ist, wurde die akustische Information mit einer Nadel eingedrückt, bei der wenig später entwickelten Wachsplatte werden die akustischen Schwingungen dann in Rillen gepresst.

Töne können damit ihrer Flüchtigkeit entzogen und als Tonspuren gespeichert werden. Daraus entsteht „eine Spur, die sowohl Linie und Text ist, somit die mediale Spezifik der zeitgebundenen Sprache mit der raumgreifenden Präsentationsform der Schrift zu verbinden erlaubt“.<sup>25</sup>

Klänge werden so auf neue Trägermaterialien gebannt, les- beziehungsweise hörbar gemacht wird damit nicht nur die Stimme, sondern auch der Ort der Repräsentation, ihr Träger, das Subjektil,<sup>26</sup> das sich im Fall des eben gehörten Tonbeispiels von Bertha von Suttner in all seiner Widerständigkeit zeigt.

„Sound [ist] das Unaufschreibbare an der Musik und unmittelbar ihre Technik“,<sup>27</sup> vielleicht fällt es der theaterhistoriografischen Forschung deshalb so schwer, Akustisches und Auditives in ihre Untersuchungen mit einzubeziehen. Denn selbst wenn mit neuen Aufschreibesystemen, wie Grammophon, Phonograph und Tonfilm, der Sound reproduzierbar wurde, lassen sich klangliche Phänomene dadurch nicht leichter wiedergeben beziehungsweise beschreiben.

Stimme, Musik und Geräusch sind nicht aufs Symbolische reduzierbar, es bleibt immer ein Rest, ein Mehrwert übrig, der nicht in Buchstaben und Noten aufzugehen scheint. Sie bringen „einen Überschuss an Bedeutung mit sich, eine schwer fassbare Bedeutung, der sich kein Platz zuweisen und die sich nicht festmachen lässt, und in dem Moment, in dem man sie benennt, läuft man Gefahr sie zu verlieren“.<sup>28</sup>

Das Interesse an diesem Überschuss steigt, und auch in der Forschung wird dem Klang neue Aufmerksamkeit zuteil, das Hören und

<sup>25</sup> Alexander Honold, „Text auf der Tonspur. Benjamins Überlegungen zu einer akustischen Physiognomik der Literatur“, in: *Walter Benjamins Medientheorie*, hrg. von Christian Schulte, Konstanz 2005, S. 49–69, S. 54.

<sup>26</sup> „Das Subjektil leistet Widerstand, es muss Widerstand leisten, es leistet bald zu viel, bald zu wenig Widerstand. Es muss Widerstand leisten, um endlich als es selbst behandelt zu werden und nicht als der Träger oder Suppositum von etwas anderem, als die Oberfläche oder das untergebene Substrat einer Repräsentation. Diese gilt es im Sinne des Subjektils zu durchdringen. Aber umgekehrt muß das Subjektil, der Bildschirm oder Träger der Repräsentation vom Projektil durchdrungen werden.“ Jacques Derrida, „Das Subjektil ent-sinnen“, in: *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*, hrg. von dems. und Paule Thevenin, München 1986, S. 49–110, S. 61.

<sup>27</sup> Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 133.

<sup>28</sup> Mladen Dolar, „Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung“, in: *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hrg. von Brigitte Felderer, Berlin 2000, S. 199–222, S. 217.

seine Wechselbeziehung zu anderen Sinneswahrnehmungen werden verstärkt mit einbezogen. Wiederholt ist dabei von einem „acoustic turn“<sup>29</sup> die Rede, der dem Hören als komplementäre Praktik der Wirklichkeitsaneignung einen besonderen Stellenwert zuweist.<sup>30</sup>

„Das Ohr ist der bevorzugte Sinn der Aufmerksamkeit [und] wacht gewissermaßen an der Grenze, jenseits deren das Auge nicht mehr sieht“,<sup>31</sup> schreibt etwa Paul Valéry. Aber wie können wir diese Aufmerksamkeit wiederfinden, wenn die Klänge, von denen wir sprechen, kaum mehr zu hören sind oder gar nicht mehr existieren? Alain Corbin spricht in seinem Buch *Die Sprache der Glocken* von der Notwendigkeit, bei historischen Untersuchungen „Töne lesen“<sup>32</sup> zu lernen. Für eine kulturhistorische Perspektive bedeutet dies, Lesen, im Sinne Sybille Krämers, als Spurensammeln und zwar als akustisches Spurensammeln zu verstehen.<sup>33</sup>

Auch wenn, wie im Falle Suttners, die Worte bereits verschwunden sind oder beim Beispiel früher Hörinszenierungen per Telefon nur mehr der technische Aufbau und die mediale Rezeption aufgefunden werden können, haben diese Spuren ihren ‚Überschuss‘, den Mehrwert doch erhalten. Es gilt also durch die Vergangenheit hindurch zu hören und dabei der Versuchung zu widerstehen, die aufgefundenen Quellen durch „falsch verstandene Führerschaften in Vermutungen, im Zeitgeist oder im Gespür“<sup>34</sup> überformen zu wollen.

Dazu muss sich die historiografische Arbeit als performativer Hörprozess verstehen, der sich einer strukturierten und geordneten Relationssetzung nicht entzieht. Denn in der Arbeit mit historischem Material kann es nur hergestellte Wahrheiten geben, die immer wieder aufs Neue zu überprüfen und auszuloten sind.

In seinem bekannten Plädoyer für die „Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“ führt Hans-Thies Lehmann aus:

<sup>29</sup> *acoustic turn*, hrg. von Petra Maria Meyer, München 2008.

<sup>30</sup> Vgl. Christine Ehardt, „Wie klingt Kluge? Eine akustische Spurensuche“, in: *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, hrg. von Christian Schulte, Berlin 2012, S. 217–227.

<sup>31</sup> Paul Valéry, *Hefte*, Frankfurt/Main 1993, Bd. 6, S. 33.

<sup>32</sup> Alain Corbin, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1995, S. 41.

<sup>33</sup> Vgl. Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: *Spur. Spurensammeln als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hrg. von Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt/Main 2007, S. 11–33.

<sup>34</sup> Siegfried Zielinski, „Geglücktes Finden. Eine Miniatur, zugleich Korrektur, zur Anarchäologie des technischen Hörens und Sehens“, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 1 (= *Mediale Historiographien*), hrg. von Lorenz Engell und Joseph Vogl, Weimar 2001, S. 151–160, S. 152.

An die Stelle einer Poetik des Verstehens tritt eine des Aufmerkens, das den Reiz speichert, im Vorbewußten hält, ihm eine flüchtige Einschreibung im Wahrnehmungsapparat ermöglicht, ohne ihn im Akt des Verstehens verpuffen zu lassen: Gedächtnisspur anstelle von Bewußtsein, das Verstehen aufgeschoben.<sup>35</sup>

In diesem Sinne legen viele Aufführungen des Gegenwartstheaters eine andere Art von Verstehen nahe, ein Verstehen, das sich über leiblich-affektive Eindrücke, über ein Spuren hinterlassendes Eindringen vollzieht. Eine gemachte Aufführungserfahrung zu verstehen, bedeutet in diesem Sinn, vor einem komplexen Rätsel zu stehen, das keine Hoffnung auf eine eindeutige Lösung erlaubt. Vielmehr ist ihrer Vergänglichkeit, Offenheit, ‚Löchrigkeit‘, Anfälligkeit nachzugeben und nachzugehen, indem diese offenbart, nicht versteckt wird. Gerade durch die Gleichsetzung mit dem Hörprozess lässt sich die Vieldeutigkeit der Aufführungszuweisung betonen, denn das offene, ziellose Hören belässt – im Gegensatz zum auf den Sinn und das Verständnis gerichteten Zuhören – dem Uneindeutigen, Geheimnisvollen und Unheimlichen seinen Raum und betont sowohl die Leiblichkeit dieser Dynamiken als auch deren Wechselseitigkeit. Denn nicht nur wirkt das Gehörte auf die Hörenden ein, sondern das Hören besitzt ebenfalls eine Kraft, die das zu Hörende nicht unbeeinflusst lässt. In diesem Sinne gibt es das Bestreben, in der aufführungsanalytischen Theorie den Spagat zwischen ihrem eigenen leiblich-affektiven Involviert-Sein und einer idealisierten kritisch-analytischen Distanz zu vollziehen und diese leibliche Dimension für die Analyse produktiv zu machen. So ist nach Jens Roselt ein Ziel theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse-Methodik darin zu verorten,

sensibel für das eigene Wahrnehmungsverhalten zu werden, kompetent zu sein, aufgrund der eigenen Haltung in eine reflektierte Auseinandersetzung mit der Aufführung zu treten und dies schließlich begründet einem Leser darzulegen.<sup>36</sup>

Zentrales Stichwort Roselts in diesem Zusammenhang ist der Begriff der Performativität, mit welchem sich Fragen nach dem Wie der Erfahrung im Zusammenspiel von Bühnengeschehen und Publikum verbinden. Nach Sandra Kemp lässt sich die Aktivität des Publikums nicht nur im Sinne seiner Partizipation und Involviertheit in das Aufführungsgeschehen, sondern vielmehr darüber hinaus auch als eigene ‚Deutungsperformance‘ – also als sich im Vollzug konstituierender „process of ‚bringing

<sup>35</sup> Hans-Thies Lehmann, „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur* (1994), H. 542, S. 426–431, S. 429.

<sup>36</sup> Roselt, „Aufführungsparalyse“ (s. Anm. 5), S. 148.

into meaning“<sup>37</sup> verstehen. In der Figur der horchenden Theaterwissenschaftlerinnen und Theaterwissenschaftler manifestiert sich die von Henry Bial in *The Performance Studies Reader* auf den Punkt gebrachte Eigenart der Performance Studies und Theaterwissenschaft, selbst performativ zu sein: „[...] performance studies is what performance studies people do.“<sup>38</sup> So plädiert Nicholas Cook dafür, die performativen Dimensionen der Musiktheorie nicht zu übergehen: „Reading analyses for their combination of representational content and illocutionary force brings about an enhanced awareness of what we do, and what we ,can do‘, when we do theory.“<sup>39</sup>

Das performative Hören im Theater lässt sich als Verfolgen von Spuren verstehen, in welchem sich das Aufspüren mit leiblichem Nachspüren verbindet. Im Verlauf von *The Murder of Crows* kommen Fußschritte zu Gehör, die sich – auditiv perspektiviert und lokalisiert – um die Hörenden herum bewegen und sich ihnen von hinten zu nähern scheinen. Durch die klangliche Bearbeitung und technische Umsetzung hat der Klang dieser Schritte eine Intensität, die ihn höchst nah und realistisch erscheinen lässt, ohne dass dort, wohin ich als Zuschauerin intuitiv meinen Blick wendete und die Klangquelle dieser Geräusche vermutete, eine Person zu sehen war.<sup>40</sup> Es sind akusmatische ‚Geisterklänge‘ eigener Materialität und Wirkbarkeit, auditive Spuren eines Geschehnisses, dessen rationale Erfassung weitgehend unzugänglich bleibt. So schlägt das Vernommene als Spur auch eine Brücke zwischen Semiotik und Performativität, indem es einerseits repräsentierend auf etwas Vergangenes, Absentes verweist, aber andererseits auch in der ihm eigenen präsenten Materialität wahrgenommen wird. Bedeutung ist hier keine vorgängig festgelegte und dann durch die Hörenden logisch aufzuschlüsselnde Instanz, vielmehr entsteht sie erst im stets dynamischen Prozess des Hörens in nachzuspürender Deutungsvielfalt.

<sup>37</sup> Vgl. Sandra Kemp, „Reading difficulties“, in: *Analysing performance. A critical reader*, hrg. von Patrick Campbell, Manchester, New York 1996, S. 153–174, S. 153.

<sup>38</sup> Henry Bial, „Introduction“, in: *The Performance Studies Reader*, hrg. von dems., London, New York 2004, S. 1–4, S. 1.

<sup>39</sup> Vgl. Nicholas Cook, „Analysing Performance, Performing Analysis“, in: *Rethinking Music*, hrg. von dems. und Mark Everist, Oxford 2001, S. 239–261, S. 261.

<sup>40</sup> Viele Klänge und Geräusche in *The Murder of Crows* haben eine derartig überzeugende Wirkung. So schildert beispielsweise Petra Kipphoff im *ZEIT ONLINE*-Artikel „Das Ohr hat Angst“ ihre Installationserfahrung folgendermaßen: „Durch eine Mehrkanaltechnik können zudem gezielt akustische Akzente gesetzt werden. So spürt man zum Beispiel in *The Murder of Crows* beim Einsatz der russischen Marschmusik einen fast physischen Druck und schaut in Erwartung der marschierenden Kolonne sofort in die Richtung, aus der der Klang kommt.“ Petra Kipphoff, „Das Ohr hat Angst“, *ZEIT ONLINE*, 20.03.2009, <http://www.zeit.de/2009/13/Ausstellung> (Zugriff: 14.07.2013).

*Selbst-Belauschung*

Aus dem Vorangehenden geht ein Verständnis von Theaterwissenschaft als performativem Handeln hervor, das dazu führt, gegenüber einer sich aus dem angelsächsischen Raum ausweitenden Praxis der ‚Practice-as-Research‘, sozusagen als Gegenstück, eine ‚Research-as-Practice‘ oder ‚as-Performance‘ zu thematisieren, die sich vor allem der wirklichkeitserzeugenden Macht ihrer Sprache bewusst ist. In diesem Sinn plädiert der Musikwissenschaftler Nicholas Cook dafür, bei der Beschreibung des eigenen Hörerlebnisses sorgfältig auf die Wahl der Begriffe und Metaphern zu achten, da die beschriebenen Geschehnisse durch sie nicht nur geprägt, sondern auf ganz bestimmte Weise hervorgebracht und fortgeschrieben werden.<sup>41</sup> Auch der Bezug auf das Hören läuft in allzu einseitiger Übernahme kultureller Zuschreibungen – des sphärisch Umhüllenden und leiblich Affizierenden – Gefahr, wichtige Dimensionen zu verkürzen oder vollkommen zu übergehen, insofern dem Hören häufig Komplexität und Präzision hinsichtlich seiner Differenziertheit, Perspektiviertheit und räumlicher Verortung abgesprochen werden.<sup>42</sup> Doch in der auditiven Wahrnehmung vollziehen sich Organisation und Strukturierung der auditiven Eindrücke.<sup>43</sup>

Die theaterwissenschaftliche Arbeit zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie die eigenen Hörvorgänge ‚belauscht‘ und sozusagen sich selbst ‚abhorcht‘. Die Aktivität des theaterwissenschaftlichen Hörens in Aufführungen ist auch insofern als performativ einzuschätzen, als sich dieses Auf- und Nachspüren selbstreflexiv vollzieht. Als Theaterwissenschaftlerin in einer Aufführung registriere ich die Regungen, Empfindungen und das ausgelöste Spüren bewusst und ‚belausche‘ diese Prozesse, ohne sie gleich in Kategorien und Schemata einordnen zu können. Damit vollzieht sich ein selbstreflexives Hören, das nicht nur auf die tatsächlich vernehmbaren Klänge der Aufführung, sondern vielmehr ebenfalls auf den Verlauf des eigenen Hörens horcht. Peter Szendy hat diese Hörhaltung als ein Verfolgen der Plastizität des eigenen Hörens ausgeführt, als ein räumlich hin- und herwanderndes ‚Sich-selbst-beim-Hören-Belauschen‘:

<sup>41</sup> Vgl. Cook, „Analysing Performance, Performing Analysis“ (s. Anm. 39), S. 242.

<sup>42</sup> Vgl. die von Jonathan Sterne aufgegriffene und in ihrer schematischen Dichotomisierung kritisierte Gegenüberstellung des Hörens und Sehens in vielen Theorien und Philosophien zum Hören in Sterne, *The Audible Past* (s. Anm. 21), S. 15.

<sup>43</sup> Vgl. beispielsweise die Studien Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Ma. 1990; Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* (s. Anm. 12); Toop, *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener* (s. Anm. 12); Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003; Daniel Espinet, *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Tübingen 2009 u. a.



„S'écouter écouter' (si c'était possible), telle serait en effet la première condition requise pour ouvrir quelque chose comme une écoute critique.“<sup>44</sup>

*Fade out*

Das selbstreflexive Belauschen des eigenen Hörens verbindet Aufführungsanalyse mit Theaterhistoriografie. Die Methode des ‚Selbst-Abhorchens‘ ist relevant für beide Bereiche, doch finden sich Unterschiede möglicherweise darin, dass in aktueller Aufführung auditive Ereignisse viel zu nah und in historischer Gegebenheit die zu rekonstruierenden auditiven Eindrücke viel zu fern sind. Hören als Methode ermöglicht eine grundlegende Neuperspektivierung sowohl aufführungsanalytischer als auch theaterhistorischer Arbeit. In diesem Sinn kann Theaterwissenschaft als eine performative Praxis des Hörens, Horchens und Lauschens verstanden werden.

<sup>44</sup> Vgl. Peter Szendy, *Écoute: une histoire de nos oreilles*, Paris 2001, S. 169.