

Susanne Vill

In KlangErlebnisWelten 'ertrinken, versinken' – Wagner und Immersion

Vortrag am 21. August 2009 beim Internationalen Symposium

„Theater als fest – Fest als Theater. Macht, Ritual, Bewegung“ der Bayreuther Festspiele, Freien Universität Berlin, *Theater und Fest in Europa*, Gesellschaft der Freunde von Bayreuth.

„... er habe das Bedürfnis gehabt, ein Mal sich ganz symphonisch gehen zu lassen, das habe ihn zum Tristan geführt“,¹ schreibt Cosima in den Tagebüchern, es sei ihm ein „Bedürfnis gewesen, sich auszurasen musikalisch, weil er in den Nibelungen durch das Drama gezwungen gewesen war, sehr oft den musikalischen Ausdruck einzuengen“² ... „der III. Akt Parsifal sei von einer unausgesprochenen »Extase« bestimmt. Nur der Einsatz der Mittel ist verschieden, das musikalische »Ausrasen« bei Tristan wird zurückgenommen ins musikalische Kalkül.“³ An Mathilde Wesendonck schrieb Wagner am 24. August 1859:

Aber Kind, was giebt Ihnen ein, in mir einen »Weisen« sehen oder wünschen zu wollen? Ich bin ja das tollste Subject, das man sich vorstellen kann? Nach dem Maasstabe eines weisen Mannes gemessen, muss ich geradesweges verbrecherisch erscheinen, und zwar grade, weil ich so vieles und manches weiss, und namentlich auch weiss, dass Weisheit so wünschenswerth und vortrefflich ist. Aber das giebt mir ja wieder den Humor, der mir andererseits über Abgründe hinweghilft, die der weiseste gar nicht einmal gewahr wird. Dafür bin ich eben Dichter, und – was viel schlimmer ist, – Musiker. Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnissvollflüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort Alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt, Alles hinwegschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig lässt –: wie soll ich ein weiser Mann sein, wenn ich nur in solch rasendem Wahnsinn ganz zu Hause bin?

Aber ich will Ihnen etwas sagen. Zum Delphischen Tempel wanderten aus aller Welt Enden Fürsten und Völker, um Aufschluss über sich zu erhalten. Die Priester waren die Weisen, die ihnen diese Aufschlüsse ertheilten, aber sie selbst gewannen sie erst von der Pythia, wenn diese auf dem Dreifuss der Begeisterung bis zum wildesten Krampfe in Verzückung gerieth und mit Wunderstöhnen die Götteraussprüche verkündete, welche die weisen Priester eben nur in die verständliche Sprache der Welt zu übersetzen hatten. – Ich glaube, wer einmal auf dem Dreifusse sass, kann nicht wieder Priester werden: er stand dem Gott unmittelbar nahe. –⁴

Die kompositorischen Klangformen von Wagners symphonischem „Ausrasen“ musikalisieren in der Handlung des I. Akts von „Tristan und Isolde“ Extreme des Zorns, eine Konfrontation mit dem Tod und den Ausbruch von Liebe, im II. Akt eine Liebesekstase, auf deren Höhepunkt eine Selbsttransformation ins „Reich der Nacht“ vorgestellt wird, im III. Akt Tristans Selbstanalyse, seinen Durchbruch zu einem neuen Selbstbild sowie sein und Isoldes

¹ Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band II. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, 28. September 1878, S. 38518 (vgl. Cosima-Tagebücher 2, S. 256) <http://www.digitale-bibliothek.de/band107.htm>

² Ibd. 1. Oktober 1878, S. 38306

³ Ibd., S. 37719

⁴ Richard Wagner: Sämtliche Briefe: Bd. 11: Briefe von April bis Dezember 1859. In: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 14951f. (vgl. Wagner-SB Bd. 11, S. 197) <http://www.digitale-bibliothek.de/band107.htm>] Hinweis von Sieghart Döhring.

Tod. Die dramatischen und musikalischen Extreme stecken das Publikum an mit ihrer Dynamik und ziehen es in einen veränderten Bewusstseinszustand hinein. Die musikalisch induzierte Immersion wird erzeugt von kalkulierten Kompositionstechniken. Diese werden ergänzt und in ihrer Wirkung verstärkt durch die Sänger, die nach Wagners Forderung eine „Selbstentäußerung im Gesang“ vollziehen sollen – d.h. sie sollten mit ihrem stimmlichen Ausdruck die Klanggestalt eines veränderten Bewusstseinszustands vermitteln.

Die Faszination und Sogkraft⁵, die Wagners Musik und in besonderer Weise die des „Tristan“ hervorruft, und diese zum Vorbild für massenwirksame Suggestionen durch Musik werden ließ, wird am treffendsten vom Begriff der Immersion erfasst. Mit Immersion wird ein Bewusstseinszustand bezeichnet, in dem der Betrachter/Hörer in eine fesselnde, anspruchsvolle künstliche Umgebung eintaucht und sich selbst dabei nur mehr vermindert wahrnimmt. Während die filmische Immersion passiv bleibt, ist das Eintauchen in die virtuelle Realität interaktiv und darum wesentlich intensiver. Immersion in theatrale Ereignisse liegen zwischen beiden Intensitäten, da die empathische Übertragung zwischen Sänger-/Darsteller und Zuschauer im Theater einen höheren Aktivierungsgrad erreicht als im Film. Oliver Grau führt weiter aus:

„Immersion kann ein geistig aktiver Prozess sein, in den meisten Fällen jedoch [... ist es eine] mentale Absorbierung, um einen Prozess, eine Passage auszulösen. Kennzeichen ist die Minderung kritischer Distanzierung und eine emotionale Involvierung. [Ästhetisches Erleben, das sich auf Distanz- bzw. Denkraumkonzepte beruft, wird durch immersive Strategien tendenziell unterlaufen.] Gewinn an Suggestionen erweist sich mithin, mediengeschichtlich betrachtet, als ein Motivationskern der Entwicklung neuer Illusionsmedien überhaupt. Dies scheint der Antrieb, mit neuen Suggestionen die Macht über die Betrachter zu erneuern, um immer neue Regime der Wahrnehmung zu errichten.“⁶

Bevor die weiteren Entwicklungen immersiver Techniken betrachtet werden, noch ein Blick auf Wagner. In der Komposition konstruiert er Immersion in verschiedenen Parametern und durch verschiedene Mittel, deren wichtigstes die Kontinuität ist:

die unendliche Melodie

Melodieteilung, das Wandern der Melodie durch verschiedene Stimmen

Sequenzbildungen, kreisende Melodik, die sich immer höher schraubt

Steigerung als organische Erregungskurve (wie im Drama: Exposition, Steigerung, Peripetie, Klimax, Katastrophe)

Melodische Steigerungen als Aufwärtsbewegungen in wiederholten Anläufen

⁵ Oskar Panizza schreibt in „Stoßseufzer aus Bayreuth“: „[...] der berühmte französische Irrenarzt Moreau [...] meinte: Die Richard-Wagner-Musik verhalte sich so wie eine Menge anderer spezifischer Gehirngifte, Alkohol, Morphin, Absinth u. a.; letzteres werde beispielsweise von allen Neulingen mit Heftigkeit zurückgewiesen; aber neun Zehntel kehrten zurück, um aufs neue die Probe zu bestehen, bis sie unterlägen und das liebgewonnene Gift allmählich ihren Körper zerstöre; so das Richard-Wagner-Gift, hundert bis zweihundert seiner Takte genügten, um den Organismus zu einer Wiederholung anzustacheln; zuletzt würden ganze Akte verschlungen; nur die Kräftigsten widerständen. Er rate, um die Seuche mit einem Schläge zu vertilgen, den Komponisten in eine Anstalt für Gemüts- oder Gehörkranke unterzubringen und dort zunächst für ein Dezennium zu überwachen, alle Wagner-Musik zu verbieten, Partituren und Klavier-Arrangements von »Tristan und Isolde« zu verbrennen.[...] die Behauptung, die Wagner-Musik sei ein Gift, welches das Gehirn eigentümlich verändere, brachte ihr immer neue Freunde.“ In: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&kapitel=1&xid=1989#gb_found [050909]

⁶ Oliver Grau: Immersion und Interaktion – Vom Rundfresko zum interaktiven Bildraum, www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/immersion [160806] vgl. Oliver Grau, Virtual Art. From Illusion To Immersion, Cambridge, Mass., London, England, 2003

Dynamische Steigerungen als Crescendo
dichte musikalisch-motivische Arbeit, Durchführungstechnik
Verzahnung musikalischer Motive miteinander
Kontrapunktische Stimmführung – in Duett umspielen sich die Stimmen gegenseitig, so dass ein dichtes Gewebe entsteht
Wiederholung – Tonrepetitionen, vor allem solche, die abfedern (Tristan-Duett Begleitung)
gleichmäßige Rhythmen
großflächige Steigerungen
Verschmelzungsklang, in der Instrumentation Verzicht auf kontrastierende Klangfarben
stufenweise Fortschreitung in melodischen Linien, Verzicht auf (dissonante) Sprünge
homogene Verläufe
tonale Konsonanzen, geschärft durch Chromatik
gleichmäßiger harmonischer Rhythmus (langsam verändert oder rasche stereotype Wechsel, die eine Klangfläche bilden)
Legatobögen
con slancio
Verzicht auf Pausen

In der **Phonation und Vokalartikulation der Sänger:**

Stimmen mit möglichst großem Volumen
Strahlkraft
Durchschlagskraft
Sängerformanten in den Lagen ausgeglichen
Timbre durchgehalten
Führung („Tragen“) der Stimme (portando la voce)
Registerausgleich
Offene Emission
Vokallegato
bruchloses *Messa di voce*
Fähigkeit, die Stimme aufzumachen
Einschwingungsvorgang und Vibrato der Sänger (Hüllkurve der Stimmen) sollten ähnlich sein
Kern der Stimme (bei René Kollo markant, bei Johanna Meier schwächer ausgeprägt, durch den Einsatz der Randstimme bekommt der Ton etwas Ätherisches)
Stütztechnik
im Wagner-Gesang die Öffnung der Kopfresonanz durch den Kuppelklang (nicht nur Maske)
Homogenität der Gesangstechnik im Ensemble (nicht *Belcanto* gegen Wagner-Gesang)

Wagner hat mit der Rückwendung zum Mythos eine Sakralisierung seines Musiktheaters vorgenommen. Seine Kunst sollte die sakralen Kerne aufnehmen, die von den Religionen entfremdet worden waren. Diesem Programm einer spirituellen Ausrichtung seiner Bühnen-/Weih-/ Festspiele entspricht eine Funktionalisierung des Kunstgesangs als Medium des

Austauschs nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen physischer und geistiger Welt – in seinem Bühnenkosmos: zwischen Göttern und Menschen.

Das Ideal der Selbstentäußerung bringt im Wagner-Gesang einen eher überpersönlichen Klang mit sich, in dem das Zwischenmenschliche zurücktritt. Durch die Aktivierung bestimmter Energiezentren im Körper durch die Platzierung und durch die Stütze des Tones macht sich der Sänger zum Medium eines Ausdrucks, der durch ihn Klanggestalt annimmt. Die Stimmen klingen weniger als Mittel einer Kommunikation von Mensch zu Mensch, sondern der Sänger begreift sich als schwingendes Medium eines Klanges, der in ihm und über ihn hinaus tönt. Der „tönende Schall“ der klingenden Musik trägt die Stimme wie der Geist des Spiels die Aktion des Darstellers trägt. Die Selbstentäußerung des Sängers ist somit eine Form von Hingabe, in der der Sänger seinen persönlichen Ausdruckswillen aufgibt, um sich vom Geist des Spiels und von der Musik führen zu lassen. Ihnen gestattet er, sich durch das Instrument seiner Stimme auszudrücken. Dabei muss der Sänger sich der Klangarchitektur des Komponisten und des Dirigenten überlassen. Die Stimme wird getragen, eingebettet „in dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall“ und kann, darin aufgehoben, wie in Isolde's Transfiguration auch „ertrinken, versinken“.⁷

Mit dieser Umwertung der Funktion des Gesangs im Gesamtkunstwerk vollzieht Wagner für sein Musiktheater im Verhältnis zur säkularisierten Oper eine Resakralisierung: Die Sänger machen sich vor den Augen und Ohren des Publikums zu Medien des Ausdrucks immaterieller Kräfte, die Wagner dem Geist des Spiels zuordnete. Mit dieser Öffnung für eine transzendente Energie führen die Sänger in ihrer Selbstentäußerung eine Transformation vor, die sie zugleich auf das Publikum übertragen. Dies und die hohe Energieabstrahlung durch die Klangentladungen einer kraftvoll sich verströmende Stimme ziehen den Sänger und das Publikum, das er mit seinem Klang einhüllt, hinein in eine Bewusstseinsveränderung. Durch die Schönheit des Wohlklangs fühlt sich das Publikum geborgen und lässt sich auf die Transformation ein, die es in diesem liminalen Zustand erlebt. In ihrer Selbstentäußerung bewirken die Gesangsstimmen eine Faszination für überpersönlichen Ausdruck, die als kraftvolle Klangentladung imponiert.

Die sog. ‚Magie der Stimme‘ wird erzeugt durch die geistige Ausrichtung der Energie, die der Sänger mit seinem Gesang überträgt auf das Publikum, das mittels empathischer Übertragung am Drama teilhat. Diese „Magie der Stimme“, Zuhörer während eines quasi rituellen Akts durch die Kraft von Luftschwingungen in einen liminalen Zustand zu versetzen und sie durch die musikalische Gefühlsführung auch wieder ins volle Wachbewußtsein zurückzuführen, wird als die „Macht der Stimme“ ausgeübt und erlebt, denn die Hörer werden in diesem Vorgang psychisch verändert.

Dass Sänger diese „Macht der Stimme“ ausüben und durch ihren Gesang das Publikum in Ekstase versetzen wollen, mag, stellvertretend für viele, ein Ausspruch von Jennifer Larmore, Mezzosopranistin und Weltstar der Opernbühne, belegen, die über ihre Motivation sagte: „Ich wollte singen. Und ich wollte, dass jeder in Ekstase gerät, wenn er mich singen hört [...]“.⁸

⁷ Richard Wagner: „Tristan und Isolde“ Schluß

⁸ „Ich wollte singen. Und ich wollte, dass jeder in Ekstase gerät, wenn er mich singen hört und vor mir zu Füßen fällt. Die Wahrheit aber ist, dass ich fünfzig Vorsingen absolvieren musste, um im glücklichsten Fall fünf Jobs zu bekommen.“ In: http://www.zeit.de/archiv/1999/26/199926.traum_lamore_.xml?page=all [20.2.2007]

Die magische Wirkung der Stimme hängt aber auch wesentlich ab vom ideellen Inhalt des Gesangs. Mit der spirituellen Botschaft oder der intuitiven Kontaktaufnahme mit der spirituellen Welt, welche Priester oder Schamanen in ihren Riten vornehmen, gewinnt die Stimme nicht nur mehr Intensität, sondern in ihrem Gesang erfolgt auch eine Öffnung für Intuition und Inspiration. Den religiösen Aspekt dieser geistigen Funktion des Gesangs als Vermittlung spiritueller Inhalte versuchte die Oper – und hier vornehmlich Richard Wagner – zu adaptieren, um der Kunst jenes Moment des „Heiligen“ zu gewinnen, das bei der Entstehung der Oper vom Orpheus-Mythos eingebracht, im Laufe der Zeit aber säkularisiert wurde.

Durch die gesangstechnische Vorbereitung stimmt sich der Sänger auf eine permanente, hohe Energieabstrahlung ein. Das Publikum nimmt diese Energie auf, erlebt die Begeisterung durch Ansteckung und gibt zum Dank mit seinem Applaus Energie wieder zurück an den Sänger. Zwischen der enthusiastischen Selbstentäußerung des Sängers, mit der er dem Publikum den Weg in die Ekstase zeigt, und dem Enthusiasmus des Publikums entsteht ein wechselseitiger Energietransfer. Die Kraft des Sängers, sich im Gesang zu öffnen für einen hingebungsvollen Ausdruck der gefühlten und erschauten Klangwelten und das Publikum sinnlich da hinein zu ziehen, beschert dem Publikum die Erfüllung seiner Sehnsucht der Seele nach Ekstase. Wo dies gelingt, erfüllt der Kunstgesang seine „magische“ Funktion, einen liminalen Zustand zu erzeugen, in dem, wie in einem Übergangsritus, alte seelisch-geistige Strukturen aufgelöst werden und neue sich konstituieren.

In der Ekstase verändert sich das Bewusstsein je nach der Art der Ekstase zu höchster Hingabe und höchstem Aufnahmevermögen.

In den Trance-⁹ und Ekstasetechniken vieler Kulturen¹⁰ wird Gesang eingesetzt mit dem Ziel, den Eintritt der Stimmen der Geister als deren Kommunikation mit den Gläubigen vorzubereiten. In der Hoffnung auf Offenbarungen, die so aus der geistigen Welt vernehmbar werden können, vollzieht sich die Konzelebration von Priestern, Schamanen, Sängern, Musikern und der am Ritus partizipierenden Gemeinde. Auch im Christentum ist die mystische Kommunikation durch Stimmen bekannt, etwa die Stimme aus dem Dornbusch, die zu Moses sprach, oder Jeanne d’Arcs Stimmenhören. Im Sufismus praktizieren Derwische seit dem 12. Jahrhundert Meditation, Selbstentäußerung und rituelle Gesänge, um den Weg frei zu machen für spirituelle Erfahrung, Trance und ekstatische Gottesverehrung.

Die Sehnsucht der Massen danach, durch die Klangfülle Immersion und Ekstase zu erfahren, führte in der Populärmusik zur Entwicklung von Musikstilen wie Rock und Heavy Metal, wo mit extremer Lautstärke und der Darbietung des äußersten Aufwandes aller stimm-/physischen Kraft quasi eine Selbstoffenbarung des Sängers als "Opfer" zelebriert wird. Wie in der Performance, die mit Opfer, Martyrium und Heilung die Stadien der Initiation, der Übergangsriten zelebriert, bieten in Pop-Konzerten die Sänger ihre äußerste Kraft auf und verausgaben sich scheinbar bis zum Äußersten. Dieses „Opfer“ ihrer stimmlichen und körperlichen Kraft weckt das Vertrauen des massenhaften Publikums, das vielleicht denken mag: wer mit natürlicher, nicht kunstmäßig geformter Stimme singt, wer nicht seine

⁹ Vgl. Jürgen W. Kremer: Trance als multisensuelle Kreativitätstechnik, 3. Kapitel für Anthologie Multisensuelles Design, Giebachsteiner Vorlesungen, in: <http://www.sonic.net/~jkremer/Trance.htm> [170809]

¹⁰ vgl. Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Frankfurt: Suhrkamp 1975

künstlerische Souveränität demonstriert, sondern so angestrengt arbeitet und so viel von seiner Kraft gibt, der ist „einer von uns“. Wer sich so offenbart, der lügt nicht. Der Stimmklang wird selten klar, obertonreich und mit Vibrato eingesetzt, sondern scheinbar unverstellt natürlich, sinnlich überhaucht, geräuschhaft und getrübt von unbändigem Ausdruck als Zeichen von innerem Druck oder Überschwang. Die gesangstechnische Formung der Stimme wird eher zu verbergen gesucht. Dadurch wird die Identifikation des Publikums mit dem Sänger erleichtert und seine Botschaft als authentische Kundgabe seines Selbst beglaubigt. Aufgrund dieser anscheinend ehrlichen Kundgabe und seiner Selbstentäußerung wird ihm auch geglaubt, dass seine Ekstase Zeichen eines eigenen Zugangs zu anderen – spirituellen? – Sphären ist. Die Texte der Lieder behandeln z.T. mythische und übernatürliche Phänomene, die ein komplexes metaphysisches Weltbild voraussetzen. Die davon gestützte Idolbildung nimmt u.U. Züge eines quasi-religiösen Fundamentalismus als Ersatzreligion an. Aufgrund der Säkularisierung der Religion richten die Massen ihre namenlos gewordene Anbetungssucht auf die Stars, wobei Musiker ideologisch unverdächtig erscheinen und glaubwürdig aufgrund ihrer Selbstzweifel.

Bei Wagner gründeten die Versuche, die Kraft und Macht religiöser Gesänge einzubeziehen, in der Vergegenwärtigung des Kerns der religiösen Symbole auf der Bühne. Durch seine Forderung nach der Selbstentäußerung des Sängers wurde eine Verbindung zur magisch-rituellen Macht des Gesangs hergestellt und quasi eine Priesterfunktion des Sängers reetabliert. Die Tendenz führte dazu, dass Sänger, begleitet von immer klangmächtigeren Instrumentarien dem Publikum ihren Kontakt zu immateriellen Energien als Enthusiasmus vorführen, wobei allerdings auch oft der Gestus äußerster Erregung die tatsächliche Ekstase ersetzt. Aber auf der Fähigkeit, so die "Magie der Stimme" einzusetzen, beruht größtenteils die Massenwirkung von Sängern in diesen Bereichen. Die Öffnung des Publikums im liminalen Zustand wird in manchen Fällen dazu genutzt, spirituelle oder auch ökologische Botschaften zu vermitteln, die die Texte der Songs enthalten.

„Wenn es bei Rockmusik um etwas geht, dann um Ekstase. Und die Tonleiter der Ekstase hat nun mal mehr als zwölf Töne,“¹¹ schrieb Rockstar Rio Reiser im Mai 1990 in seinem vom *Spiegel* veröffentlichten Artikel „Kann Mick Jagger singen?“

Berausung, Begeisterung, Enthusiasmus zu erzeugen war und ist ein Ziel von Wagners Kunstschaffen, das sich darin orientiert an den Dionysien des antiken griechischen Theaters. In den rauschhaften Tänzen, Gesängen und Aktionen wurde eine Verbindung mit den Göttern gesucht. Mit seiner Musik, mit der Konzentration auf die Bühne im amphitheatral gestaffelten Zuschauerraum des Festspielhauses, mit einer Szenographie, die die modernste Bühnentechnik nach dem Vorbild der Pariser Oper bot, konnte Wagner ein musikdramatisches Rauscherlebnis induzieren, das offenbar den Bedürfnissen des Publikums seiner Zeit entsprach. Wagners Pariser Zeitgenossen kannten auch den Gebrauch von Drogen zur Bewusstseinsveränderung, wodurch sich ihre Erwartungen an audiovisuelle Erlebnisse verändert hatten: „Les paradis artificiels“ von Charles Baudelaire und Théophile Gautier¹² legen deren Erfahrungen mit Haschisch, Alkohol und Opium offen. Wagners Frau

¹¹ http://www.riolyrics.de/artikel/id:77/filter_zeit:alle_zeit [20.2.2007]

¹² Charles Pierre Baudelaire, Théophile Gautier: Les paradis artificiels. Precede de La Pipe D'Opium, Le Hachich; Le Club des Hachichins, Verlag: le club du meilleur 1961 ; dies. : Hashish, Wine, Opium, translation: Maurice Stang, Oneworld Classics 2009. Über die Bedeutung der Rauschmittel, vorwiegend von Opium und Haschisch, für die europäische

Minna nahm immer wieder Laudanum (Opium) und auch von Wagner selbst berichtet Cosima zeitweilige Einnahmen von Opium.

Friedrich Nietzsche polarisierte die Formen ästhetischer Erfahrung im Gegensatzpaar des „Apollinischen“ und des „Dionysischen“¹³ und fand in der „dionysischen Musik“ die „erschütternde Gewalt des Tones, de[n] einheitliche[n] Strom des Melos und die unvergleichliche Welt der Harmonie“, durch die der Mensch zur höchsten Steigerung seiner Fähigkeiten gereizt werde und zuvor „Nieempfundenes sich zur Äußerung drängt“.

Wagners Gesamtkunstwerk hat sich seitdem als Impulsgeber für die Szenarien der immersiven Theater- und Musikerfahrung erwiesen. Die Bedeutung des Theaters als Spiegel kollektiver Krankheitssymptomatik zu Beginn des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat Matthias Warstat in seiner Studie „Krise und Heilung“ herausgearbeitet. Musiktheater, Musik-/ Film, Musikvideos und Massenmusikevents bilden ein weiteres Feld kollektiver Selbstheilungsversuche der gesellschaftlich indizierten Entfremdung samt ihren Folgen. In einer Zeit, die immer stärker auf die Selbst-/ Ausbeutung der Individuen in einer automatisierten Arbeitswelt rechnet, kommt den Rekreations- und Regenerationsangeboten vermehrt Bedeutung zu. Das Bedürfnis nach rauschhaft gesteigertem Lebensgenuss wuchs mit der Entfremdung der Arbeitswelt. Rauschhafte Stimmungen können auf unterschiedliche Arten erlebt werden und werden gesucht in: Festen und Ritualen, Tanz und Musik, Spiel und Sport, Begegnung mit den Elementen, Drogen, Erotik und Sexualität, Geschwindigkeit, Rückzug von der Gemeinschaft oder Masse, Stille und Verzicht, Macht und Kampf.¹⁴ [FOLIE 5] Jürgen Kremer nennt als Faktoren, die veränderte Bewusstseinszustände (**Altered States of Consciousness**) induzieren können: Trommeln (repetitiv, gleichmäßig, schnell, 205-220 Schläge pro Minute), Chanten, Singen, Tanzen, Stimulanzen, Psychointegratoren (pflanzliche Halluzinogene), Alkohol, Sinnesstimulation, Sinnesdeprivation, Fasten, Temperaturextreme, Erschöpfung, Unterbrechung des normalen Lebensrhythmus (wach sein in der Nacht), emotionale Manipulation, intensive Konzentration, Körperhaltung und eine Reihe andere Induktionsmethoden.

Die verschiedenen Induktionsmethoden resultieren in ähnlichen Reaktionen im Gehirn, zentral ist: Sie evozieren langsame Gehirnwellen im limbischen System, die dann das Stirnhirn synchronisieren und dominieren.¹⁵

In der Folge von Erlebnissen schamanischer Trance wird ein erheblicher Zuwachs an Selbstbewusstsein und psychischer Stabilität, auch Heilung psychischer und psychosomatischer Störungen berichtet.¹⁶ Auf die Bewusstseinszustände¹⁷ Formen luzider

Künstleravantgarde, vor allem für die Entwicklung neuer Theaterkonzepte in Europa, informiert detailliert Brigitte Marschall: Die Droge und ihr Double. Zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände. Köln, Weimar, Wien 2000

¹³ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1954, Band 1, zit. n.

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Die+Geburt+der+Trag%C3%B6die/Die+Geburt+der+Trag%C3%B6die+aus+dem+Geiste+der+Musik/1-10> [160809] S. 2

¹⁴ Zit. n. Renato Maurer: abheben – ein Projekt zu Rausch- und Risikokompetenz, in: <http://www.taskforce.ch/pressespiegel/2006/abheben.pdf> [14.8.2009]

¹⁵ Jürgen W. Kremer: Trance als multisensuelle Kreativitätstechnik, a.a.O.

¹⁶ Vgl. Sabine Rittner: Heilsame Ekstase: Eine Einführung in die Tranceinduktionsmethode der "rituellen Körperhaltungen" nach Felicitas D. Goodman, www.musictherapyworld.de/modules/mmmagazine/showarticle.php?articleto_show=94 [140809]

Zustände und von Trance, Hypnose, Besessenheit, Erleuchtung etc., die Rituale der Induktion, die Veränderungen des Bewusstseins, die Erlebnisinhalte und die Rolle der Musik in diesen Prozessen¹⁸ kann hier leider nicht ausführlicher eingegangen werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die audiovisuellen Erlebniswelten von Musiktheater, Film und musikalischen Massenveranstaltungen aufgrund ihrer immersiven Kraft und Suggestionenmacht einige der therapeutischen Funktionen wahrnehmen können. Da sie leicht und ohne die mit der Annahme von Therapieangeboten verbundene Diskriminierung zugänglich sind, kommt ihnen im Selbstheilungsprozess der Gesellschaft eine besondere Aufgabe zu.

Als ein Erbe von Richards Wagners Ästhetik lassen sich in gewisser Weise auch die in den letzten 130 Jahren weiter entwickelten Möglichkeiten begreifen, Immersion in musiktheatralen Darbietungen zu erzeugen und den Gewinn an Suggestionenmacht erheblich zu steigern.

Theater und andere Locations

Am Beginn der Entwicklungsgeschichte musikalischer Immersion in theatralen und paratheatralen Präsentationsformen sind die **Simultanbühnen der mittelalterliche Passionen** zu nennen, die das Publikum z.T. in den Erlebnisraum der Darbietungen einbezogen. Die Kirche wurde zu einem Klangerlebnisraum in der **Venezianischen Mehrchörigkeit** von Adrian Willaert, Lodovico Grossi da Viadana,¹⁹ Adrea und Giovanni Gabrieli, deren bis zu vier Chöre die Basilica di San Marco beschallten.

Hector Berlioz veranstaltete in Paris mit riesigen Klangkörpern von 600 Musikern und Choristen das „größte bis dahin in Paris gegebene Konzert“ (1840)²⁰, mit 1022 Mitwirkenden beim Konzert zum Industrie-Musikfest von 1844²¹ und 1830 eine Aufführung der „Marseillaise“ für zwei Chöre und großes Orchester, dem die „vier- bis fünftausend Stimmen“²² des Volkes einen „donnernden Gesang“ zutragen.

Die Architektur von **Wagners Festspielhaus** nach griechischem Vorbild sollte die im Hufeisen-Rangtheater übliche Ablenkung des Publikums von der Bühne unterbinden, wozu auch der Zuschauerraum verdunkelt wurde.

Die im 18. Jh. aufgekommenen **Panoramen**²³ wurden im 20. Jahrhundert auch mit Filmen realisiert (Cyclorama).

¹⁷ Koma, Wachzustand, Schlaf, Tiefschlaf, Traum, Klartraum (luzider Traum), hypnotische Trance, schamanische Trance, Nahtoderfahrung, integratives Bewusstsein, kausales, mystisches Bewusstsein, religiöse Trance, Besessenheitstrance, meditative Zustände, Ekstase, absolutes Bewusstsein, Nirvana, Erleuchtung vgl. Kremer a .a .O.; Rittner a.a.O.

¹⁸ Rittner a,a,O.

¹⁹ Lodovico Grossi da Viadana, :*Salmi a 4 cori per cantare e concertare* (Venedig 1612): **1. Concertatthor**: die besten Sänger (1- bis 5-stg.), Soli ohne Instrumente (bzw. mit Streichern), der Generalbass wird von der Hauptorgel und evtl. einer zusätzlichen Chitarrone ausgeführt; **2. Hauptchor (Capella)**: starke Besetzung (4-stg., nicht weniger als 16, besser jedoch 20-30 Sänger) mit Instrumenten (Streicher, Posaunen etc.) und Cembalo für den Gb. **3. Hochchor (Coro acuto)**: 4-stg., beliebige, kleinere Besetzung, mit Violinen, Violen, Krummhörnern & Zinken, die Oberstimme wird wegen ihres Ambitus nicht gesungen, sondern instrumental ausgeführt, die tiefste Stimme ist der Tenor, den die 2. Orgel mitspielt **4. Tiefchor (Coro grave)**: 4-stg., kleinere Besetzung zu „gleichen Stimmen“ von tiefen Altisten bis zu Subbässen (*bassi profondi*), dazu Posaunen, Streicher, Fagotte, der Baß wird von der 3. Orgel mitgespielt

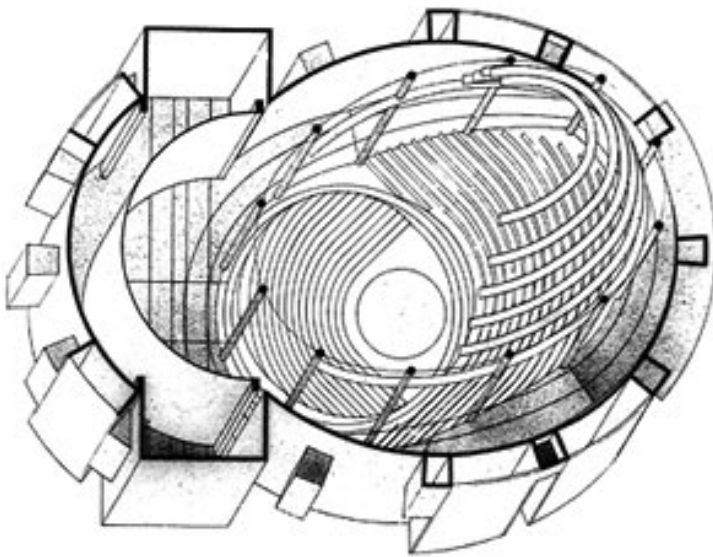
²⁰ Berlioz, Hector: Memoiren. Übers. v. : Elly Ellés, Königstein/Ts., 1985, S 234 und 237

²¹ ibd. S. 342f.

²² ibd. S. 104

²³ Rundbild aus zylindrischen Flächen, in deren Mitte der Betrachter steht; das Objekt (Landschaften. Kriegsschauplätze etc.) ist als Bildstreifen oder als an den Enden zusammengefügte Rundumsicht abgebildet. Auch die Sicht auf ein Gelände, vergleichbar einer Aufnahme mit dem Fischaugenobjektiv .

Der Hang zur Immersion brachte eine Reihe von Raumbühnenkonzepten hervor: das **Totaltheaterprojekt** von Walter Gropius und Erwin Piscator 1927



Andor Weiningers **Kugeltheater** mit beweglichen Bühnenpodesten 1927.



Beide Theaterkonzepte wurden nicht realisiert.

Den Gedanken, zusätzlich zur Bühne das Publikum aus 11 im Raum verteilten Lautsprechern zu beschallen mit Musik und Geräuschen, die verschiedene historische Zeiträume vertreten, und damit ein neues Raum-Zeit-Ambiente zu schaffen, das die „**Kugelgestalt der Zeit**“ einfühlbar macht, realisierte Bernd Alois Zimmermann 1965 mit seiner Oper „Die Soldaten“. Intendiert war die Aufhebung des linearen Zeitverlaufs und des natürlichen Zeitempfindens beim Publikum, das so tief eintauchen sollte in die Erlebniswelt der Oper.

Die Bespielung von **mehreren, abwechselnd zu betrachtenden Bühnen** nutzen z.B. Ariane Mnouchkine 1979 in „Mephisto“ und Robert Wilson in „Death, Destruction and Detroit“ (1979, 1987) – beide kein Musiktheater.

Performance Art: „Desert Rain“²⁴, eine Kombination aus virtueller Realität, Installation und Performance, entwickelte die Gruppe **Blast Theory** in Zusammenarbeit mit dem **Mixed Reality Lab** (der University of Nottingham). Sechs Teilnehmer werden in einem interaktiven virtuellen Environment auf eine Mission in eine virtuelle Welt des Krieges geschickt. Eine Reihe von Aufgaben ist interaktiv zu lösen, ehe die Spieler die virtuelle Welt durch den Waterscreen verlassen können, über einen Sandhügel steigen und in ein Hotelzimmer gelangen.

Die Idee, das Publikum in eine großräumige Klangzone einzuschließen hatte **Walter Haupt**, und sein ‚Gesamtkunstwerk‘ **„Klangwolke“** fand europaweit mehr als fünf Millionen Zuschauer. Vorausgegangen waren Experimente mit Projektionen auf eine Kuppelleinwand bei gleichzeitiger Beschallung des in Liegestühlen platzierten Publikums.

Theateraufführungen in **verschiedenen Räumen eines historischen Ortes**, eines Wohnhauses, einer Fabrik oder eines Geländes wollen die Zuschauer in die Aura von dessen ursprünglicher Bestimmung und der ehemaligen Bewohner hineinziehen.

Im **Musical** wird immer häufiger der **Zuschauerraum konkret auf den Inhalt des Stückes bezogen ausgestaltet**, damit die Zuschauer schon während des Eintritts in die Atmosphäre der Darbietung eintauchen können und in diese auch nach den Pausen leichter wieder zurückkehren (z.B. Cats, Lord of the Rings, Wicked, Spamalot etc.), ähnliches gilt für Shows wie die „Blue Man Group“, die in Berlin seit 2007 im „Bluemax Theater“, dem ehemaligen Imax-Kino spielt.

Die audiovisuellen Environments von **Discos** werden live von DJs als Klang und von VJs als Licht-/Bild-Räume gestaltet.

Bei Popkonzerten wird die Musik auf frontal vor dem Publikum platzierten Bühnen gespielt, der Klang von den Soundsystemen (z.B. Cohedra²⁵) der Veranstaltungstechnik²⁶ auf die Verstärker im Raum verteilt, während die Licht-, Video- und LED-Technik – evtl. auch ein Feuerwerk - visuelle Effekte erzeugen.

Theatrale Immersionsräume werden seit Anfang des 20. Jhs. auch mit **Filmen** bespielt. Licht- und Farbgebung des Films, Bewegung in Kameranäherungen und -fahrten, der Schnittrhythmus und die Filmmusik haben den Film zu einem der immersionsträchtigsten Medien gemacht. Schon Sergej Eisenstein²⁷ hatte eine Utopie eines „Raumfilms“ vor Augen, dessen, in „realer Dreidimensionalität“ empfundenes Bild sich aus der Leinwand in den Zuschauerraum „ergieße“. „Äußerste Notwendigkeit“ maß er dem „Raumton“ zu, der es der Regie ermögliche, die Zuschauer „gefangen zu nehmen“, und dem Publikum gestatte, „völlig in die Klanggewalt [...] einzutauchen“. Im „Raumfilm“ würde das Bild eine Plastizität und Bewegung gewinnen, der Eisenstein das Potential zuspricht, den Zuschauer psychologisch fortzutragen aus der realen Umgebung und in die des Films zu versetzen.

²⁴ www.blasttheory.co.uk/bt/work_desertrain.html [1.10.2006]

²⁵ Cohedra („Coherent Dynamic Response Array“) definiert sich als ein System, das ein „Höchstmaß an Natürlichkeit in Klangwiedergabe und Dynamik bei größerer Reichweite, geringerer Windanfälligkeit und vereinfachtem Handling“ bietet, in: <http://www.cohedra.de/start.php?lang=de> [160809].

²⁶ Zu den größten Dienstleistern für Veranstaltungstechnik in Deutschland gehören BTL Gruppe, Gahrens + Battermann, Madhouse Equipment GmbH, Neumann & Müller, Medientechnik Hannover, PROCON, Stage Concept GmbH, satis&fy AG, SHOWTEC und Velten GmbH.

²⁷ Vgl. Sergej Eisenstein, Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film, Leipzig 1988, zit. n. Oliver Grau: Immersion und Interaktion a.a.O.

Seit Eisensteins Vision wurde das 3D-Kino verwirklicht, das in den riesigen Leinwänden und Kuppeln des IMAX die erträumte Plastizität und Immersionskraft gewann. Hier wie auch in den Kuppelshows der Planetarien, den Lasershows und z.B. den Lehrfilmen des American Museum of Natural History²⁸ in New York werden Einblicke in die Weite des Kosmos, das Grandiose der Naturschönheit und die Faszinationskraft der Technik möglich. Wenn die Monumentalität das menschliche Maß zu weit übersteigt, wird die Vorführung allerdings bisweilen auch als überwältigend empfunden und dann eher abgelehnt.

Die von der Medienkunst kreierten interaktiven Immersionsräume wie etwa Bruno Cohens „Camera Virtuosa“²⁹ (1996) oder „The Cave“ von Jeffrey Shaw, Agnes Hegedüy und Bernd Lintermann (2001) bleiben rein räumlich näher am Betrachter, öffnen dafür jedoch in der Verarbeitungstechnik der Bilder und Klänge neue, weite Bereiche.

Musik

Seit Wagner mit der Chromatik des „Tristan“ die Krise der Tonalität heraufbeschwor, wurde die Musik zahlreicher europäischer und außereuropäischer Ethnien erforscht und integriert. Viele Musikstile³⁰ wurden neu entwickelt.

Nach Wagner entstandene Musikstile

Atonalität – Zwölftontechnik – serielle Musik – Aleatorik – Neodadaismus – Elektronische Musik – Musique concrète – Mikropolyphonie – Mikrotonale Musik – Stilpluralismus – postserielle Musik – Minimal Music – Ereignisarme, meditative und einzelklangorientierte Musik – Neue Einfachheit – Neue Komplexität – Musique spectrale – Algorithmische Komposition

Ragtime – Jazz – Gospel – Blues – Swing – Soul – Rhythm and Blues – Folk – Country – Beatmusik – Rock 'n Roll – Pop – Ethno [Pop] [Jazz] – Techno – Metal – Punk [Rock] – Funk – Hip-Hop – Rap u. a

Crossover als

- Mischung von Genres der Pop- und Rockmusik (Alternative Rock – Dance Music, Funk, Hip-Hop)
- Kombination von z.B. „klassischer“ Musik und Rock
- Mischung von Jazz und Rock in den 70ern (Fusion oder Jazzrock).

Als ein Beispiel immersiver Klanggestaltung mit einem dieser Stile möchte ich an „Satyagraha“ (1980) von Phil Glass erinnern, eines der erfolgreichsten Musiktheaterwerke der postseriellen Zeit. Die Immersion wird hier erzeugt durch die Repetition und minimale Modifikation der Patterns, wodurch Glass eine veränderte Zeitwahrnehmung erreicht und im Schluß eine Klangform der Transformation Gandhis bei der Aufnahme ins Nirvana kreiert. Die gezeigte Szene vom Anfang des II. Akts „Tagore“ ist Gandhis Ankunft in Südafrika, wobei das überhebliche Lachen der Europäer eine Klangfläche bildet.

Als immersionsfördernde Elemente der Musik nach Parametern gelten:

- **Tonhöhe:**

Klänge mit hohen Frequenzen, Repetitionen bzw. erwartbare Tonfortschreitung ohne überraschende Intervalle

²⁸ Das Museum verfügt über ein eigenes IMAX-Kino und das Rose Center for Earth and Space mit dem Hayden Planetarium.

²⁹ Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

³⁰ Zahlreiche weitere Stile werden genannt in : www.laut.de/lautwerk/index.htm [18.8.09]

- **Dauern:**
gleichmäßige Dauernfolgen, pulsierende Rhythmen, Beat, kein rubato, keine Agogik
- **Klangfarbe:**
brillierende Klangfarben mit hohen Frequenzen (suoni acuti), Sängerformanten; Dissonanzreibungen als Reizwerte (z.B. in der Schwebungsdiaphonie)
- **Intensität:**
In der Oper Schallpegel zwischen 80 und 130 dB, bei Aufführungen von Wagner-Werken³¹ in vereinzelt Peaks bis zu 135 dB³²; bei Rock-Konzerten ca. ab 90 dB Klangarchitektur ohne lange Pausen und scharfe Kontraste
- **Dichte:**
Das Publikum wird bei seinem Herzrhythmus abgeholt (der in den Bässen erklingt) und systematisch gesteigert; dabei werden biologische Erregungskurven (z.B. die Orgasmuskurve³³) nachgebildet.

In vielen der aufgeführten Musikstile wurden Öffnungen für ekstatische Klangerlebniswelten gesucht, die im Kunstanspruch der sog. hochkulturellen Musik versperrt sind.

Zu den neuen Klangwelten des 20. Jahrhunderts gehören vor allem die technischen Klangverstärker, die durch nahezu unbegrenzte Steigerung des Klangvolumens eine völlig neue Dimension des Klangerlebnisses geschaffen haben. Soundgestaltung, -bearbeitung, auch filmisches Sound-Design, elektroakustische Übertragung, Beschallungstechnik und Beschallungsarchitektur, Hi-Fi-Geräte für den „cave“ zuhause bis hin zum Karaoke-Set haben die Erwartungen der Hörer ans Erscheinungsbild der Musik grundlegend neu konturiert.

Hinzu kommen neue Erfahrungsebenen des Publikums: die Rave-Partys, der Lebensstil und Musikkonsum der Clubkulturen, die veränderte Musikerfahrung unterm Einfluss von psychotropen Stoffen, Drogen³⁴ - etwa ein Drittel der Jugendlichen zwischen 14 und 24 Jahren hat heute Erfahrung mit Haschisch oder Marihuana³⁵ – das Heroin und LSD der Hippie-Generation wurde weitgehend durch andere Designer-/ Drogen abgelöst; Amphetamine (Speed), Kokain (Crack), vor allem Ecstasy (MDMA) und ein erschreckender Anstieg des Alkoholkonsums gehören heute zu den „Anwärmern“ der Partys und der Massenkonzerte.

Auf die strukturellen Veränderungen der Komposition und Musikperformance durch die neuen Medien, die veränderten Hörerwartungen des Publikums (auch aufgrund des Drogenkonsums) kann hier leider nicht weiter eingegangen werden. Offensichtlich ist

³¹ „Wir haben den Schallpegel während einer ganzen 'Walküre' gemessen“, sagt Bork. Die Spitzenwerte, die sie dabei maßen, lagen bei 114 dB(A), das heißt bei normaler A-Gewichtung der mittleren Frequenzen, und sogar bei 130 dB(C), wenn auch die absoluten Spitzenwerte des gemessenen Schalldrucks LCpeak berücksichtigt werden.
<http://www.scinexx.de/wissen-aktuell-9090-2008-11-11.html> [160809]

³² Peter Hübner „Der Orchesterlärm übersteigt das medizinisch zulässige Maß bei weitem – mit 135 Dezibel um das 32fache.“ in: ders.: Modern Times Symphony,
<http://www.aaredition.de/09%20Avant%20Garde/0914%20The%20Future%20of%20the%20Orchestra.htm> [160809]

³³ Friedrich Kittler sprach in: "Wagner und der Rausch. Interdisziplinäres Musiktheater zum Thema Wagner“ über die Ähnlichkeit Wagner'scher Vorspiele mit der männlichen Orgasmuskurve. Berlin, Hebbel am Ufer, 10.6.2006 [<http://www.klassik-in-berlin.de/seiten/nachlese/2006-de/wagner-hau-060610-de.html>] [140809]

³⁴ Drogen, gelistet nach abnehmendem Schadenspotential (ermittelt aus „physischem Schaden“, „Abhängigkeit“ und „sozialem Schaden“): 1. Heroin, 2. Kokain, 3. Barbiturate, 4. Methadon, 5. Alkohol, 6. Ketamin, 7. Benzodiazepine, 8. Amphetamine, 9. Tabak, 10. Buprenorphin, 11. Cannabis, 12. Lösungsmittel (Schnüffelstoffe), 13. 4-Methylthioamphetamin, 14. LSD, 15. Methylphenidat, 16. Anabole Steroide, 17. 4-Hydroxybutansäure (GHB), 18. Ecstasy, 19. Alkylnitrate/Alkylnitrite (Poppers), 20. Kath. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Droge> [18.8.2009]

³⁵ http://www.neueakropolis.org/downloads/103_artikel15_rausch_und_ekstase.pdf [170809]

jedoch, dass das Bedürfnis des Publikums nach der seelischen Expansion in Ekstasen ein Massenphänomen ist.

Seit Wagner seinen Musiktheaterstil auf die Bühne brachte, sind auch neue Theaterformen entstanden: 1866 – Wagner schrieb gerade an den „Meistersingern“ – wurde mit „The Black Crook“ das erste **Musical** aus der Taufe gehoben. In die Gattung gingen Elemente ein aus Revue, Vaudeville, Extravaganza, Varieté und Kabarett. Ende der 60er Jahre fand das Musiktheater mit dem Rock-Musical Anschluss an die aktuelle Populärmusik. Zahlreiche Formen von Crossover bereichern die Szene.

Mit der **Performance Art** verließ das Theater den Bereich der Präsentation von durchinszenierten „Monumenten“ der Musik-/Literatur, entfaltete die Dominanz des Performativen und überschritt eine Grenze zwischen Bühne und Leben.

Das **Theater mit Medien**³⁶ hat verschiedene Spielformen ausgebildet,

- Interaktive Installation
- Interaktives Environment
- Theater im interaktiven Environment
- Virtuelle Realität / Theater
- Immersionsräume
- Mediatisierung des Körpers
- Telematisches Theater
- Cybertheater

In diesen Theaterformen kann die Immersion durch Interaktivität verstärkt wirken. Doch auch in präsentativen Formen können Bearbeitungstechniken eingesetzt werden, die bewusstseinsverändernd wirken.

Als ein Beispiel für die Veränderungen in der Komposition audiovisueller Ereignisse mit Video- und Bildbearbeitungssoftware, elektronischen Klangerzeugern, Klangdatenbanken und Soundbearbeitung, die neue Formen der Wahrnehmungssteuerung ermöglichen, möchte ich aus den „immersive works“ von Granular≈Synthesis³⁷ „Model 5“ (1994-1996)³⁸ anführen. Kurt Hentschläger und Ulf Langheinrich beschreiben ihr Stück als eine Live Performance mit einem Chor von Cyborg Klonen, basierend auf einer originalen Videoaufzeichnung der Performerin Akemi Takeya.³⁹

Granular≈Synthesis fragmentiert und strukturiert – so Brigit Richard – die „visuellen und auditiven Daten in einer extremen digitalen Form von Manipulationen der Zeitachse (time

³⁶ Vgl. Susanne Vill: Spielräume zwischen Medienkunst und Virtueller Realität. in: Henri Schoenmakers, Stefan Blaeske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.): Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme.“ Bielefeld 2008, S. 457-477

³⁷ immersive works, Granular≈Synthesis, Kurt Hentschläger & Ulf Langheinrich, ZKM digital arts edition 2004

³⁸ Model 5 (1994-1996): Technisch wurde „Model 5“ realisiert auf mehreren „Non Linear Editing“ Video- und Motioncontrol Videotape Systemen. Der dazugehörige Soundtrack wurde komponiert mit einer Audio-Sequencing Software, die diverse MIDI Geräte steuerte. „Model 5“ wird vorgeführt auf vier großen Leinwänden, die Großaufnahmen des Gesichts von Akemi Takeya und Bearbeitungen davon zeigen, mit Vierkanal Audio und subaudio Verstärker. Live gesteuert werden a) die dynamische Aufteilung der Bilder und Klänge auf die vier Leinwände mit einem Crossbar, b) der Soundmix auf das Mehrkanal-Lautsprecher-System, c) die Subbass-Steuerung. Gezeigt wird „Model 5“ von Video-Abspielgeräten und MIDI-gesteuerter Audio-Hardware. Diese Version ist eine Vierkanal-Video und Acht-Kanal-Audio Komposition und wird abgespielt von vier synchronisierten DVD-Geräten. **Original voice and Visual samples:** Akemi Takeya **Camera:** Bruno Klomfar, **Video documentation material:** courtesy Paolo Calcagno, Alphaville Studio S.R.L., Milan, Italy, **Commissioned by:** Hüll Time Based Arts, Hüll, UK **Curator:** Mike Stubbs **Produced by:** Hüll Time Based Arts, Hüll, UK **Co-produced by:** PYRAMEDIA, Vienna

³⁹ lbd.

axis manipulation). Die Daten werden in Zeitzellen (grains) organisiert und in parallelen autonomen Ebenen abgelegt. Hieraus entsteht ein modulares Bildsystem, das eine permanente digitale Reorganisation bzw. -Komposition ermöglicht.“⁴⁰ Die Performance setzt sich zusammen aus „Nano-Gesten und eine in kleinste Zeiteinheiten zerlegte Mimik, die die Betrachter nur subliminal und subsonisch wahrnehmen können. Die Einzelstrukturen des technischen Bildes werden neu auf einer linearen Zeitachse der Performance angeordnet.“⁴¹ Damit wird quasi das Prinzip des Scratchens auf die Bilder übertragen. Die audio-visuelle Granulierung von Bild und Ton wird neu kombiniert, wobei die Beschleunigung der Bewegungen über das menschliche Maß hinaus eine Entmenschlichung vorführt. „Die Idee war, eine zwischen ‚Natürlichkeit‘ und ‚Künstlichkeit‘ oszillierende Medien-Figur zu schaffen, die sowohl verführerisch wie gewalttätig, verzweifelt wie roboterhaft sein könnte, eine Cyborgin, ein anziehend/abstoßendes, fremd/ vertrautes Zwitterwesen.“⁴²

„Die körperliche Grenzerfahrung des Publikums soll zur Verschiebung von Zeit- und Selbstwahrnehmung führen. Zur Flutung des Raums mit moduliertem Licht werden neben den Projektionsflächen z. B. Stroboskope und das Weiß-Schwarz-Video-Flickern eingesetzt.“⁴³ Erzeugt werden soll damit – so Ulf Langheinrich – ein „Bad aus Resonanz“,⁴⁴ und als Wirkungsziel formuliert Richard: „Es entsteht ein Raum-Zeit-Kontinuum, in dem über die subliminale Körpererfahrung mittels subsonischer Frequenzen und Lichtwellen das Hirn direkt angesprochen wird.“⁴⁵ Das Eintauchen im Resonanzbad und die Wiederauferstehung soll einem kathartischen Reinigungsritual nahe kommen.

In „Model 5“ wird, wie in sehr vielen Werken der 90er Jahre, vor allem Schmerz thematisiert – hier ein Schmerz, der in der Mimik der Japanerin auch die Verstörung durch den Einsatz von Atombomben in Hiroshima und Nagasaki assoziiert. Dieser Einbruch von einer unmenschlichen Zerstörungsmacht hat in der japanischen Nachkriegskunst zu einem radikalen Bruch mit der Tradition geführt.

Betrachtet man die Auswirkungen, die Wagners Immersionsansätze im 20. und 21. Jahrhundert zeitigten, so wird deutlich, dass audiovisuelle Darbietungen, die einen hohen Anteil an Immersionsangeboten enthalten, zu den erfolgreichsten der Gattung gehören. Unter den zeitgenössischen Opern, die ein kümmerliches Dasein in den Spielplänen der Opernhäuser fristen, gibt es dennoch nur sehr wenige einschlägige Werke. Apologeten des sog. hochkulturellen Musiktheaters werden bislang auch noch nicht müde, ein Musiktheater zu diskreditieren, das die Bedürfnisse des Publikums nach ekstatischen Erfahrungen ernst nimmt und zu erfüllen sucht. Wenn aber das zeitgenössische „hochkulturelle“ Musiktheater keine neuen Möglichkeiten entwickelt, dieses Bedürfnis zu akzeptieren und zu befriedigen, wird es wohl in absehbarer Zeit in seiner „Exklusivität“ verkümmern.

⁴⁰ Brigit Richard: Bad im Resonanzraum und Blendung. Vom Begehren der Bilder bei Granular≈Synthesis, In: immersive works, Granular≈Synthesis, Kurt Hentschläger & Ulf Langheinrich, ZKM digital arts edition 2004, S. 8

⁴¹ Richard, Brigit: Granular≈Synthesis, Flash Portions, E-Mail Interview, in: Kunstforum International Nr. 151, Juli-September 2000, S. 195

⁴² Kurt Hentschläger in: Richard, Granular≈Synthesis, a.a.O. S. 194

⁴³ Richard, Bad im Resonanzraum, a.a.O. S. 8

⁴⁴ Richard, Granular≈Synthesis S. 192

⁴⁵ Richard: Bad im Resonanzraum, a.a.O. S. 14f.

Literatur:

- Aldridge, D., Fachner, J. and Schmid, W.: Music, perception and altered states of consciousness, in: http://www.musictherapyworld.de/modules/mmmagazine/index_dynamisch.php?issue=44&article=159 [10.8.2009]
- Bossinger, Wolfgang: Wie Gesang unsere Herzen öffnen kann... Über Singen, Heilung und Spiritualität - Teil 1 in: <http://www.spirituelles-portal.de/text.php?textNr=96&> [170809]
- Dixon, Steve: Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performing Art, and Installation. Cambridge, Mass., London, Engl. 2007
- Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Zürich: Rascher 1954; 1957; *Frankfurt/M. 1975; 2/1980
- Fachner, Jörg: Musik, Drogen und veränderte Wachbewusstseinszustände. http://www.cannamuse.de/PDF/Fachner_Krems_Send.pdf [10.8.2009]
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1954, Band 1
- Grau, Oliver: Immersion und Interaktion – Vom Rundfresko zum interaktiven Bildraum, www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/immersion [160806]
- Grau, Oliver: Virtual Art. From Illusion To Immersion, Cambridge, Mass., London, England, 2003
- Kemper, Peter; Sonnenschein, Ulrich: Sucht und Sehnsucht. Rauschrisiken in der Erlebnisgesellschaft. Stuttgart 2000
- Kremer, Jürgen W.: Trance als multisensuelle Kreativitätstechnik, 3. Kapitel für Anthologie Multisensuelles Design, Giebachsteiner Vorlesungen, in: <http://www.sonic.net/~jkremer/Trance.htm> [170809]
- Löbert, Anja: Fankultur als religiöse Form. Eine religionssoziologische Betrachtung der Rezeption von Popmusik am Beispiel der Liverpools *Cliff Richard* Fans. In: Spiel 23 (2004) H. 251-268
- Marschall, Brigitte: Die Droge und ihr Double. Zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände. Köln, Weimar, Wien 2000
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel: Theatre and Consciousness. Explanatory Scope and Future Potential. Bristol 2005
- Richard, Brigit: Granular Synthesis, Flash Portions, E-Mail Interview, in: Kunstforum International Nr. 151, Juli-September 2000, S. 190-195
- Richard, Brigit: Bad im Resonanzraum und Blendung. Vom Begehren der Bilder bei Granular=Synthesis, In: immersive works, Granular=Synthesis, Kurt Hentschläger & Ulf Langheinrich, ZKM digital arts edition 2004 S. 8-16
- Rittner, Sabine: Heilsame Ekstase: Eine Einführung in die Tranceinduktionsmethode der "rituellen Körperhaltungen" nach Felicitas D. Goodman, www.musictherapyworld.de/modules/mmmagazine/showarticle.php?articletoshow=94 [10.8.2009]
- Schmitt, Rainer: Zwischen Mythos und Ekstase. Zur Veränderung von Bewusstseinszuständen durch Musik. in: Musik in der Therapie –Therapie durch Musik, 13./14. März 1998 http://www.landeskirche-braunschweig.de/uploads/download/1998_03_Schmitt.pdf
- Tschinkel, Christian: Psychologische Annäherung an das Erleben von Trance und Ekstase durch Musik, in: http://tschinkel.hof-productions.com/CT_Projekt-PDFs/CT-Papers&Writings/CT_Trance%20und%20Ekstase%20-%202006.pdf [10.7.2009]
- Vill, Susanne: Spielräume zwischen Medienkunst und Virtueller Realität. in: Henri Schoenmakers, Stefan Blaeske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.): Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme.“ Bielefeld 2008, S. 457-477
- Wagner, Richard: Werke, Schriften und Briefe, hg. v. Sven Friedrich, Berlin: Directmedia 2004, Digitale Bibliothek Band107
- Winkler, Hartmut; Bergemann, Ulrike: Singende Maschinen und resonierende Körper. Zur Wechselbeziehung von Progression und Regression in der Popmusik. In: Arndt, Jürgen; Keil, Werner (Hg.): Alte Musik und neue Medien, Hildesheim 2003, S. 143-172