Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 127

Artikel: Stimmen : einige verschwiegene Momente im Musiktheater
Autor: Bebber, Benjamin van
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927370

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

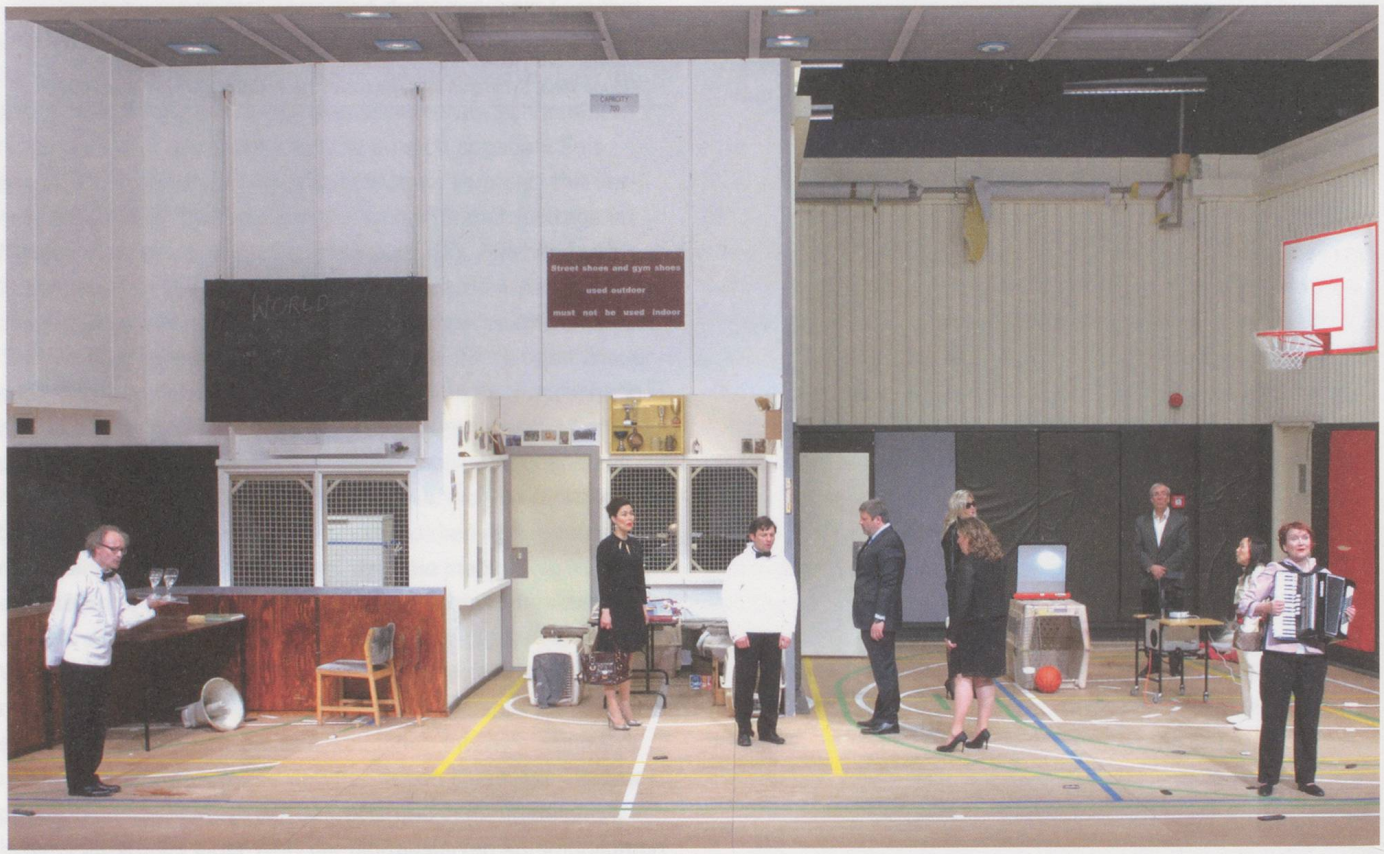
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Stimmen

Einige verschwiegene Momente im Musiktheater

Benjamin van Bebber

Das Theater als Ort der feinen Übergänge zwischen Stille, Stimme und Sprache. Das Singen als Risiko, aber auch als Möglichkeit, dem Fremden in sich selbst und im Anderen zu begegnen. Der Autor legt dar, wie sich das Musiktheater von der reinen Repräsentation hin zu einer lebendigen Auseinandersetzung mit dem Publikum im Hier und Jetzt entwickeln kann.



Gemeinsam allein in Christoph Marthalers «±0 Ein subpolares Basislager». Foto: Bo Kleffel/Volksbühne Berlin

Schon seit Beginn meiner Ausbildung zum Musiktheater-Regisseur begegnet mir immer wieder ein Klischee im Diskurs über die Oper: Sowohl im Feuilleton als auch von den Kunstschaffenden im Bereich der Oper wird beklagt, dass Regisseure in ihren Inszenierungen die Musik missachten und so das Werk, das sie doch eigentlich (re)präsentieren sollen, zerstören. Und das, obwohl doch die Partitur alle Information schon in sich trägt – wenn man sie nur richtig zu interpretieren weiss! Wogegen man sich hingegen zu sträuben scheint, ist die Einsicht, dass das Problem ein strukturelles ist und dass zunächst einige fragwürdige Selbstverständlichkeiten und blinde Flecken im Diskurs ums Musiktheater zu befragen wären. Denn: Mit einer Inszenierungspraxis, die sich ungebrochen auf eine Ästhetik beruft, die das Prinzip von Repräsentation zu ihrem Höchsten erklärt, ist Musiktheater als zukunftsoffene ästhetische Praxis heute nicht mehr zu machen. Solange Musik ausschliesslich der Darstellung und/oder der Narration zu Diensten steht, kann sich ihr theatraler und performativer Eigenwert kaum entwickeln. Stattdessen zeitigt die solcherart ignorierte strukturelle Differenz, die zwischen Repräsentation einerseits und musikalischer Performanz und Struktur andererseits herrscht, häufig genug lächerliche und ermüdende Effekte.

Denn: Statt die Form der Oper durch Konfrontation mit all den Bedingungen, die für eine Aufführung konstitutiv sind, produktiv werden zu lassen, scheint gerade das Gegenteil gängige Praxis. Zu Gunsten eines idealisierten Klanges und einer narrativ geschlossenen, transzendenten Illusion wird die Rückbindung der Musik ans Konkrete, an die Materialität und die Produktion der Musik aus Körpern, Bewegung, Klängen zu verleugnen versucht.[1] Auch hier ist wohl ein Grund für die oft lächerliche Wirkung schauspielernder Sänger zu suchen: Während sie ihre Münder aufreissen, die Stirn runzeln und ihre ganze Physiognomie sich aufs Singen einstellt, versuchen sie zugleich eben diesen ganzen unübersehbaren Aufwand ständig zu verstecken, als sei das Singen selbst unanständig oder lästig. Andererseits scheinen viele sogenannte Opernliebhaber diese Diskrepanz zwischen Behauptung und konkret sichtbaren Vorgängen nicht mehr wahrzunehmen, im Gegenteil: Erst indem die Stimmen und Körper dem Konkreten entrückt werden, wird jenes fetischistische Verhältnis ermöglicht, das viele Opernliebhaber ihrem Objekt des Begehrens gegenüber zu pflegen scheinen.

Um dieser Verdrängung etwas entgegenzusetzen, sind weniger bisherige Deutungen in Frage zu stellen und durch neue zu ersetzen. Es scheint beispielsweise fraglich, ob als künstlerische Neuerung gelten sollte, wenn Mozarts *Così fan tutte* – nachdem man es schon vor einigen Jahrzehnten in eine grelle Strand-Kneipe verlegt hatte – heute in ein hyperrealistisches Sex-and-the-City-Ambiente gepflanzt und Despina zur frechen Putzfrau degradiert wird. Das Prinzip der Deutung selbst, im Sinne einer hermeneutischen, auf Darstellung gerichteten Interpretation, und damit der Status und die Funktion des «Werkes» wären vielmehr auf den Prüfstein zu stellen, um einer anderen Probenpraxis einen diskursiven Boden zu schaffen.

Es geht mir im Folgenden also um das Musiktheater als poetische Praxis, um die Stimme, die singende Stimme und um die Stimme als Möglichkeit, dem Fremden in und ausser mir zu begegnen. Die Stimme, die wir im Alltag als Medium unseres Sprechens, als Trägerin der Signifikanten meist vergessen und die im Musiktheater über ihr Verhältnis zum Text hinaus selbst signifikant wird.

STILLE

Die meisten Theaterabende beginnen mit einer Exponierung von Stille. Das Licht im Zuschauerraum geht aus, man hört auf zu sprechen[2]: Stille ...

Diese Stille wird sich dabei nicht durch Geräuschlosigkeit auszeichnen – sie zeigt sich vielmehr in einer Gespanntheit. Alles spannt sich hin auf eine Äusserung, die mit ihrem Auftauchen im schweigenden Raum des Theaters eine eigene Welt inaugurieren wird, deren Sinn noch in der Schwebe bleibt.[3]

Es ist die Stille, die stärker als alle Äusserungen, die auf der Bühne getan werden, die Trennungen zwischen Bühne und Zuschauerraum und zwischen dem Theater und der Welt draussen verschwimmen lässt: Die Geräusche im Publikum machen mich darauf aufmerksam, dass ich nicht alleine bin, sondern mit Anderen und ihnen ausgesetzt. Die Schritte auf der Hinterbühne verweisen auf ein sich ankündigendes Geschehen und auf die konkrete Realität der Bühne, während hereindringende Geräusche der Strasse mich an mein «wirkliches Leben», die Zeit jenseits des Theaters erinnern. All das – die gemeinsame physische Anwesenheit, der Raum des Theaters und die ihn umgebende Welt – klingt in der Stille des Theaters zusammen und wird in ihr bedeutsam.

Der Raum der Stille (ebenso der Raum des Erklingens, aber dazu später) ist keiner der Darstellung, sondern einer der gemeinsamen Anwesenheit und der Teilhabe an einem offenen Sinn. Die Stille erscheint als Zwischenzone, und erst durch eine

Woher kommt und wohin richtet sich die Stimme? Aufführungsfoto aus Henry Purcell, «Dido & Aeneas» (Regie: Benjamin van Bebber, Hamburg 2012), und eine graphische Visualisierung des Stimmgebrauchs. Graphik: Wild Fury

Äusserung – ein Wort, ein Ton, ein Satz oder eine Geste – wird die Bühnenkante festgelegt, beginnen wir langsam, uns zurecht zu finden. Aus der Stille heraus gedacht, trägt auch alles Erklingende ein Verklingen in sich, ist jede Äusserung ein Verweis auf jene Stille, jene Gespanntheit zum Sinn. Und so wäre die Stille auch im Folgenden mitzudenken, damit hier nicht das passiert, was mir oft genug in der Oper begegnet: Dass der alle Sinne beschäftigende Lärm des gebotenen Spektakels, der Mangel an Stille meine Fähigkeit wahrzunehmen einfriert. Nur die geschlossenen Augen helfen, um wenigstens optisch ein wenig Stille einkehren zu lassen und so vielleicht wieder einzelne Stimmen zu hören, als die singulären Ereignisse, die sie sind.

SUMMEN

Um nun den feinen Übergängen zwischen Stille, Stimme und Sprache im Theater ein wenig auf die Spur zu kommen, möchte ich das Musiktheater-Stück *±0 Ein subpolares Basislager* des Schweizer Regisseurs Christoph Marthaler[4] als Beispiel heranziehen. Im Verlauf der Aufführung, die ich besuchte, erschienen mir die Menschen auf der Bühne zunächst als vor allem einsame, in sich gefangene Körper. Dieser Eindruck entstand nicht zuletzt durch die Art des Stimmgebrauchs der Spielenden, die immer wieder in ein intimes Summen oder ein leises, für die Zuschauenden unverständliches Vor-sich-hin-Sprechen verfielen. Durch das alltäglich und gedankenverloren anmutende Summen verwiesen die Spielenden zunächst einfach auf ihr Da-Sein und machten eine Dimension des Stimmgebrauchs wahrnehmbar, den Oper meist verdrängt. Während das spezifische Körper- und Raum-Erleben, das mit dem Gebrauch der Stimme einhergeht, in fast allen mir bekannten Operninszenierungen unerhört bleibt, verwiesen die stimmlichen Äusserungen bei Marthaler zunächst und vor allem auf die Anwesenheit eines lebenden Körpers, wurde die Stimme «Ausweis des Lebendigen».[5] Mit der konkret sichtbaren Verortung der Stimmen in den Körpern der Spielenden verband sich darüber hinaus, dass die stimmlichen Äusserungen, die in den Raum geschickt wurden, in den Körpern ein bewegliches, aber stets präsentes räumliches Zentrum bekamen. Die Stimmen wurden unsichtbare Extensionen der Spielenden, Stimm-Arme, die in die immer wiederkehrende Stille hinein den als Turnhalle gestalteten Bühnenraum auszuloten suchten und die verschiedenen Orte der Bühne hörbar machten (indem z. B. eine Sängerin zum Singen in eine Hundehütte aus Kunststoff kroch). Jeder Gebrauch der Stimme sagte zunächst und vor aller semantischer Komplexität: «Ich bin da».

Dieses «Ich bin da» ist dabei eine komplexe Erfahrung für Singende wie Zuhörende: Indem das selbstproduzierte Summen den Körper in Schwingung versetzt, lässt es die Grenzen, die das Selbst von den anderen unterscheidet, vibrieren. In diesem Sinne erscheint das Vor-sich-hin-Singen der Marthaler-Figuren auf performativer Ebene als eine Art der Selbstversicherung, welche die abgeschiedenen Selbste markierte, definierte und davor schützte, zu zerfallen, während zugleich im flüchtigen Charakter der Stimme immer auch der Verweis auf Vergehen und Stille mitschwang: «Ich als vergängliches, werdendes Wesen bin euch ausgesetzt.»

Singend und summend liessen die Spielenden Widerklang und Rhythmus entstehen, bildeten Schallmauern und zeichneten Klanglinien als nach den Anderen sich streckende oder gegen diese sich abschliessende Extensionen ihrer Körper. Das also, was hier, im scheinbar selbstvergessenen Gesumme und Gemurmel hörbar wurde, lässt sich begreifen als eine grundlegende Struktur der Individuation am Rande der Sprache, durch den Anderen, im Medium der Stimme.[6]

Indem bei Marthaler trotz aller Abstraktion und erzählerischer Überformung des konkreten Bühnengeschehens die Anbindung der Kunst ans Konkrete wahrnehmbar belassen

wurde, konnten die Zuschauenden die auf der Bühne dargebotenen Möglichkeiten alternativer Formen der Äusserung als die je eigenen Möglichkeiten in Betracht ziehen. Evident wurde zugleich, dass lebende Menschen Teil des «Werks» sind, ohne letztendlich in ihm aufgehen zu können. Das «Werk» der Aufführung bewegte sich in diesem Sinne beständig an seinen Grenzen – zum Zufälligen, zum Leben. Hierin liegt nicht zuletzt ein Spezifikum des Theaters als Kunstform und vielleicht ein guter Teil seiner Schönheit.

Es wäre seit langem an der Zeit, jene basalen Momente stimmlicher Selbst- und Raumerfahrung auch für die praktische Arbeit an der Oper stärker geltend zu machen, anstatt weiterhin stur die lückenlose Beschallung eines Zuschauerraums anzustreben, der hinter der Abstraktion der vierten Wand verschwindet. Den Zufall und ein wenig Realität in die Oper einzuladen, bedeutet dabei keineswegs eine Ignoranz gegenüber den Werkvorlagen – vielmehr ermöglicht es den Werken überhaupt erst, in einen realen, sinnlich-bedeutsamen Bezug zur Welt zu treten.

BLICKEN

Für meine Inszenierung von Henry Purcells *Dido & Aeneas* (Theaterakademie Hamburg, 2012) hatten wir im zweiten Akt folgenden Vorgang festgelegt: Eine Sängerin ging langsam, singend, von der hinteren Wand bis nach vorne zur Bühnenkante. Während sie ging, richtete sie den Blick zunächst in die eigens besungenen mythisch-metaphysischen Weiten. Als die Sängerin vorne an der Bühnenkante ankam, richtete sie den Blick unvermittelt auf einzelne Zuschauer im Publikum und sang diesen mit offenem Blick direkt ins Gesicht. Ihr Text «Here, here Actaeon met his fate» beschrieb die mythische Aufgeladenheit des realen Ortes und thematisierte so das Verhältnis von Narration und Wirklichkeit, von Transzendenz und Konkretion (bemerkenswert vor allem der insistierende Verweis auf das «Here, here», das Hier und Jetzt). Die Sängerin selbst hatte sich für diese Szene nicht mit einer figürlichen Psychologie ausgestattet, sondern trat auf als singende Person, als Körper – der aber unvermeidlich für die Zuschauenden in Relation zum gesungenen und an die hintere Bühnenwand projizierten Text trat.

Bei dem oben beschriebenen Vorgang spielte der Blick eine grosse Rolle in Bezug auf den Versuch, die Ereignishaftigkeit des Singens und den Appellcharakter der Stimme zu exponieren. Mir ist in meiner bisherigen Probenarbeit und bei vielen Opernbesuchen als typisches Verhalten der Singenden ein leicht abwesender, nach innen gewendeter Blick begegnet, der mich als Zuschauer auf ein illusioniertes, metaphysisches Jenseits verweist. Der unklare Blick wird zum Schleier, der von Singenden und Hörenden, vom Hier und Jetzt, gleichermassen ablenkt und den Gesang häufig im Leeren oder in einem imaginären Jenseits verpuffen lässt, wenn eigentlich direkte Adressaten gemeint wären.

Im konkreten Ausrichten der Stimme durch den Blick findet hingegen nicht nur eine regelrecht schockhaft-intime Begegnung mit der Sängerin statt – das Konkrete der Stimme selbst erscheint plötzlich und unvermittelt in seiner ganzen Unfassbarkeit. Die Stimme bekommt eine Richtung, erreicht die Zuschauenden als Pfeil, der sie nicht nur plötzlich und körperlich trifft, sondern der zugleich, vermittels des Blicks als Ausweis der Subjektivität, auf die unergründliche Singularität der Sängerin verweist. Der offene Blick und der konkret gerichtete Gesang haben die Folge, dass weder eine «vierte Wand» noch eine bruchlose Figuren-Darstellung mehr möglich sind: Indem sich der Blick, der Körper und die Stimme der Singenden an die konkrete Realität halten, verortet sich die Sängerin ebendort und kann so in ihrer realen Verletzlichkeit vor einem Publikum stehen, das als konkretes Gegenüber, als Zeugen mit in die Verantwortung für die Geschehnisse genommen wird.

Dass gerade die Begegnung über die Stimme die Frage nach den möglichen Beziehungen zum Anderen so deutlich in sich trägt, lässt sich zum einen damit erklären, dass sich in der Stimme selbst ein hohes Mass an Individualität ausspricht – vom Geschlecht bis zur akuten Gestimmtheit lässt sich vieles im Klang einer Stimme lesen; darüber hinaus zeichnet sich der Vorgang des Hörens und Erklingens gerade dadurch aus, dass hier die Grenzen nicht nur der Bühne, sondern auch diejenigen, die unsere Körper sichtbar voneinander trennen, unscharf werden. Die Stimme des Anderen dringt, indem sie meinen Körper resonieren macht, allerorten durch mich hindurch und in mich hinein, während der Ort selbst, von dem die Stimme ausgeht, ein in gewissem Masse undeutlicher ist (auch hierin findet sich die enge Verwandtschaft der Stimme zum Status von Subjektivität): Irgendwo, an verschiedenen Orten des Körpers produziert sich ein Klang, der über Schwingungen der Luft in den Raum und zum Gegenüber dringt. In dieser grenzüberschreitenden Phänomenalität der Stimme begründet sich wohl auch der Eindruck, man könne über die Stimme mit dem Anderen verschmelzen. Paart sich die Stimme allerdings mit dem direkten Blick, werden die Verschmelzungsphantasien

unterbrochen und zu einer direkten Konfrontation mit dem Anderen, «auf Augenhöhe». Der andere ist nicht mehr nur Stimme, in die ich eingehen kann, sondern singendes Körperwesen, in sichtbarer Distanz zu mir.

So wechseln sich Übernähe und Fremdheit in dieser stimmlichen Konfrontation mit dem Anderen ebenso ab wie die damit verbundenen Machtverhältnisse zwischen Zuhörenden und Singenden. Was im «wirklichen Leben» bisweilen ein konfliktreiches Feld ist – die Konfrontation mit dem Anderen über die Stimme –, kann im Musiktheater spielend (und damit doch nicht weniger ernsthaft!) zur Disposition gestellt werden. Dafür gilt es aber, Begegnungen zuzulassen – Begegnungen über Blicke und Stimmen, die das Risiko eingehen, sich über den Orchestergraben an ein konkretes Gegenüber zu richten. Denn indem ich mich der Stimme des Anderen öffne und dem Anderen mich über meine Stimme öffne, trete ich ein in die unabschliessbare Verhandlung von Nähe und Distanz, die eine ethische Dimension des Ästhetischen im Musiktheater begründet.

HÖREN!

> «Es gilt zu verstehen, was aus einer Menschenkehle tönt, ohne Sprache zu sein, was aus einem Tierschlund kommt oder aus irgendeinem Instrument, ja aus dem Wind in den Zweigen: das Rauschen, dem wir lauschen, dem wir unser Ohr leihen.»[7]

Fast verzweifelt scheint man sich in der Oper oft um eine Wieder-Eingrenzung der entgrenzenden und deterritorialisierenden Wirkung der Musik und der Stimme zu bemühen: Die auf das Prinzip (psychologisch-realistischer) Darstellung fixierte Inszenierungspraxis überträgt auch auf den Gesang die Behauptung, dass dieser als musikalische Mimesis oder psychologisch begründbarer Gefühls-Ausdruck erschöpfend zu begreifen sei. Nicht selten bleibt unter diesen Voraussetzungen sowohl das Werk als letztendlich unerschöpfliches, weil fremdes Gegenüber als auch die Musik als deterritorialisierende Kraft und als konkretes Klangereignis unhörbar.

Indem die Werke aber einer Reibung am Konkreten ausgesetzt würden, indem die Rückbindung der Musik an ihre Materialität und Produktion aus Körpern, Bewegung, Klängen erfahrbar belassen würde, könnten die Kräfte, die in ihr wirken, hörbar bleiben, kann die Körperlichkeit des Singens einen Ort auf der Bühne haben, kann ein Musik-Werden beginnen. Ein Musik-Werden, das durchzogen ist von all den nicht-musikalischen Inhalten, die die Musik in sich trägt. Ein Musik-Werden, das die beschränkte und sich selbst beschränkende Repräsentationsästhetik zu verabschieden helfen kann.

So wäre auch Oper als Form der Überschreitung und des Werdens zu denken und die Stimme als Medium dieser Überschreitungen und Entsetzungen zu beschreiben. Die Stimme, die wir im Alltag als Trägerin der Signifikanten meist vergessen und die im Musiktheater über ihr Verhältnis zum Text hinaus selbst signifikant wird – als Appell, Anrufung, Schrei oder Bewegung. Verstehen und Wahrnehmen wäre als Resonanzphänomen zu denken und Singen im Musiktheater als Risiko, ein Sich-Öffnen auf den Anderen hin, auf ein «Subjekt des Hörens» hin – ein Subjekt, das vielleicht schon keines mehr ist, «es sei denn, es ist der Ort der Resonanz, ihrer unendlichen Spannung und ihres unendlichen Rückhalls».[8]

---

1 Mladen Dolar fasst in Rückbezug auf Freud zusammen: «Freuds Erklärung des Fetischismus: Man hält bei der vorletzten Etappe inne, unmittelbar bevor die Leere offenkundig wird, und verwandelt diese vorletzte Etappe in einen Fetisch, den man als Bollwerk gegen die Kastration errichtet, als Einfriedung der Leere. In diesem Lichte betrachtet, erschließt sich die ganze Problematik des Fetischismus der Stimme, der das Objekt auf der vorletzten Stufe fixiert, unmittelbar vor der Entdeckung des unmöglichen Spalts, aus dem es hervorgehen soll, des Schlitzes, dem es angeblich entspringt, bevor es von diesem verschlungen wird. Die Stimme erstarrt zum Fetischobjekt am Rande der Leere.» Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 94.

2 In der Oper ist der Beginn freilich meist ein anderer: Hier ist es der Dirigent, der jenen kurzen Moment der Stille durch seine Gestik einfordert. Darüber hinaus wäre über eine Verwandtschaft zwischen dem Moment der Stille des Theaters und jenem, da man im Orchester die Instrumente stimmt, nachzudenken: Hier und dort sind es Körper die sich einstimmen oder gestimmt werden, um auf das Kommende zu resonieren.

3 Natürlich muss diese Stille nicht am Anfang des Abends stehen, sie kann auch sehr wirksam mittendrin, während der Vorstellung aufbrechen. Zu unterscheiden wäre hier allerdings zwischen einem bedeutsamen und also deutlich interpretierbaren Schweigen, wie wir es auch mehr oder weniger alltäglich in unser Sprechen einbauen, und jener Stille, die eine Lücke im Ablauf aufbrechen lässt und die Selbstverständlichkeit der getanen Äusserungen momentweise aufhebt.

4 Ich beziehe mich auf die Aufführung am 9. 12. 2011 in Hamburg, auf Kampnagel.

5 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Prädramatische und Postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance*, in: Doris Kolesch und Jenny Schrödel (Hrsg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 40.

6 Lacan (hier zusammengefasst von Mladen Dolar) beschreibt diese Dynamik als grundlegend beim Entstehen von Sprache und Begehren: «Lacans Darstellung zufolge gerät der Schrei, kaum ausgestoßen in den Bann des Anderen. Mag der erste Schrei auch durch Schmerz, Hunger, Frustration und Angst ausgelöst werden, in dem Moment, da der Andere ihn hört, in dem Moment, da er den Platz seines Adressaten einnimmt, in dem Moment, da der Andere sich durch den Schrei gefordert und gemeint fühlt, in dem Moment, da er auf ihn antwortet, verwandelt sich der Schrei rückwirkend in einen Appell, der interpretiert wird, der bedeutungshaltig ist, verwandelt er sich in eine Rede [...]. Im Französischen gibt es ein Wortspiel, das Lacan liebte: ein *cri pur*, ein reiner Schrei, verwandelt sich in einen *cri pour*, einen Schrei nach jemandem.» Mladen Dolar, *His Master's Voice*, S. 41f. (vgl. Anm. 1). Eine Verwandtschaft zwischen jenem Schrei und der daran gebundenen Dynamik einerseits und dem richtungslosen Summen des Marthaler-Stückes andererseits festzustellen, scheint mir hier nicht ganz abwegig.

7 Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2010, S. 31.

8 Ebd.