

Die Lust am Heterogenen – Heiner Goebbels' Musiktheater

[Vortrag im Rahmen der Frühjahrstagung des
Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 2004]

„Musik gehört – wie Bilder und Texte – zum kulturellen Gedächtnis und lässt sich – wie Bilder und Texte – lesen. In der Musik verschränken sich nicht nur andere, ältere Musiksichten mit neueren, sie bedarf sogar der ‚Lektüre des Lesers‘ und wird erst, wenn sie gehört ist, zu Ende geschrieben.“¹ In diesem Satz komprimiert der Komponist und Theatermacher Heiner Goebbels die wesentlichen Prinzipien seiner Arbeit: Musik wie auch Theater betrachtet er als Text, der aber erst im Vorgang der Rezeption zu Ende geschrieben wird. In diesen Text wird vorhandenes Material eingeschrieben, ‚das Neue‘ gibt es nicht, es gibt nur neue Zusammensetzungen, Transformationen von Material. Die entscheidende Position in diesem Vorgang nimmt der Rezipient ein – der Zuhörer und Zuschauer. Diese Positionierung möchte ich anhand einiger musiktheatralischer Arbeiten von Heiner Goebbels skizzieren, besonders unter dem Gesichtspunkt des Tagungsthemas „Hören und Sehen“.

Es geht mir darum zu zeigen, dass Goebbels' „Kompositionen als Inszenierung“, wie das zu seinem 50. Geburtstag erschienene Buch betitelt ist, in ihrer bewussten Heterogenität dem Rezipienten das Angebot machen, Verknüpfungen der Sinneseindrücke wahrzunehmen. Gerade durch die Trennung der einzelnen Theatermittel wird sein komponiertes Theater zur einzigartigen Erfahrung im zeitgenössischen Musiktheater. Ich werde mich dabei weitgehend auf die Beziehung von Musik und Szene beschränken, im Bewusstsein, dass die Arbeit mit Texten eine herausragende Bedeutung für Goebbels besitzt.

Goebbels arbeitet von Anfang an auf allen Ebenen des Theaters, bei ihm spielt zum Beispiel die Beleuchtung nicht erst in den Endproben eine Rolle, wie es im konventionellen Opernbetrieb der Fall ist. In der Arbeitsphase greift er Improvisationen und Angebote der Mitwirkenden auf, hier ist besonders das Ensemble Modern zu nennen, mit dem ihn eine jahrelange Zusammenarbeit verbindet. Ausgangsmaterial für seine Arbeit sind oft nicht dramatische Texte von Gertrude Stein oder Heiner Müller, aber auch für das Theater scheinbar völlig ungeeignete Texte von Georg Christoph Lichtenberg oder Michel Foucault, um nur einige der vielen Autoren zu nennen. Eine weitere Quelle ist die Musik, hier ist vor allem Hanns Eisler zu nennen, dem Goebbels schon seine Diplomarbeit in Soziologie widmete und mit seiner Musik 1998 das szenisches Konzert *Eislermaterial* komponierte im wahrsten Sinne des Wortes *componere* – zusammenstellen. Doch auch das Orchester selbst kann Ausgangspunkt sein, wie für

die Arbeit *Schwarz auf Weiß*, genauso wie die bildende Kunst, die zuletzt seine Oper *Landschaft mit entfernten Verwandten* prägte.

Das Musiktheater von Heiner Goebbels lässt sich als postdramatisches Theater bezeichnen, ein Begriff, den der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann geprägt hat². Im postdramatischen Theater wird die teleologische Narration aufgelöst. Der Text ist nicht mehr das vorherrschende Element, sondern die Ebenen Text, Musik, Licht, Bewegung existieren als selbstständige Schichten neben- und übereinander. Sogar innerhalb der Elemente gibt es mehrere Ebenen, wenn zum Beispiel in der Musik Samples und live erzeugte Klänge zusammen zu hören sind, aber nicht synthetisiert werden. – Das Sampling als Prinzip beschreibt übrigens Goebbels' Arbeitsweise sehr gut. – „Das Opfer der Synthesis wird gebracht, um auf der anderen Seite die Verdichtung zu intensiven Momenten zu erreichen“, schreibt Lehmann³. Solche Momente sind allerdings der Aktivität des Zuschauers überlassen, indem er zeitweilig die verschiedenen Elemente des Theaters miteinander verknüpft. Hierzu sagt der Komponist: „Nur wenn der Zuschauer sich nicht mehr auf die Hierarchien der Bühne verlassen kann, gehen vom Wechsel der Gesetze Impulse aus und werden seine sieben Sinne beansprucht.“⁴ Goebbels grenzt sich damit vom Gesamtkunstwerk Richard Wagners ab, der an der Verschmelzung aller Theatermittel arbeitete. Goebbels findet das Gesamtkunstwerk interessant, „aber nur dann, wenn es sich erst im Kopf des Zuschauers zu einem Ganzen fügt, wenn es ohne diesen also ein Fragment bliebe. Wenn es dem Zuschauer hingegen als etwas Geschlossenes gegenübertritt, ist dessen Platz schon besetzt. [...] Wenn das Kunstwerk den Zuschauer aber als konstituierenden Bestandteil genauso braucht, wie es die Summe der Theatermittel braucht, steht es am Beginn eines kreativen Prozesses, in dem der Zuschauer die Geschichten, die erzählbar sind, selbst erfinden kann“.⁵ Goebbels' Arbeit erinnert an das Rhizom von Gilles Deleuze und Félix Guattari, einem Wurzelwerk, das im Gegensatz zum Baum keiner Ordnung oder einem Hauptstamm folgt, sondern sich in jedem Punkt mit einem anderen Punkt verbinden kann. In diesem Prinzip der Konnexion und Heterogenität können die Signifikanten nicht mehr an ein Signifikat rückgebunden werden. Das Viele steht als Substantiv ohne Beziehung zum Subjekt oder Objekt. Deleuze und Guattari führen die Marionette als Beispiel an: „Als Rhizom oder Vielheit verweisen die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen eines Künstlers [...], sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern. Diese bilden nämlich in anderen Dimensionen, die mit den Fäden der Marionette verknüpft sind, selbst eine Marionette“.⁶ In Goebbels' Oper *Landschaft mit entfernten Verwandten* gibt es ein Bild, in dem mehrere Akteure an den Fäden überdimensionierter Marionetten ziehen, ohne dass *ein* Wille oder Konzept erkennbar wären. Damit soll nicht gesagt werden, hier sei Deleu-

zes Marionette auf die Bühne gebracht worden, dennoch zeigt das Bild, dass es keinen Darsteller gibt, der in der Lage wäre, die Marionette nach seinem Willen zu führen.

Das Rhizom hat „viele Eingänge“⁷, in die der Zuschauer hinein kann. Goebbels baut ihm einen solchen Freiraum in seinem szenisches Konzert *Eislermaterial* aus dem Jahr 1998, von dem ich Ihnen gerne den Anfang zeigen möchte. [Video *Eislermaterial* Anfang]

Der Freiraum für den Rezipienten ist das von Goebbels sogenannte „leere Zentrum auf der Bühne“⁸. Die Musiker des Ensemble Modern und der Schauspieler Josef Bierbichler, der hier Sänger ist, sitzen in einem zum Publikum geöffneten Rechteck. Der Zuschauer hat keine Möglichkeit, alle musikalischen Vorgänge gleichzeitig zu sehen, wie es bei der Zentrierung des Blicks in einem Orchesterkonzert der Fall ist – dort noch zugespitzt in der Position des Dirigenten. Dieser fehlt in *Eislermaterial* ebenso wie eine Anordnung der Musiker nach den einzelnen Instrumentengruppen, so dass die Musiker ständig miteinander kommunizieren müssen – sowohl visuell als auch auditiv. Teilweise sehen sie sich nur über einen Rückspiegel, wie er zum Beispiel am Klavier befestigt ist. Dies hat zur Folge, dass es kein Zentrum der Aufführung gibt, wie sonst den Dirigenten, und die Musiker selbst in der Aufführung mit dem Material des Komponisten Eisler als Material umgehen müssen. Zuhörer bzw. Zuschauer wie auch Musiker verknüpfen jeweils neu einzelne Plateaus zu einem Rhizom. Plateau nennen Deleuze und Guattari „jede Vielheit, die mit anderen durch an der Oberfläche verlaufende unterirdische Stengel verbunden werden kann“⁹. Dabei werden Verknüpfungen quer durch die einzelnen Sinneseindrücke hergestellt, wodurch sich das rezipierende Subjekt konstituiert: „Die Sinnesorgane bilden Knoten, singuläre Orte, die sich wie ein Hochrelief über dieser vielgestaltigen Zeichnung erheben“, schreibt Michel Serres in *Die fünf Sinne*, wo er eine Wahrnehmung unter dem Stichwort Gemische beschreibt, denn der „Körper erkennt nur schwer, wo ein Sinn, eine Stelle, ein Stück endet und ein anderer Sinn, eine zweite Stelle [...] beginnt.“¹⁰

Eislermaterial zeigt wohl stärker als jede andere Arbeit, dass Goebbels dem Geniekult und der Originalität des Komponisten eine Absage erteilt. Indem er ausschließlich Material von Eisler – neben dem musikalischen auch Tonaufnahmen von Interviews – anordnet und dabei auch verändert, beweist er, dass er sich selbst nicht als schöpferisches Genie sieht: „Der Komponist ist nicht mehr der Erfinder, der Herr seiner Klänge, vielmehr dominieren diese das komponierende Subjekt, weil sie immer schon vorher sind. Das ‚Eigene‘ kann sich nur mehr durch Verschiebungen artikulieren.“¹¹ Zwar beherrscht uns noch immer die Erotik des Neuen, doch sie ist ein Trugbild, das es mit Verschiebungen und Wiederholungen zu durchbrechen gilt. Das heißt für Goebbels und Roland Barthes, auf den er sich gerne bezieht, die Unterbre-

chungen aufzusuchen, die Stellen, wo sich die Sinnhaftigkeit verliert. Dann scheint das auf, was Goebbels mit Barthes die „Lust am Text“ nennt. Für Barthes ist nicht nur die Lust wichtig, die der (sowieso schon tote) Autor beim Schreiben empfindet, sondern besonders auch die Lust des Lesers, die für den Leser Barthes in der Unterbrechung von Narration, in den „Kratzern“ liegt, „die ich auf dem schönen Umschlag hinterlasse“. ¹² Die Lust des Lesers ist auch immer eine erotische: „Ist die erotischste Stelle eines Körpers nicht da, *wo die Kleidung auseinanderklafft?* [...] die Haut, die zwischen zwei Kleidungsstücken glänzt (der Hose und der Bluse)“. ¹³ Für Barthes erregt ein Text „die beste Lust, wenn es ihm gelingt, sich indirekt zu Gehör zu bringen; wenn ich beim Lesen dazu gebracht werde, den Kopf zu heben, etwas anderes zu hören. Ich bin nicht notwendig durch den Text der Lust *gefesselt*“. ¹⁴ Da Goebbels, wie schon erwähnt, sein Musiktheater als Text begreift, gilt genau dies für seine Arbeit. Das heißt in der Konsequenz, dass es kein Subjekt und Objekt, keinen Produzenten und Rezipienten mehr gibt, sondern das Theater nur in der Gemeinsamkeit von beiden entsteht, die als solche dann nicht mehr zu trennen sind. Goebbels ist es, der dem Publikum ein Angebot macht, d.h. der Autor ist nicht tot, wie es Barthes noch postuliert ¹⁵, sondern seine Position ist verschoben vom Produzenten an die des Komponisten im Sinn des Wortes: als Monteur von Klängen. Das Ergebnis ist jedoch kein Akt der Willkür oder des Zufalls: „Meine Arbeiten umkreisen ein mögliches Zentrum und lassen daher meiner Meinung nach nicht zu, dass jemand einfach ‚denkt, was er will‘ – das ist eine postmoderne Haltung, mit der ich nichts zu tun haben möchte.“ ¹⁶ Goebbels verschiebt, transformiert das vorhandene und von ihm gefundene Material. Theater bei Goebbels und Text bei Barthes heißt „*Gewebe*“; aber während man dieses Gewebe bisher immer als Produkt aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet“. ¹⁷ In diesem Gewebe hat das Subjekt die Möglichkeit sich zu verlieren, es sucht nach dem Riss, den Bruch. ¹⁸ Der Körper folgt nun seinen eigenen Ideen, die sich mit denen des Ich nicht decken. Es mag paradox erscheinen, doch genau in dieser Gespaltenheit konstituiert sich das Subjekt, die Theatererfahrung steht damit auch dem Tod nahe, wie es Heiner Müller gerne betont hat. Für Barthes gleicht die Lust am Text „jenem flüchtigen Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt seines gewagten Arrangements genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, im Moment höchster Wollust durchschneiden läßt.“ ¹⁹ So kann es einem passieren, sich in den Tönen und Bildern in Goebbels’ Musiktheater zu verlieren. Mir selbst erging es so bei den tanzenden Derwischen in *Landschaft mit entfernten Verwandten*, Goebbels erster von ihm selbst so genannter Oper, die stark von der bildenden Kunst beeinflusst ist. So werden Bilder

von Velásquez oder die *Tischgesellschaft* von Katharina Fritsch auf der Bühne nachgestellt, die im Frankfurter Museum für Moderne Kunst zu sehen ist. In der Derwisch-Szene flechtet sich ein Gewebe von Musik, Licht und Bewegung. [Video *Landschaft Derwische*]

Es ist nicht zufällig die chinesische Bambusflöte, auf der Dietmar Wiesner vom Ensemble Modern in dieser Szene improvisiert. Erinnern wir uns an die mythischen Figuren Argos und Hermes, die bei Michel Serres stellvertretend für das Sehen und das Hören stehen. Argos oder Panoptes wird von Hera eingesetzt, um alles zu sehen, Zeus wiederum möchte dieser totalen Überwachung entgehen und schickt Hermes, der den Allesseher töten soll. Doch mit welchen Mitteln nähert man sich jemandem, der alles sieht, dessen Körper von Augen übersät ist? Hermes findet die Lösung in der Musik und erfindet die Panflöte. Serres schreibt: „Hermes [verläßt] die Ebene, auf der Argos unschlagbar ist, und geht auf die Ebene der Töne über, und auch er bemächtigt sich ihrer Gesamtheit: Daher der Name Panflöte. Pan gegen Panoptes – man achte auf die Präfixe, die die Strategie eines totalen Krieges markieren.“²⁰ Mit der Verzauberung des Klanges schläfert Hermes Argos ein. Dies als Assoziation zur akustischen Ebene der Szene bei Goebbels. Auf visueller Ebene setzt der Theatermacher nun tanzende Derwische, jene islamische Bettelmönche, die durch unterschiedlichen Riten in geistiger Versenkung die Verbindung mit Gott suchten. In Anlehnung an den Mythos lässt sich in diesem szenischen Bild eine Wechselwirkung von Hören und Sehen erkennen. Dafür spricht nun wiederum die Lichtdramaturgie. Zunächst kommt der Flötist auf die Bühne, anschließend der Trommler, es wird dunkel. Scheinbar von diesen Klängen angeregt begeben sich die Akteure in auftauchende Lichtkegel und beginnen sich zu drehen. Eine zusätzliche Projektion von Flügeln auf ihre Körper stellt einen Traumcharakter her. Sie entfliegen gleichsam der Wirklichkeit, sie tanzen sich in Trance. Bei Serres heißt es: „Die Panflöte schläfert Argos ein, die Kobra windet sich ohne jede Angriffslust beim Klang der indischen Flöte. Woher kommt diese magische Faszination? Die Verzauberung kommt aus dem Klang. Welche Macht hat das Ohr über das Auge, der Klang über das Sichtbare, das Gehör über den Blick?“²¹ Es ist wohl kaum noch notwendig zu betonen, wie Serres Hören und Sehen beurteilt. Letztlich siegt das Hören über das Sehen: „Der Blick ist lokal, das Hören global; [...] die Optik ist singulär, die Akustik total.“²² Man missversteht Serres allerdings, wollte man daraus eine einfache Hierarchie ableiten. Er setzt der Klarheit des Sehens die Ubiquität und Schnelligkeit des Hörens entgegen, die zweifelsohne eine biologische Tatsache ist. Doch ist die Geschwindigkeit einer Nachricht immer deren Klarheit vorzuziehen?²³

In der gezeigten Szene bei Goebbels nimmt die Musik den sichtbaren Ereignissen auf der Bühne die Luzidität, indem der Dunkelheit zu Beginn die einzelnen Lichtkegel und die Pro-

jektion folgen; um so deutlicher kehrt die Klarheit zurück, wenn der Zauber der Musik verklungen ist.

Es kommt in dieser Szene also gleichzeitig zu Verknüpfungen der unterschiedlichen Ebenen wie auch deren Trennung. Dazu sagt der Komponist: „Mich interessiert es, ein Theater zu erfinden, wo all die Mittel, die Theater ausmachen, nicht nur einander illustrieren und verdoppeln, sondern wo sie alle ihre eigenen Kräfte behalten, aber zusammen wirken [...]. Das heißt, wo ein Licht so stark sein kann, daß man plötzlich nur noch dem Licht zuschaut“.²⁴

Der Tanz der Derwische aus *Landschaft mit entfernten Verwandten* bietet genau diese Freiheit des Ohres oder des Blicks. Goebbels als Komponist ist es aber auch, der der Wahrnehmung Hinweise gibt und dann stellt sich etwas ein, was ich das ‚Öffnen der Ohren durch die Augen‘ nennen möchte. Es wird durch die Sichtbarkeit der musikalischen Vorgänge auf der Bühne möglich, und zwar nicht in ihrer Gleichzeitigkeit, sondern in der Sukzession. Goebbels bereitet den Zuhörer auf das eintretende Klangereignis vor, nicht ohne dabei mit dessen Erwartungshaltung zu spielen.

Mehrere Beispiele dafür finden sich in seiner bekanntesten musiktheatralischen Arbeit: *Schwarz auf Weiß*. Herausragendes Merkmal dieser Inszenierung ist die Sichtbarkeit musikalischer Vorgänge, die Hauptakteure sind die Musiker des Ensemble Modern, die nicht nur konventionelle Instrumente spielen, sondern auch mit außereuropäischen Instrumenten und der Klanglichkeit von Alltagsgegenständen arbeiten. So werden Bälle an eine Wand geworfen oder Federball gespielt, was als musikalische Ereignisse stattfindet. Goebbels selbst nennt diese Arbeit „Musiktheater par excellence“.²⁵ Besonders an zwei Stellen wird die Vorbereitung des akustischen durch das visuelle Ereignis deutlich.

Etwa in der Mitte der Aufführung kommt eine Musikerin mit einer Koto, einer japanischen Wölbrettzither, auf die Bühne. Das Instrument ist allerdings noch eingepackt und wird zu einem elektronischen Pegelton langsam und mit großer Sorgfalt ausgepackt und zum Spiel vorbereitet, indem die Musikerin Stege an den Saiten anbringt und diese stimmt. Im Zuschauer wird die Spannung geweckt, das Instrument zu hören. Goebbels belässt es aber nicht bei diesem Vorgang allein, sondern verkürzt die Wartezeit durch den Auftritt einer Fagottistin. Das Warten auf den Klang der Koto wird damit unterbrochen, zu Ungunsten der Koto-Spielerin und ihrer konzentrierten Arbeit, zu Gunsten einer Heterogenität und Vielheit an Vorgängen auf der Bühne, die hier durchaus fragwürdig wird. Die Koto erklingt dann – man möchte sagen: endlich – als Interpunktion zu dem gelesenen Text *Shadow* von Edgar Allen Poe. Die Partitur schreibt für jedes Satzzeichen ein bestimmtes Motiv vor, hier gibt es also eine enge – wenn auch sehr versteckte – Verknüpfung von Text und Musik.²⁶ Gleichzeitig

macht Goebbels die Klangerzeugung unmittelbar sichtbar, was für die gesamte Arbeit gilt und ihn hierin in die Nähe des Instrumentalen Theaters rückt.

Das zweite Beispiel aus *Schwarz aus Weiß* möchte ich Ihnen zunächst zeigen. [Video *Schwarz auf Weiß* Wasserkessel]

Ich möchte den Fokus auf den Wasserkessel richten. Während er befüllt wird, ist Heiner Müllers Stimme zu hören, die Poes Text weiterliest, der während des gesamten Abends in mehreren Teilen zu hören ist. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer aus der Erfahrung des Vorgegangenen, dass der Alltagsgegenstand musikalisch eingesetzt werden wird. Er verbindet sie mit seiner persönlichen Erfahrung, die ihm sagt, dass dieses Gerät irgendwann pfeifen wird. Auch hier öffnet der sichtbare Vorgang die Ohren für den Klang. Wie bei der Koto-Szene verzichtet Goebbels darauf, das Publikum zusammen mit dem Flötisten vor dem Kessel warten zu lassen, bis dieser kocht, sondern lenkt seine Aufmerksamkeit auf den Text *That Corpse* aus T. S. Eliots *The waste land* und dem Musikerensemble. Gleichzeitig ‚klingen‘ Elemente aus dem vorherigen Text in der Handlung des Flötisten vor dem Wasserkessel nach. In Poes Text ist die Rede von „sieben Lampen aus Erz“, der Musiker lässt sieben brennende Teebeutel aufsteigen, verlängert also den gehörten Text auf visueller Ebene.

Im Moment des Kochens nun wird mit einer Piccoloflöte die Wahrnehmung des „reinen Klangs“ des Wasserkessels verhindert. Diesen „reinen Klang“ gibt es wirklich, soll doch der Wasserkessel mit einer „C-Dur-Dreiklang-Kesselpfeife“ ausgestattet sein. In der Partitur heißt es: „Es empfiehlt sich, bei den Proben durch eine Testreihe Wassermenge, Wassertemperatur, Flammenstärke so festzulegen, daß das Wasser nicht vor dem Ende von 19 [also der vorigen Szene] zu kochen beginnt.“²⁷ Goebbels überlässt das Kochen nicht dem Zufall, sondern berechnet genau den Zeitpunkt eines akustischen Ereignisses, wie es im Alltag unmöglich ist. Er stellt mit dieser Szene den Wasserkessel als audiovisuelles Instrument par excellence vor: Im Moment des Kochens wird der Dampf sichtbar und der Klang hörbar. Der Dampf ist das visuelle Zeichen für den Klang und umgekehrt.

Diese Beispiele beweisen, dass es in Goebbels' Theater „keine illustrative ‚Dekoration‘, sondern Realität der Materialien und Vorgänge“ gibt, wie als Hinweis für die Aufführung in der Partitur zu lesen ist.²⁸ Diese Materialität öffnet dem Rezipienten ein Feld für seine eigene Assoziationen und Verknüpfungen, das nicht durch den Willen des Komponisten schon besetzt ist. Heiner Goebbels' Musiktheater überlässt die Vorgänge auf der Bühne nur wenig dem Zufall, um so weniger kann und will er die Erfahrung des einzelnen Zuschauers und Zuhörers kontrollieren. Das macht die Lust an seinem Musiktheater aus: „Die Lust am Text, das ist

jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.“²⁹

¹ Heiner Goebbels, in: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung, Berlin 2002, 181.

² Vgl. dazu: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999.

³ Ebd., 141.

⁴ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste, in: Sandner, a.a.O., 138.

⁵ Ebd.

⁶ Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1977, 13.

⁷ Ebd., 21.

⁸ Goebbels, Heiner: Mit äußerster Zurückhaltung. Gespräch, in: Beiheft zur CD *Eislermaterial*, Ensemble Modern, Josef Bierbichler, ECM New Series 1779.

⁹ Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1977, 35.

¹⁰ Serres, Michel: Die fünf Sinne, Frankfurt am Main 1993, 61 bzw. 306.

¹¹ Heiner Goebbels, in: Sandner, a.a.O., 181.

¹² Barthes, Roland: Die Lust am Text, Frankfurt am Main 1974, 19.

¹³ Ebd., 17.

¹⁴ Ebd., 38.

¹⁵ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, 185-193.

¹⁶ Heiner Goebbels, zit. nach: Composers-in-Residence. Lucerne Festival, Sommer 2003, Isabel Mundry, Heiner Goebbels, hg. von der Stiftung Lucerne Festival, Frankfurt am Main 2003, 107.

¹⁷ Barthes, Die Lust am Text, a.a.O., 94.

¹⁸ Vgl. ebd., 14.

¹⁹ Ebd., 13.

²⁰ Serres, a.a.O., 53.

²¹ Ebd., 54.

²² Ebd., 55.

²³ Vgl. ebd., 57f.

²⁴ Dass es Verwandlungen gibt. Heiner Goebbels im Gespräch mit Hans-Thies Lehmann. Vorbemerkung von Hans-Thies Lehmann, in: www.heinergoebbels.com.

²⁵ „Theater ist Erfahrung, keine Mitteilungsform.“ Heiner Goebbels im Gespräch mit Tim Gorbauch, in: Frankfurter Rundschau, 13.5.1998, zit. nach: www.heinergoebbels.com.

²⁶ Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiß. Partitur, München: Ricordi, 14).

²⁷ ebd., 20).

²⁸ Schwarz auf Weiß, a.a.O., 4.

²⁹ Barthes, a.a.O., 26.

[Der Text wird im Tagungsband bei Schott (Mainz) veröffentlicht.]