

## I Auftakt

*But although each art has thus its own specific order of impressions, and an untranslatable charm [...], yet it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces. (Walter Pater)<sup>2</sup>*

Zwei Blickrichtungen standen und stehen am Beginn meiner Untersuchung des Phänomens der Musikalisierung des Theaters, über dessen Existenz man sich bei Theaterpraktikern und -wissenschaftlern<sup>3</sup> grundsätzlich einig ist. Wie dieses Phänomen zu definieren sei, welche Erscheinungsformen es kennt, wie es begrifflich zu fassen sei, welche Konsequenzen es nach sich zieht – all das ist hingegen bisher nur cursorisch, widersprüchlich oder gar nicht beschrieben worden. Die zwei Blicke zielen auf die – einem bekannten Bonmot nach – größten Feinde der Theaterwissenschaft, das Theater und die Wissenschaft. Anhand von exemplarischen Eindrücken aus beiden Bereichen will ich die Grundüberlegungen vorstellen, die zur Entstehung und zur spezifischen Ausprägung der vorliegenden Arbeit geführt haben.

### 1 Das Theater

Der Regisseur und derzeitige Intendant des Bochumer Theaters Matthias Hartmann weiß über seine Arbeit zu berichten,

daß es eine Wahrheit gibt, die sich mir nur erschließen kann, wenn ich sie nach musikalischen Gesetzmäßigkeiten erarbeite. [...] Wer mit allen Komponenten, die Theater ausmachen, sinnvoll umgehen will, muß kompositorisch arbeiten, so wie man es aus der Musik kennt. (Hartmann in: Burkhardt 1998: 25)

Er unterstreicht damit eine Erfahrung, die im Theater des letzten Jahrzehntes verstärkt zu machen war: Musikalisierung konnte zunehmend nicht mehr ‚nur‘ in Form von reichlich zugespielter Schauspielmusik wahrgenommen werden, sondern hatte sich in „allen Komponenten, die Theater ausmachen“ (ebd.) als wirkungsmächtiges Inszenierungs- und Spielprinzip

---

<sup>2</sup> Pater, Walter 1986 (1873): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford/New York, S. 87. Sind in der bibliografischen Kurzangabe zwei Jahreszahlen vermerkt, handelt es sich zuerst um das Erscheinungsjahr der zitierten Ausgabe und dann um das Originalerscheinungsjahr, das eine schnellere Datierbarkeit der Quelle ermöglichen soll.

<sup>3</sup> Bei der Bezeichnung von Berufsgruppen („die Theaterwissenschaftler“) oder ähnlichen Verallgemeinerungen („der Zuschauer“) benutze ich die männliche Form; die weibliche ist jedoch selbstverständlich mitgemeint.

niedergeschlagen. Als Nele Härtling und Maria Magdalena Schwaegermann als Leiterinnen des Festivals *Theater der Welt 1999* postulierten, das Theater habe sich von der (musikalischen) Abstraktion abgewandt, es sei die Rückkehr zum Text, zum einfachen Erzählen von Geschichten<sup>4</sup> zu verzeichnen, hegte ich schon Befürchtungen, der Gegenstand meiner Arbeit würde sich als theatergeschichtliche Episode herausstellen.<sup>5</sup> Auch zwei als Standortbestimmungen zeitgenössischen Theaters gedachte Veranstaltungen zum Spielzeitende 2000, das dreitägige Literatur-Theater-Fest *Im Anfang war das Wort* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und die Autorentage *Halt.Los*→ am Schauspiel Hannover, schienen diese vermeintliche Trendwende zu bestätigen, gaben jedoch zu einem ganz anderen Eindruck Anlass. Beide Veranstaltungen dokumentierten neben einer neuen Aufmerksamkeit für Theatertexte und ihre Autoren mindestens ebenso deutlich die anhaltende Aktualität von Musikalisierung als einem hochpräzisen theatralen Verfahren.<sup>6</sup>

In Hamburg wurde das, scheinbar paradoxerweise, gerade anhand der *Lesungen* dramatischer Texte deutlich. Die Dramatiker Enda Walsh, Tom Lanoye, Rainald Goetz und der Regisseur Dimiter Gottscheff stellten individuell sehr unterschiedlich das Wort als musikalischen Baustein gleichberechtigt neben das Wort als Träger dramatischer Information. Besonders auffällig war dies bei der Lesung von Enda Walsh, dessen Englisch man aufgrund seines starken irischen Akzents kaum durchgehend verstehen konnte; was sich aber lückenlos vermittelte, war die Musikalität des Textes und seiner Darbietung. Durch Wortwiederholungen, die Walsh rhythmisch ausspuckt, häufige rhythmische Akzente (z.B. das fast schon bedeutungslose „Fuck“) und Formen onomatopoetischen Sprechens entwirft Walsh seine Geschichten betont gestikulierend und mit facettenreicher Stimme als musikalisch-emotionale Portraits. Goetz löst seine Versuche über *Zeitgeist* und *Befindlichkeit* (hier: *Dekonspiratione*, Frankfurt am Main 2000) in hohem Tempo, mit musikalischem Witz und dirigierenden Armen in rhythmische Stimuli auf. Lanoye hingegen nutzt die besondere Sprachmelodie amerikanischen Gang-Slangs mit langen Glissandi, hart angestoßenen Akzenten und näselnden Vokalen für seine hochgelobte Anverwandlung

---

<sup>4</sup> Siehe dazu das Gespräch, das Michael Merschmeier und Franz Wille mit den beiden Leiterinnen des Festivals *Theater der Welt 1999* führten. (Theater heute 3/1999, S. 26 - 31)

<sup>5</sup> Dass dazu ganz unabhängig von neuesten Entwicklungen kein Anlass besteht, zeigte erst später der Blick auf *historische* Formen musikalischen Inszenierens, die bis an die Anfänge des Theaters zurückreichen. Siehe dazu Kapitel II.3.2 *Antikes griechisches Theater und das Phänomen der Musikalisierung*.

<sup>6</sup> Dass das keinen Gegensatz darstellen muss, wird eines der Ergebnisse des Kapitels IV. *Strategien musikalischen Inszenierens* sein.

der Shakespeareschen Königsdramen.<sup>7</sup> Dimiter Gottscheff sezierte fast flüsternd, unendlich langsam und zärtlich sowie mit dem eigenwilligen Charme seines osteuropäischen Akzents bewaffnet Texte von Heiner Müller. Hier bestimmten nicht Tempo und Rhythmus die Lesung, sondern das vorsichtige klangliche Instrumentieren des Textes, anfangs scheinbar monoton, doch letztlich unter Aufgebot einer Vielzahl von Klangfarben.

In Hannover war die Musikalisierung in Inszenierungen wie Andreas Kriegenburgs *Berliner Geschichte*<sup>8</sup> oder Annette Kuß' *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist* fester Bestandteil des szenischen Geschehens. In letzterer spielen/sprechen zwei Schauspielerinnen Gesine Danckwerts *Monolog für eine schnell sprechende Schauspielerin*; der Text wird nicht dialogisiert, sondern meist ‚chorisch‘ musikalisiert: Sprache wird gedoppelt, unisono (einstimmig) geführt, gleitet bald wieder auseinander und wird durch eingesprengte ‚Kommentare‘ einer beiseite stehenden Geigerin zusätzlich rhythmisiert. Dazu klappert Geschirr, rasseln die präparierten BHs der beiden Spielerinnen, und verschiedene Mikrofone nehmen zusätzlich Einfluss auf die Klanglichkeit des Sprechens, des Agierens, des Raums.

Musikalisierung, soviel lässt sich schon zu Anfang prognostizieren, ist kein Phänomen, das theatergeschichtlich auf Phasen beschränkt werden kann, die dem Logozentrismus den Kampf angesagt hatten oder haben. Ob aufgrund oder trotz der postulierten Wiederkehr des Textes: das Phänomen der Musikalisierung behauptet sich auf dem Theater auch in neuen und neuesten Spielplänen. Umgekehrt wird im Verlauf der Arbeit zu zeigen sein, dass Musikalisierung keineswegs ein neues theatrales Verfahren darstellt, sondern zu allen Zeiten unverzichtbares Merkmal des Theaters, ja Konstituens von Theatralität überhaupt darstellte.

## 2 Die Wissenschaft

Der oben zitierten Einschätzung des Theaterpraktikers Matthias Hartmann ist exemplarisch folgende Beobachtung der Theaterwissenschaftlerin Helene Varopoulou beizuordnen:

Überblickt man die prägenden Theaterformen und neuen theaterästhetischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, so konstatiert man, daß die Theatermittel wie Sprache und Stimme, Geste und Körperausdruck, Arrangement und Licht in einem bisher unbekanntem Maß einer eigenständigen Formung und sogar Formalisierung unterliegen, die man zusammenfassend als Musikalisierung bezeichnen kann. (Varopoulou 1998: 1)

---

<sup>7</sup> Lanoye las aus seiner Textfassung des zwölfstündigen Shakespeare-Spektakels *Schlachten!* (Salzburg/Hamburg 1999), Regie: Luc Perceval.

<sup>8</sup> Von dieser Inszenierung des Textes von Dea Loher wird im Kapitel IV. *Strategien musikalischen Inszenierens* noch ausführlicher die Rede sein.

Die zunehmende Relevanz des Musikalischen für die Theateraufführung stellt auch die zentrale Disziplin der Theaterwissenschaft, die Aufführungsanalyse, vor gewichtige Probleme. Diese Probleme sind der Musiktheaterforschung nicht unbekannt, unterscheiden sich aber dennoch im Einzelnen deutlich. Verkürzt gesagt, besteht eine Hauptschwierigkeit der Analyse von Musiktheater darin, dass man sich allzu schnell nicht mehr (oder gar nicht erst) mit der transitorischen Aufführung, sondern nur mit der bereits als ‚Werk‘ nobilitierten Partitur befasst, an der Inszenierungskonzepte, Bild- und Raumlösungen gemessen und abgeglichen werden. Im Schauspiel besteht umgekehrt die Gefahr, die Musikalisierung aufgrund der Flüchtigkeit des Mediums und des Mangels an ‚werkhaften‘ Notationen nur mit wenigen allgemeinen Formeln zu konstatieren. Es fehlt sowohl am Instrumentarium als auch an der entsprechenden Sensibilisierung, um musikalische Parameter der Aufführungsanalyse in einer dem zeitgenössischen Theater angemessenen Art und Weise ins Recht zu setzen. Dieser Mangel hat seinen Ursprung in bestimmten Entwicklungen des Fachs, die ich, wenn auch nur überblicksartig, skizzieren möchte.

Seit den sechziger Jahren dominieren kommunikationstheoretische bzw. zeichentheoretische Modelle die Disziplin der Aufführungsanalyse.<sup>9</sup> Theaterwissenschaft unterlag wie andere Kulturwissenschaften dem Paradigma des Textes, folgte dem so genannten ‚linguistic turn‘<sup>10</sup>. Theateraufführungen galten als spezielle Zeichenpraxis, die semiotisch aufzufassen und zu entschlüsseln sei. Spätestens seit Mitte der neunziger Jahre haben die Entwicklungen der Theaterpraxis dazu geführt, dass sich die Theaterwissenschaft neu orientieren musste: Längst war ein Verständnis von Theater als Bedeutungsmaschinerie offensichtlich problematisch geworden, längst griff die „wichtigste der konventionellen Segmentierungsstrategien nicht mehr [...]: die Figur als Fixpunkt der disparaten Zeichen“ (Hiß 1993a: 75). Die Theaterwissenschaft proklamierte den ‚performative turn‘ und wandte sich Aspekten der Aufführung zu, die sich dem kommunikationstheoretischen Raster weitgehend entziehen, denn, so formulierte Hans-Thies Lehmann schon Ende der Achtziger:

Theater ist weniger als Kommunikation, vielfach vergleichbar dem „Ausdruck“, den eine „vielsagende“ Kombination von Tönen, Linien, Farben, ein optisch-akustischer Rhythmus erzeugt; und es ist mehr als Kommunikation: nämlich in verhüllter Form das Begehren nach einer viel weitergehenden, mimetischen, jenseits der Alltagsmünze der Konversation realisierten Gestalt des Austauschs. (Lehmann 1989: 47)

---

<sup>9</sup> Als Beispiele mögen hier dienen: de Marinis 1982, Fischer-Lichte 1984, 1985, 31995/1983, Hess-Lüttich 1984, Pavis 1988.

<sup>10</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: „Notwendige Ergänzung des Text-Modells. Dominantenverschiebung: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 23. November 1999.

Für das neue Theater werden neue Kategorien in Anschlag gebracht: „Vor den Logos treten im postdramatischen Theater Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers. (Lehmann 1999a: 262) Hierbei wird deutlich, wie die Theaterwissenschaft auf die veränderte Theaterlandschaft reagiert: Sie flüchtet sich in poetische Platzhalter und unbestimmte Mythologeme („Atem“, „Rhythmus“, „fleischliche Präsenz“). Allerdings haben zum einen auch schon die Regisseure des psychologischen, logozentrischen Theaters um die Bedeutung des Nicht-Diskursiven für die Inszenierung gewusst: „Am Literaturtheater Jessners, Kortners oder Steins hätte man freilich schon immer entdecken und erforschen können, was jetzt auf der theaterwissenschaftlichen Desideraten-Liste steht: Körperlichkeit, Emotion, expressive Geste, Rhythmus und Musikalität des Sprechens“ (Kurzenberger 1998d: 234). Zum anderen ist es eine theaterpraktische Selbstverständlichkeit, dass Theater „intellektuell inkommensurable Anteile hat“ und sich „nicht auf Botschaften reduzieren läßt, die seine Zeichensysteme aussenden“ (Kurzenberger 1998a: 11). All das musste jedoch erst als Paradigmenwechsel formuliert werden, um die ungeteilte Aufmerksamkeit der Theaterwissenschaft beanspruchen zu können. Während ‚Körperlichkeit‘, ‚Authentizität‘ oder ‚Performativität‘ in Graduiertenkollegs und Sonderforschungsbereichen diskutiert und vielseitig beleuchtet werden, fehlt bisher eine eingehende Untersuchung der ‚Musikalität‘ des Theaters.

Dabei hatte Guido Hiß bereits 1993 in seinem Aufsatz „Freiräume für die Phantasie“ (Hiß 1993b) angesichts der „Krise des Sinns“ (ebd.: 20) und der „kategorischen Verweigerung der Deutbarkeit“ (ebd.: 23) gerade bei chorischen Theaterformen die „Musikalisierung des analytischen Modells“ (ebd.: 24) gefordert. Wie eine solche Einbeziehung musikalischer Parameter in die Aufführungsanalyse aussehen könnte, bleibt allerdings weitgehend offen bzw. verharrt bei ersten Versuchen, die m. E. geradezu unseriös sind: In einem Seminar wollen Hiß und seine Studenten nach vergeblichen Versuchen, einen *semantischen* Zugang zu Frank Castorfs Inszenierung von Schillers *Die Räuber* (Berlin 1991) zu finden, schließlich Muster der Barockoper als *musikalisch* ordnendes Prinzip wiedergefunden haben. Die Erkenntnis jedoch, dass Theater (ebenso wie die Barockoper) einem Dualismus von Rezitativischem und Ariosem, d.h. einem „Wechselspiel von Spannung und Lösung [...], der] Abfolge von Offenem und Geschlossenem, von motorisch Intensiviertem und gestisch Zentriertem“ (Hiß 1993b: 26) folgt, ist banal. Dieser Dualismus beherrscht wohl nicht nur die ‚Partitur‘ von Castorfs Räufern, sondern weite Teile der abendländischen Kultur. Auch Hiß‘ Beweisführung („Wer’s nicht glaubt: Es existiert ein Videoband, und man kann sich das ohne großen Aufwand vor Augen führen – mit Hilfe der Schnellauftaste.“ Hiß 1993b: 26) halte ich für problematisch: Über die Musikalisierung einer Inszenierung anhand ihrer stummgeschalte-

ten und stark beschleunigten Videofassung zu urteilen, kann kein sehr viel versprechendes Vorgehen sein.

In einer anderen der wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich der Musikalität des Theaters explizit widmen, wird das methodisch gegenteilige Vorgehen zum Hauptproblem der Untersuchung. Manuel Garcia Martinez unterwirft in seiner Dissertation *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre* (Paris 1995) sein Material einem enorm hohen Auflösungsgrad, wobei die in Millisekundsritten vorgehende Analyse vor lauter wissenschaftlicher Detailversessenheit ihr Objekt geradezu verschwinden macht. Gegenstand ist nicht mehr die Theateraufführung, sondern eine Fülle physikalischer Messergebnisse. Martinez erstellt seine rhythmischen Sprachanalysen nicht nach musikalischen, sondern phonetischen Maßgaben.<sup>11</sup> Durch die von ihm verwendeten Breitband-Sonagramme entsteht m. E. ein Anschein von Wissenschaftlichkeit, den ich für verzerrend und gefährlich halte, weil Messdaten und Diagramme eine (Schein-) Objektivität suggerieren, die in Wirklichkeit z.B. über die hohe Kontextabhängigkeit der musikalisch-szenischen Ereignisse hinwegtäuscht und den interaktionalen und rezeptiven Spielraum zwischen Bühne/Bühnenmusik und Zuschauer ignoriert.

### 3. Vorentscheidungen

Die Eindrücke, die aus der verstärkten Aufmerksamkeit für Musikalität als theaterpraktische und theaterwissenschaftliche Kategorie resultieren, haben mich folgende Entscheidungen für den Aufbau der Arbeit treffen lassen. Nach dem *Auftakt* beschäftigt sich Teil II mit der Konstitution des Forschungsgegenstandes. Die Musikalisierung des Theaters soll dabei von drei Seiten her charakterisiert werden: Zunächst wird das Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen* eine ganze Reihe aktueller und historischer Quellen beibringen, die die Virulenz und Bandbreite der Wahrnehmung musikalischen Inszenierens dokumentieren und gleichzeitig auf bestimmte Wahrnehmungsstränge und Verbalisierungsmuster hinweisen, die es zu problematisieren gilt. Dann nehme ich eine *Begriffsbestimmung* (II.2) für das musikalisierte Inszenieren vor und stecke den *historischen Bezugsrahmen* (II.3) der Arbeit ab. Die untersuchten Theaterformen lassen sich größtenteils dem chorischen Theater der neunziger Jahre zuordnen, das ich kurz charakterisieren werde, um plausibel zu machen, warum gerade dieses Theater zu einer Untersuchung seiner musikalischen Kriterien

---

<sup>11</sup> Vgl. einen ähnlichen Ansatz bei André-Pierre Benguerel und Janet D'Arcy: „Time-warping and the perception of rhythm in speech“, in: *Journal of Phonetics* Nr. 14, 1986, S. 231-246, der im hier gewählten Kontext der Alltagsrede allerdings sinnvoller erscheint.