

II Die Musikalität der Inszenierung

1 Anmerkungen zu einigen Diskurselementen

*Denken heißt, das richtige Zitat finden. (Paul de Man)*¹²

In der Einleitung habe ich die These aufgestellt, die Musikalisierung des Theaters habe v.a. in den neunziger Jahren sowohl in der Theaterpraxis als auch in der Rezeption bzw. Reflexion eine deutliche Konjunktur erlebt. Bevor ich den Begriff der Musikalisierung im folgenden Kapitel näher zu bestimmen suche, soll zunächst eine kommentierte Zusammenschau von Beiträgen zu diesem Thema meine These erhärten und zugleich das Personal und einige wesentliche Elemente des Diskurses skizzieren. Dieses Kapitel referiert dabei nicht den Stand der Forschung – diesen gibt es im Grunde nicht.¹³ Auf einzelne Ausnahmen, die sich in Ansätzen mit dem Thema meiner Arbeit beschäftigen, gehe ich an jeweils gegebener Stelle ausführlicher ein.

Diese Zusammenschau ist, neben der eigenen Theatererfahrung, Ausgangspunkt der Genese dieser Arbeit. Die zahlreichen Hinweise auf Wahrnehmungen eines wie auch immer gearteten „Musikalischen“ im zeitgenössischen Theater bilden den Hintergrund, vor dem sich meine systematischen Überlegungen abzeichnen. Gleichzeitig soll dieses Kapitel neben einem thematischen Aufriss auch erste Hinweise auf die methodischen Ansätze geben.

Es hat sich dabei gezeigt, dass es für die Diskursbeiträge zur Musikalisierung des Theaters keinen wesentlichen Unterschied macht, ob sie nun von Theatermachern, Theaterwissenschaftlern oder Theaterkritikern stammen – alle drei Gruppen thematisieren ähnliche Aspekte, operieren aber auch gleichermaßen häufig mit begrifflicher Unschärfe. Die Folgen sind dabei unterschiedlich: Während der Praktiker einen musikalischen Begriff auch als nützliche Fiktion, als einen von allen Produktionsbeteiligten verstandenen Platzhalter verwenden mag, und ein Kritiker möglicherweise beim Gebrauch einer musikalischen Beschreibung eher suggestive als akri-

¹² Zit. in: Stanitzek 1991: 27.

¹³ Bezeichnenderweise fehlen auch in einschlägigen Publikationen Beiträge zu den zahlreichen Interdependenzen von Musik und Theater, so z.B. im Kongressbericht *Wechselwirkungen der darstellenden Künste. Internationales Kolloquium veranstaltet vom Rat für Wissenschaft der Akademie der Künste der DDR und von Lehrstuhl und Forschungsgruppe Theorie der darstellenden Künste am Bereich Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, 29.-30. November 1983. Berlin.*

bische Absichten verfolgt, so steht den Wissenschaftlern die häufige Ungenauigkeit m.E. schlecht an.

Die vorgefundenen Zitate lassen sich nach vier Themen ordnen: die Beschreibung von Musikalität bereits anhand der dramatischen Vorlage, die Berücksichtigung der Musikalität von Sprache auf der Bühne, die Verwendung des Partiturbegriffs für die künstlerische Organisation des Bühnengeschehens und damit schließlich die Anerkennung der möglichen Musikalität der Inszenierung insgesamt.

1.1 Musikalität der Vorlage

Da in der Theaterwissenschaft, mehr als in der Theaterkritik, der dramatische Text in seiner historischen, literarischen und dramaturgischen Funktion eigens untersucht wird, finden sich folgerichtig hier Analogisierungen zwischen Theater und Musik schon auf der Ebene der Vorlage, nicht erst der Aufführung. So schreibt z.B. Guido Hiß in seiner Dissertation *Korrespondenzen* (Tübingen 1988), „daß die musikalische der szenischen „Komposition“ einer dramatischen Textvorlage tatsächlich vergleichbar ist“ (Hiß 1988: 54).

Aber auch ein Praktiker wie Thomas Ostermeier, Regisseur und Leiter der Berliner Schaubühne, verwendet den Begriff der Partitur, die ein dramatischer Text darstellen könne, und beschreibt am folgenden Beispiel zugleich die ästhetischen Konsequenzen¹⁴:

Musikalität verlangt auch Sarah Kanes vorletztes Stück *Crave*: Eine Partitur für vier Stimmen, die musikalischen Prinzipien folgt, um von Erfahrungen von vier Menschen mit ihrer unerfüllten Sehnsucht nach Liebe und Aufgehobensein in dieser Welt zu sprechen, ohne psychologische Entwicklungen nachvollziehbar machen zu müssen. Das Stück spielt auf den realen Erfahrungen des Zuschauer wie auf einem Instrument, ist in seiner Form fast abstrakt und in der Wirkung ungeheuer konkret – was sonst eher ein Vorrecht der Mittel der Musik ist. (Ostermeier 1999: 13)

Ist der Begriff der Komposition (Hiß) für das Stadium des Konzipierens, Gewichtens und Arrangierens gleichermaßen für musikalische wie für szenische Vorlagen anwendbar? Ist ein dramatischer Text bereits eine musikalisch zu lesende Partitur (Ostermeier)? Für mich bleiben die Vergleiche auf der Ebene der Vorlage aus zweierlei Gründen unergiebig. Sie tragen zunächst dem entscheidenden Unterschied in der Konkretheit von musikalischem und theatralem Material für die jeweilige Umsetzung keine Rechnung. Einer musikalischen Komposition kann man – mit bestimmten Ausnahmen – anhand ihrer Partitur ihre intendierte Umsetzung vergleichsweise

¹⁴ Von den hier geradezu mechanisch-instrumental beschriebenen Zusammenhängen zwischen einer spezifischen Musikalisierung und den Wirkungen auf die Zuschauer wird im Kapitel IV. *Strategien* noch zu sprechen sein.

genau entnehmen, der interpretatorische Spielraum ist, immer im Vergleich zum Theater gesprochen, gering. Im Umgang mit dramatischen Vorlagen ist hingegen ein eigenständiger, unkonventioneller Zugang, eine gewisse Freiheit gegenüber dem Text geradezu geboten. Julia Liebscher unterstreicht diesen Unterschied auch im Hinblick auf die Oper: „Während der Dramentext sämtliche aufführungsrelevanten Parameter offenläßt, legt der Komponist wesentliche Momente eindeutig fest“ (Liebscher 1999: 63).

Zum Zweiten klammert der Blick auf die eventuelle Musikalität der dramatischen Vorlage gerade jene Theaterformen aus, die in besonderer Weise musikalisch geprägt sind und zu denen ein analytischer Zugang gerade über die musikalische Betrachtungsweise gewährleistet ist: Theaterformen nämlich, die keiner dramatischen Vorlage folgen, sondern als Projekt, szenische Collage, Improvisations-, Objekt- oder Bildertheater entstehen.

1.2 Musikalität der Sprache

Neben Tendenzen zu einer umfassenden Musikalisierung der Inszenierung steht sowohl bei den Produzenten als auch bei den Rezipienten des Theaters vor allem die Musikalisierung von Sprache im Mittelpunkt der Betrachtung. Sie wird als „neue Weise mit dem Text als Landschaft, als rhythmisch und musikalisch strukturiertem Feld umzugehen“ (Lehmann 1990: 87) beschrieben oder am Beispiel Einar Schleefs als „durchgängige Musikalisierung und Rhythmisierung der Sprache“ (ebd.: 89) bezeichnet.

Schon in den achtziger Jahren hat sich Helga Finter mit einer Reihe von Beiträgen zur Theatralisierung von Sprache und Stimme auf der Bühne zu Wort gemeldet, so z.B. in „Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen“ (1982) und „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“ (1984). Sie beschreibt und analysiert darin die veränderte Präsenz und Rezeption der Sprechstimme gerade auch unter musikalischen Aspekten. Über Wilsons *The Man with the Raincoat* (Köln 1981) schreibt sie:

Der Theatermann Robert Wilson [hat] aus dem Rauschen der Sprachmaschinen mit Hilfe von Bildern Stimmen zum Klingeln gebracht und so zu einer neuen Art von Sprechtheater gefunden, an dessen Anfang nicht ein vorgegebener Sinn steht, den Klang und Bild abbilden, sondern das Wort als Klang, aus dem über die Bilder eine Welt entsteht. (Finter 1982: 51)

Helga Finter macht hier eine Dichotomie auf, die den wissenschaftlichen Diskurs um das Avantgarde-Theater der achtziger und neunziger Jahre prägt: Auf Schlagwörter reduziert ist dies die Dichotomie von Sinn vs. Sinnlichkeit. Einer genaueren Kritik dieser Dichotomie vorausgreifend¹⁵

¹⁵ Siehe Kapitel II.3.1.2 *Ablösung des Prinzips der Verkörperung*.

meine ich, dass sich dieser Dualismus als ein scheinbarer entpuppen wird. Dessen ungeachtet liefern Finters Beobachtungen zahlreiche Anstöße für eine musikalische Theaterrezeption und lassen sich m. E. auch auf andere Ausdrucksebenen als nur die der Stimme ausweiten.

Anders als die Wissenschaft steht das Feuilleton unter dem Zwang, das gerade erst auf dem Theater Gesehene in eine griffige Formulierung münzen zu müssen. Das mündet mal in präzisen Benennungen, mal in groben Missverständnissen, manche davon produktiv, manche weniger. In zwei Zitaten C. Bernd Suchers, Theaterkritiker der Süddeutschen Zeitung, findet sich all das – am Beispiel der drei Regisseure, denen sich meine Arbeit besonders ausführlich widmet. So heißt es über Marthaler:

[Er] benutzt Wörter, Silbenketten und Melodien, um daraus ein Impromptu mit Variationen zu komponieren. Witzig ist es, frech, schön. Und es verlangt vom Zuschauer jene Freude an der Langsamkeit, die dem Regisseur zu eigen ist. Dazu die Bereitschaft, Wort-, Szenen-, Musikwiederholungen nicht als Überflüssiges, Langweiliges, Bekanntes abzutun, sondern lustvoll die Unterschiede darin entdecken zu wollen. Dann nämlich erkennt er, daß Marthaler seine Themen, seine Motive bearbeitet, daß er sie orchestriert, daß er Durchführungen erdenkt. (Sucher 1995: 211)

Und über Einar Schleaf schreibt Sucher in Abgrenzung von Robert Wilson, den der Text überhaupt nicht interessiert, „so daß er zu einer Geräuschkulisse verkommt“ (Sucher 1995: 155):

Schleaf hingegen benutzt Worte, um mit ihnen Rhythmen herzustellen. Kurz, er macht Sprache zu Musik. Nicht nur, indem er sie singen läßt, zum Beispiel als Choral. Viel öfter zwingt er die Schauspieler, die mit wenigen Ausnahmen als Chorgruppe auftreten, Verse unabhängig von ihrer Bedeutung zu betonen, zu skandieren; Textteile zu wiederholen, als seien sie Motive einer Minimalkomposition. Sätze werden phrasiert wie Melodien (auf Gertrude Steins Spuren). (ebd.)

Hier kann sich Sucher einer Wertung nicht enthalten – der nächste Satz des Zitats lautet: „Das ist recht oft fürchterlich“ (ebd.). Ob das so ist und warum dieser Eindruck entsteht, wird noch zu klären sein. Musikalisierung wird hier jedenfalls vorwiegend an der Sprachbehandlung festgemacht, wobei sich beim Verweis auf Marthaler auch eine breitere Auffassung von Musikalisierung als einem musikalischen Zusammenhang vieler oder gar aller szenischer Ausdruckssysteme findet. Nicht nur die Worte, sondern auch Szenen, Themen und Motive werden ‚komponiert‘. Als Feuilletonist hat Sucher das Privileg mit vieldeutigen Begriffen wie ‚Thema‘ und ‚Motiv‘ operieren zu können und eine produktive Unklarheit darüber zu schaffen, ob sie nun musikwissenschaftlich oder z.B. literaturwissenschaftlich gemeint sind. Solche Unklarheiten finden sich auch im wissenschaftlichen Diskurs zahlreich, wo sie m. E. weniger produktiv sind.

Problematisch wird es bei Sucher, das sei hier exemplarisch für viele weitere Fälle gesagt, beim unreflektierten Griff ins musikterminologische

Repertoire: Wer sagt, dass Marthaler Durchführungen erdenke, führt den Leser auf eine falsche Fährte, weil er suggeriert, Marthalers spezielle Behandlung von motivischem und thematischem Material (im musikalischen Sinne) habe direkt etwas mit dem Sonatenhauptsatz oder der Fuge und dem jeweils enthaltenen Formprinzip der Durchführung zu tun. Sehr verkürzt gesagt handelt es sich dabei im Sonatenhauptsatz um die motivisch-thematische Arbeit, die formal obligatorische Entwicklung und Entfaltung des vorgestellten musikalischen Materials. In der Fuge hingegen bezeichnet Durchführung das Wandern des Themas durch alle ‚Stimmen‘¹⁶. Marthalers motivische Arbeit mag sich in Ansätzen aus diesen Quellen speisen – es wird sich aber zeigen, dass das Verhältnis seiner Musikalisierungen zur Musiktradition nicht ungefragt mit musikhistorisch festgeschriebenen Formbegriffen deskriptiv zu fassen ist. Das liegt schon allein daran, dass zeitgenössisches Theater in seiner Fragmentarität, formalen Offenheit und seiner Tendenz zur Dekonstruktion etablierter Codes den mit solchen Begriffen konnotierten Prinzipien wie Werkcharakter, Geschlossenheit und Regelmäßigkeit widerspricht.

Suchers Nebensatz über Robert Wilson, bei dem der Text zur Geräuschkulisse verkomme, enthält den interessanten Hinweis auf die Ebene des „Soundtracks“ (Wilson), dem bei aller Dominanz des Visuellen in Wilsons Theater ebenfalls inszenatorische Bedeutung zukommt. Helene Varopoulou bemerkt dazu:

Betonen wir sofort, daß die schon seit einigen Jahrzehnten zu beobachtende Tendenz, die Wortsprache mehr in ihren Klangqualitäten, ihrem Rhythmus und gleichsam als Komposition zu behandeln, nicht im Widerspruch steht zur visuellen Charakteristik des neuen Theaters. Bob Wilson hat sich immer wieder beklagt, daß viele seiner Kritiker sein Theater einseitig als Theater der Bilder verstehen. Für ihn selbst, der seine Werke nicht zufällig „operas“ nannte, ist aber die musikalische und allgemeiner die auditive Struktur der Inszenierung ebenso wichtig wie die visuelle. Als er in Taormina 1996 den Premio Europeo entgegennahm, sagte er wörtlich: ‚Was zählt im Theater, ist das Hören.‘“ (Varopoulou 1998: 4)

Sucher mag zurecht oder zu unrecht beklagen, dass die Musikalisierung der Sprache bei Wilson zu Lasten der semantischen Kohärenz des Textes geht – mit Sicherheit ist es jedoch fahrlässig, von den hochartifiziellen Klangkompositionen im Theater Robert Wilsons¹⁷ als einer bloßen Geräuschkulisse zu sprechen.

¹⁶ Wenn der in der Musik mehrdeutige Begriff der Stimme nicht als menschliches Instrument zur Tonerzeugung, sondern als in einem Notensystem repräsentierter Teil einer musikalischen Partitur gemeint ist, kennzeichne ich dies durch einfache Anführungszeichen als ‚Stimme‘.

¹⁷ Die akustische Ebene, meist eine Mischung aus Einspielungen von Geräuschen, Stimmen, Musik und den mikroportverstärkten Stimmen der Darsteller, entstand in Wilsons Inszenierungen stets in Zusammenarbeit mit Komponisten und Sound-Artists wie Hans-

Thomas Rothschild und Wolfgang Kralicek, ebenfalls Theaterkritiker, beschreiben beide die Musikalität der Sprechchöre Einar Schleefs:

Vorherrschend ist eine Art Chor-Rap, eine kollektive Sprechweise, die auf Rhythmus und Pausen, Accelerandi und Ritardandi, Synkopen und Tonhöhenunterschiede äußersten Wert legt (Rothschild 1998¹⁸).

Auch Kralicek greift zur ungenauen Rap-Metapher: „Die Darsteller treten zum Schauturnen an und bringen ihren Text dabei (nach Art des Rap-Sprechgesangs) so rhythmisch zum Klingen, daß Musik daraus wird“ (Kralicek 1998). Dabei haben beide erkannt, worum es *eigentlich* geht: um die Behandlung szenischer Elemente wie Bewegung und Sprache als Musik. Nicht die Analogie zur Musik oder speziell zum Rap wird gesucht oder beschrieben, sondern ein Inszenieren von Sprache, bei dem „Musik daraus wird“ (ebd.). Dass diese Musik vielschichtig und differenziert ist, beschreibt Rothschild, indem er einige ihrer Gestaltungsparameter aufzählt, von denen allerdings die wenigsten in der Rap-Musik zu finden sind. Die Beschreibung ist treffend, der Begriff aus der Populärmusik führt ins Leere.¹⁹

Die Reflektion der Musikalität von Sprache und die Anstrengungen, die Sprache selbst auf der Bühne auf mehr als ihre Semantik hin zu befragen, sind dabei nicht neu. So hat z.B. der russische Theaterregisseur und -leiter Alexander Tairoff wie viele andere Theateravantgardisten Anfang des letzten Jahrhunderts zu einem neuen Umgang mit dem Dramentext aufgerufen:

Es ist schon an der Zeit, mit der Gewohnheit zu brechen, nach der man das Wortmaterial auf der Bühne als etwas ansieht, das keine weitere Bedeutung hat, als diese oder jene Idee, diesen oder jenen Gedanken auszudrücken. Es ist endlich an der Zeit, sich zum Wortmaterial ebenso wie zum pantomimischen Material zu verhalten, nämlich vom Standpunkt des in ihm enthaltenen Rhythmus und der ihm eigenen harmonischen und phonetischen Möglichkeiten. Den rhythmischen Herzschlag eines Stückes zu erfüllen, seinen Klang, seine Harmonie zu hören und sie dann gleichsam zu orchestrieren – das ist die [...] Aufgabe des Spielleiters. (Tairoff 1989/1923: 119)

In Tairoffs Forderungen ist eine durchaus komplexe Auffassung von der Musikalität des theatralen Geschehens enthalten. Er bezieht zahlreiche musikalische Parameter in seine Überlegungen mit ein: Rhythmus, Klangfarbe/Orchestrierung, Harmonik. Gerade die Verabschiedung der Semantik

Peter Kuhn (*Dr. Faustus Lights the Light, Krankheit Tod, King Lear, Death, Destruction and Detroit II*) oder Phil Glass (*Persephone, The CIVIL warS*).

¹⁸ Wenn in der bibliografischen Kurzangabe die Seitenzahl fehlt, handelt es sich entweder um einen Zeitungsartikel oder eine audiovisuelle Quelle.

¹⁹ Das Kapitel über Einar Schleefs *Sportstück*-Inszenierung (III.3) wird sich ausführlich mit der Art der Musikalisierung beschäftigen.

als allein selig machende Funktion des Textes ist – mit Blick auf das zeitgenössische Theater und seine Paradigmen²⁰ – eine durchaus moderne Position, die von anderen Avantgardisten wie Meyerhold, Craig oder Artaud geteilt wird.

Allerdings sprechen aus Tairoffs Zitat auch einige Mythologeme des Theatermakers. Worin – musikwissenschaftlich betrachtet – die Harmonie eines Theaterstücks bestehen soll, ist ungewiss: Der Begriff taugt zur Metapher, aber nicht zur Untersuchung. Auch die Annahme eines dem Stück innewohnenden rhythmischen Herzschlags halte ich für bedenklich. Jede musikalische Lesart eines Textes beruht auf bestimmten Gegebenheiten des Textes, die rhythmische und klangliche Eindrücke erzeugen oder zumindest nahe legen. Kurze elliptische Sätze suggerieren sicher eher einen temporeichen Stakkato-Vortrag als ein melodisches Sprechen in weiten Legatobögen. Bis zu einem kardiologisch feststellbaren „Herzschlag des Stückes“ ist es hier aber noch weit. Jede Musikalisierung ist eine *Lesart* und keine Objektivierung einer dem Text innewohnenden Musik.²¹ Die Vorstellung von einer dem Text innewohnenden Musik ist dabei m. E. nicht falsch, aber eben nur als Tendenz beschreibbar und muss daher differenziert betrachtet werden – wir werden diesem Problem im Kapitel über Einar Schleaf (III.3) noch ausführlicher wiederbegegnen.

Die Idee, dass ein Spielleiter oder Regisseur als Orchestrator oder Dirigent des Bühnengeschehens – besonders des Sprechens – fungiere, ist schon weit vor den Avantgardisten in Goethes Konzept der „Prosaischen Tonkunst“ enthalten, wie der Goethe-Schüler Pius Alexander Wolff berichtet:

Die Weise, wie Goethe eine dramatische Dichtung auf die Bühne brachte, war ganz die eines Kapellmeisters, und er liebte es, bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbilde zu nehmen, und gleichnißweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art

²⁰ Siehe dazu u.a. Hans-Thies Lehmanns Bestimmungen des Postdramatischen Theaters, wie z.B. in folgender Zusammenfassung: „Postdramatisches Theater ist Ersetzung der dramatischen Handlung durch Zeremonie, mit der die dramatisch-kultische Handlung in ihren Anfängen einst untrennbar verschwistert war. Unter Zeremonie als Moment von postdramatischem Theater sei demnach verstanden die ganze Spielbreite des Ausagierens referenzloser, aber mit gesteigertem Ausdruck vorgetragener Abläufe; Veranstaltungen eigentümlich formalisierter Gemeinsamkeit; musikalisch-rhythmische oder visuell-architektonische Verlaufskonstrukte; paraituelle Formen sowie die (nicht selten tiefschwarze) „Feier“ des Körpers, der Präsenz; das emphatisch oder monumental akzentuierte Ostentative der Darbietung“ (Lehmann 1999a: 115f.).

²¹ Ein Blick in die Vertonungsgeschichte poetischer Texte beispielsweise belegt diese These rasch. Als Beispiel mag Albrecht Riethmüllers Aufsatz „Ich weiß nicht, was soll das bedeuten. Zu Heines, Silchers und Liszts Lorelei“ (in: Bernhart 1994: 215 – 232) dienen. Auch Clemens Kühn weist auf zahlreiche Möglichkeiten der Sprachvertonung hin. (Kühn, C. 1993: 194-202)

geleitet, wie eine Oper eingeübt wird. Die Tempis, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo usw. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht. (Pius Alexander Wolff in: Böhme (Hg.) 1950: 82)

Goethe selbst fasst zusammen: „Man könnte die Declamirkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik viel Analoges hat“ (Goethe 1950/1803: 50).

So schön der Vorgang eines Inszenierens nach dem „Vorbilde“ der Musik hier beschrieben ist, gilt es doch, auf einen wesentlichen Unterschied hinzuweisen. Die Musiktheorie wird hier, ganz im Geiste der Zeit, noch wesentlich als normatives Regelwerk, die Musikpraxis als kunstvolle Ausführung desselben verstanden. Diese Auffassung ändert sich zunehmend und ist für die Musik der Neuzeit nur noch von historischer Bedeutung. Auch für meine analytische Herangehensweise ist daher ein nicht normatives Verständnis von Musiktheorie zwingende Voraussetzung.²²

1.3 Partiturbegriff

Schon im obigen Zitat von Thomas Ostermeier wurde die Metapher der Partitur bemüht um die musikalisch suggestive Textgestalt von Sarah Kanes *Gier* zu beschreiben. Wenn im Diskurs über musikalisches Inszenieren von einer Partitur die Rede ist, bezieht sich das jedoch zumeist auf die Partitur der Aufführung, nicht auf die dramatische Vorlage. Gemeint ist Partitur dann ganz konkret als *Möglichkeit*, die theatral-musikalischen Vorgänge in einem mehrsystemigen Notationssystem festzuhalten. Gemeint ist v.a. aber der Eindruck, dass die dominanten Strukturierungsverfahren einer bestimmten Inszenierung in einer musikalischen Partitur besonders sinnvoll festgehalten werden könnten, auch wenn im Entstehungsprozess selten tatsächlich auf das Schreiben von Theater-Partituren zurückgegriffen wird.

An Christoph Marthaler lässt sich jedenfalls besonders einleuchtend der Partiturbegriff festmachen, wie er im wissenschaftlichen Diskurs immer wieder auftaucht:

Marthaler kommt ursprünglich von der Musik her, seine Inszenierungen zeugen von einem evidenten Feingefühl für Rhythmus, Pausen, Piano und Forte, Tempi und Timbre der Stimmen, so daß sich insgesamt seine Textcollagen, die auch Wander- und Volkslieder nicht nur ironisch inkorporieren, am Ende wie die Partitur für eine musikalische Darbietung ausnehmen. (Varopoulou 1998: 13)

In Varopoulous Zitat wird auch deutlich, dass veritable Musikstücke wie Wander- und Volkslieder als Teil der musikalischen Gesamtpartitur gele-

²² Siehe Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen*.

sen werden können. Sie konstituieren nicht die Musikalität der Inszenierung, sondern bereichern und explizieren sie.²³

Diese These findet sich noch weiter zugespitzt bei dem Regisseur Stéphane Braunschweig, der ebenfalls den Begriff der Partitur verwendet und ihn bewusst von der Verwendung von Schauspielmusik²⁴ trennt:

Wenn ich in einem bestimmten Augenblick Musik brauche, dann deshalb, weil mir das erlaubt, den Text noch stärker in eine Partitur zu verwandeln, selbst bei den Passagen, wo es keine Musik gibt. Daß man nichts hört, heißt nicht, daß es da keine Musik gibt. (Braunschweig in: Van Kerkhoven/Schlüter 1995: 190)

Die Idee eines Partiturtheaters wird also sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite verwendet, einerseits, um einen bestimmten theatralen Ausdruck zu erzielen, andererseits, um einem Theatereindruck Rechnung zu tragen, dem man mit herkömmlichen Kategorien der Narration oder der Figurenkonstellation nicht beikommt.

Sollte nun der Eindruck entstanden sein, dass Musikalisierung automatisch eine ganz bestimmte Theaterästhetik zur Folge habe, möchte ich dem bereits am Beispiel der Sprachbehandlung widersprechen. Eine Aufmerksamkeit für die musikalischen Parameter der Sprache bedeutet nicht automatisch, dass Sprache stilisiert und entpsychologisiert wird, dass ihre Semantik negiert und ihre Materialität zum alleinigen Ankerpunkt des Interesses gemacht wird. Das wird z.B. bei einem Blick in ein Kompendium der Sprecherziehung deutlich:

The text of a play has often most aptly been compared with a musical score. The actor is the link between the dramatist and the audience. His voice is the means by which the dramatist's work is bodied forth, and it is the main channel along which thought and feeling are to flow. His voice, in fact, is an instrument, a highly specialized instrument, which is activated and played upon by the actor's intelligence and feeling, both of which have been stimulated by the imaginative power he is able to bring to bear upon the dramatist's creation. (Turner 1993/1950: 2)

²³ Zur Funktion der Chorlieder bei Marthaler siehe außerdem Kapitel III.1.5.2 *Fluchlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*.

²⁴ Es bietet sich an, im Folgenden verschiedene Arten von Schauspielmusik zu unterscheiden. Jürgen Zimmermann definiert übergreifend *Schauspielmusik* als „jede Form von Musik, die im Rahmen einer Schauspielaufführung erklingt“ (Zimmermann 1988: 44). *Bühnenmusik* bezeichnet für meinen Kontext sinnvollerweise jede Art von Schauspielmusik, die auf der Bühne produziert wird und erklingt (Gesang, Instrumente). Als *Inzidenzmusik* soll „die vom Dramenautor selbst geforderte Musik“ (Gollasch 1997: 20) gelten. Schließlich scheint mir noch in Anlehnung an die Filmwissenschaft die übergreifende Unterscheidung von *diegetischer und non-diegetischer Musik* sinnvoll, die sich darauf bezieht, ob erklingende Musik dem Wahrnehmungshorizont der Bühnenfiguren entstammt (also von ihnen gehört wird), oder nicht. Dazu schreibt David Bordwell: „If the source of a sound is a character or object in the story space of a film, we call the sound *diegetic*. [...] On the other hand there is *nondiegetic* sound, which is represented as coming from a source outside the story space“ (Bordwell/Thompson 1990/1979: 254).

Hier zeigt sich, dass die Metaphorik und auch das konkrete Ineinsetzen von Bühnensprache und Musik nicht an einen bestimmten Inszenierungsstil, an bestimmte programmatische Auffassungen von Theater geknüpft sind. Auch das konventionellste Konzept von Schauspielkunst, wie es J. Clifford Turner in seinem Grundlagenbuch zu *Voice and Speech in the Theatre*²⁵ vorlegt, kann sinnvollerweise den Begriff der Partitur („musical score“) auf das Zusammenspiel und den Begriff des Instruments auf das sprecherische Gestaltungspotential des Schauspielers anwenden.

Auch Ulrich Kühn weist in seinem Aufsatz „Das Pathos der Stimme“ das Paradigma der Stimme als Instrument und die Technik der theatralen Rede als musikalisiertes Deklamieren schon in den Schauspieltheorien der Jahrhundertwende nach. Ihm fällt dabei auf, dass in den Deklamationschriften des 19. Jahrhunderts „die schwer zu spezifizierenden Parameter gesprochener Sprache meist mithilfe musikalischer Parameter, wenigstens jedoch musikalischer Terminologie“ (Kühn, U. 1999: 183) zu beschreiben versucht wurden. Ich greife damit dem Hinweis vor, dass sich der musikanalytische Blick auf Theaterinszenierungen keineswegs auf bestimmte Formen beschränken muss; es wird jedoch einleuchten, dass er in manchen Fällen fruchtbarer und notwendiger ist als in anderen.

1.4 Musikalisches Inszenieren

Neben Verortungen des Diskurses der Musikalisierung auf der Ebene der dramatischen Vorlage oder der Sprachbehandlung werden auch Struktur, Bewegung, Zeitgestaltung und Raum der Aufführungen als musikalisiert beschrieben bzw. von Theatermachern programmatisch gefordert.²⁶

So verweist Detlev Baur in seiner Dissertation über den *Chor im Theater des 20. Jahrhunderts* (Tübingen 1999) auf die vielen Ebenen der Musikalisierung bei Christoph Marthaler am Beispiel von dessen Inszenierung *Murx den Europäer!* (Berlin 1993).

Die Struktur der Inszenierung ist eine musikalische: Musikeinlagen, die virtuos und dabei unspektakulär ausgeführt sind, wiederholte und variierte Gesprächsbrocken, Floskeln, Zitate, Sprichworte und (verunglückte) Witze sowie alltägliche, hier ‚rituelle‘ Handlungen und immer wieder lange, intensive Pausen machen die Aufführung aus und gliedern sie zugleich, so daß die Zeit zum eigentlichen Thema wird.

²⁵ Obwohl das Buch schon 1950 verfasst wurde, erfreut es sich, wie die vierte Auflage von 1993 zeigt, offensichtlich nach wie vor einer gewissen Bedeutung.

²⁶ So schreibt Erika Fischer-Lichte: „Eine relativ dominierende Position kam der Musik im theatralischen Code der Avantgarde zu. Einer Generation, welche das Theater als ein durch und durch antiillusionistisches neu erschaffen wollte, schien diese Neuschöpfung nur ‚aus dem Geiste der Musik‘ möglich zu sein; nicht nur Appia und Craig, sondern auch Meyerhold und Tairov waren überzeugt, in der Musik die Grundlage alles Theatralischen wieder entdeckt und die Bedingung der Möglichkeit eines wahrhaft ‚theatralischen‘ Theaters gefunden zu haben“ (Fischer-Lichte 31994/1983: 179).

Endlose Wiederholungen und Variationen im sprachlichen Text, im Rhythmus und in der Dynamik bilden das musikalische Grundgerüst der Aufführung. (Baur 1999a: 105)

Statt die vielen aufgeworfenen musikalischen Aspekte zu ordnen, zu werten und zu analysieren, belässt es Baur hier jedoch bei der bloßen Beschreibung. Er entwirft in seiner Arbeit vielmehr ein Psychogramm des Marthalerschen Chores und untersucht seine dramaturgischen Funktionen. Dass das ein problematisches Vorgehen ist, lässt die Marthaler-Schauspielerin Olivia Grigolli mit ihrer Einschätzung erkennen: „Seine Stücke leben nicht von einer genauen Psychologisierung der Figuren, sondern es ist eine Musikalität, [...] ein Gesamtrahmen, in dem das dann entsteht“ (Grigolli in Schwerfel 2001). Wie viel sich also jenseits einer dramaturgischen Analyse anhand der Musikalisierung herausfinden lässt, wird in Kapitel III.1 dieser Arbeit zu zeigen sein.

Auch Helga Finter spricht bei Robert Wilson von der Musikalität der Gesamtstruktur seiner Inszenierungen; sie benutzt dabei den Begriff des audiovisuellen Rhythmus²⁷, der deutlich macht, dass Musikalisierung kein auf die Lautsphäre der Inszenierung beschränktes Phänomen ist.

Wir finden noch die klassische Einteilung von Prolog/Epilog, Akte und Szenen, aber auch die Einteilung in Sections/Sets oder Parts. Jedoch ist es nicht mehr ein Handlungsstrang, der sie zusammenhielt, sondern ein audiovisueller Rhythmus. [...] In diesem Sinne soll hier von Rhythmus gesprochen werden als dem Prozeß der Montage von visuellen und sonoren Zeichenketten. (Finter 1985: 62)

Letzteres macht Finters Begriff, zumindest im musikalischen Sinne, ungenau: Rhythmus ist das *Ergebnis* eines musikalischen Prozesses (sei es der Komposition oder Improvisation), nicht der Prozess selbst. Angemessener beschreibt daher Guido Hiß den Prozess der Montage, des Zusammensetzens nach musikalischen Prinzipien, indem er den Begriff der Komposition in seiner Theorie der Aufführungsanalyse *Der theatralische Blick* (Berlin 1993) auf den Vorgang des Inszenierens überträgt:

Das Zusammenfügen, die *Komposition* der multimedialen Form vollzieht sich nicht als simple Gleichsetzung unterschiedlicher Ausdruckselemente, sondern im Sinne gezielter Äquivalenzsetzungen (wobei es vollständig gleichgültig ist, ob der oder die Verfasser des polyphonen Textes den Zusammenklang der Elemente bewußt kalkulierend oder „intuitiv“ arrangieren). (Hiß 1993a: 51)²⁷

Dabei fallen zwei wichtige Stichwörter: Die Intention(en) der Theaterpraktiker sind zunächst einmal irrelevant für eine musikalische Untersuchung ihrer Inszenierungen. Auch wenn ich also Selbstäußerungen von Theatermachern zitiere, die über Form und Funktion von Musikalität ihrer

²⁷ Soweit nicht anders vermerkt, stammen Hervorhebungen in Zitaten immer vom jeweiligen Verfasser.

Arbeiten sprechen, dient dies nicht als Verifikationsstrategie, sondern lediglich als Teil der exemplarischen Bestandsaufnahme von Reflektionen über die Musikalisierung des Theaters. Trotzdem wird es sinnvoll und notwendig sein von den Konsequenzen der Musikalisierung und damit von den möglichen Strategien der Inszenierungsweisen zu sprechen.²⁸

Das zweite Stichwort, das ich aufgreifen möchte, ist das der Polyphonie. Wenn man seinen metaphorischen Gebrauch in der Literaturtheorie (etwa bei Michail Bachtin) ausklammert, handelt es sich um einen explizit musikalischen Begriff, der, weil er nur mit ‚vielstimmig‘ konnotiert wird, gerne auf die multimediale Form des Theaters angewandt wird. So macht auch Erika Fischer-Lichte diese Musikanalogie auf der Ebene der Produktionsform des Theaters stark:

Die Aufführung ist daher auch als ein Text zu bestimmen, der seine Eigenart in dem Spezifikum hat, von mehreren Subjekten zugleich konstituiert zu sein, ohne daß die je besondere Individualität der einzelnen beteiligten Subjekte in seiner kollektiv aufgebauten Struktur ununterscheidbar unterginge. Dieses für die Konstitution des theatralischen Textes so charakteristische Merkmal möchte ich mit dem aus der Musik entlehnten Terminus der „Polyphonie“ bezeichnen. Denn so wie in einem Chorsatz die unterschiedlichen Stimmen oder in einem Instrumentalwerk die verschiedenen beteiligten Instrumente sich nach ihrer jeweiligen Klangfarbe, Stimmführung, Melodie etc. differenzieren und heraushören lassen, sind auch am theatralischen Text der Aufführung die einzelnen an seiner Produktion kreativ mitwirkenden Subjekte [...] als je eigene Subjekte zu erkennen und zu unterscheiden. (Fischer-Lichte 31995/1983: 32f.)

Polyphonie bezeichnet jedoch nicht (nur) die Tatsache, dass mehrere ‚Stimmen‘ (ob instrumental oder vokal) zusammenklingen, wie hier suggeriert wird. Die Eigenständigkeit der ‚Stimmen‘ ist wesentliches Kriterium musikalischer Polyphonie. Gerade Chorsätze, wie sie Fischer-Lichte als Beispiel anführt, sind aber genauso häufig homophon. Auch ist es oft eben *nicht* die musikalische Absicht, einzelne Stimmen heraushörbar zu machen, sondern sie im Gegenteil ununterscheidbar zu einem Ganzen zu verschmelzen. Genauso lassen sich auch auf dem Theater mit Blick auf die freien Szenen in Gießen, Hildesheim oder anderswo schnell Produktionsformen finden, in denen einzelne Subjekte als Vertreter bestimmter Produktionspositionen (Regie, Bühne, Musik etc.) gerade nicht „als je eigene Subjekte zu erkennen und zu unterscheiden“ (ebd.) sind. Der Mangel an begrifflicher Trennschärfe hat hier unmittelbar Auswirkungen auf die Präzision der gefassten Gedanken.

Aus Sicht der Theaterschaffenden gibt es bereits historische Beispiele für die Reflektion musikalischen Inszenierens: Adolphe Appia hat mit seinem Buch *Die Musik und die Inszenierung* (München 1899) schon Ende

²⁸ Siehe Kapitel IV *Strategien musikalischen Inszenierens*.

des 19. Jahrhunderts eine Ästhetik sowohl des Musiktheaters als auch eines musikalisierten Schauspiels geschrieben. Ihn interessiert ein ganzheitlich expressives Spiel, wobei die Musikalisierung nicht wie bei späteren Avantgardisten Abkehr vom psychologischen Spiel bedeutet, sondern eher als Vehikel zu einem wahrhaftigeren psychologischen Ausdruck dient.

Es giebt [...] eine andere Art, die menschliche Gestalt mit in den Ausdruck herein-zuziehen, und zwar, indem man die Grundverhältnisse der Musik auf sie überträgt, ohne daß die Mitwirkung des Wortes nötig wird. (Appia 1899: 37)

Dabei spielen für Appia ganz handfeste, inszenierungspragmatische Aspekte eine Rolle:

Gerade die Musik bringt den Darsteller und die beweglichen und handhabbaren Inszenierungselemente einander näher, indem sie ersterem jede persönlich-willkürliche Lebensäußerung versagt, und letztere zu einem solchen Grade von Ausdrucksfähigkeit zwingt, daß sie nun in engste Beziehung zur menschlichen Gestalt zu treten vermögen. (Appia 1899: 35)

Die Musik präzisiert das Zusammenspiel und hilft, Ausstattung und Darstellung in einen künstlerischen Zusammenhang zu bringen. Der Wunsch nach Objektivierung der Theaterkunst, wie ihn später vor allem auch Edward Gordon Craig in der Forderung nach der Übermarionette zum Ausdruck bringt, ist hier schon Vater des Gedankens der Musikalisierung der Bühnenvorgänge. Dabei ist es m. E. unerheblich, ob der Vorgang der Musikalisierung anhand zugespielter Schauspielmusik stattfindet, oder selbst die Musik *ist*; ob sich also z.B. die Darsteller nach dem Rhythmus einer Schauspielmusik bewegen, oder im Zusammenspiel ihrer Bewegungen, Geräusche und Laute selbst den Rhythmus einer Szene generieren. Für Appia, der sich auch ausführlich mit Richard Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks beschäftigt hat, mag die erste Variante die größere Rolle gespielt haben, für meine Untersuchung zeitgenössischer Theaterformen die zweite.

Auch Wsewolod Meyerhold gehört mit seinen theaterprogrammatischen Forderungen zu den wichtigsten Wegbereitern musikalischen Inszenierens. Meyerhold betont dabei die Parameter des Rhythmus‘ und des Melos‘ und rückt das Theater in die Nähe des Tanzes:

Diktion und Bewegung auf Rhythmus aufbauend, kommt es [das bedingte Theater] der Möglichkeit der Wiedergeburt des Tanzes näher, und das Wort wird in einem solchen Theater leicht übergehen in melodischen Aufschrei, melodisches Schweigen. (Meyerhold 1967/1908: 61)

Und noch knapp dreißig Jahre später betont er folgende Besonderheit seiner Theaterarbeit: „Das Wichtigste [...], wofür ich kämpfe, ist die Untermauerung des Schauspiels mit einem musikalischen Fundament“ (Meyerhold 1967/1936: 196).

Die Positionen zeitgenössischer Theatermacher unterscheiden sich nicht signifikant von den bereits zitierten Äußerungen. Trotz der Gefahr der Redundanz will ich dennoch einige Protagonisten des zeitgenössischen Theaters zu Wort kommen lassen, nicht zuletzt um die Kontinuität bestimmter Sicht- und Beschreibungsweisen kenntlich zu machen.

Mit Robert Wilson beginne ich deshalb, weil er einen sehr umfassenden Begriff von der Musikalität seines Theaters hat. Manfred Pfister schreibt und zitiert:

Wilson [...] has repeatedly emphasized music as a model for both the structure and effect of his plays: „J'arrange le text comme une musique, si bien qu'on l'écoute comme une musique.“ (Pfister 1985: 79)

In Wilsons Formulierung – das Interview ist nur auf Französisch erschienen – steckt die Doppeldeutigkeit einer wichtigen Fragestellung meiner Arbeit: die Frage nämlich, ob man Musikalisierung nur metaphorisch („le text comme une musique“ = der Text *wie* Musik) oder wörtlich („on l'écoute comme une musique“ = man hört den Text *als* Musik) meint.²⁹ Ich werde noch ausführen, warum ich mich für die zweite Lesart entschieden habe.

Bei Christoph Marthaler stoßen wir wieder auf den metonymisch gebrauchten Rhythmus-Begriff: „Rhythmus des Abends“ bezeichnet hier die Musikalität des Theaterabends insgesamt. Entscheidend scheint mir in seinem Zitat noch einmal der Hinweis zu sein, dass Bühnenmusik und musikalisches Inszenieren zunächst weitgehend unabhängig voneinander zu denken sind.³⁰

Die eigentliche Musik an den Abenden [steckt] natürlich nicht in den Gesängen der Schauspieler, sondern in dem Rhythmus des Abends, der mit den Gesängen gar nicht so viel zu tun hat. (Marthaler 1994b: 16)

²⁹ Pfister bezieht sich hier auf ein Interview aus dem Jahr 1977, in dem Wilson noch weiter ausführt: „Tout comme en musique, lorsque vous écoutez Mozart, vous ne vous demandez pas ‚qu'est-ce que cela veut dire?‘, vous écoutez, simplement. Je vois ce que je fais comme une sorte de musique visuelle où il est donné à voir et à entendre de percevoir ou de comprendre la structure ou la composition de la pièce. Si cette composition est réussie, le résultat a simplement l'air ‚right‘.“ (Wilson 1977: 220, Dt.: „(Es ist) wie in der Musik. Wenn Sie Mozart hören, fragen Sie sich auch nicht ‚was soll das bedeuten?‘. Sie hören einfach zu. Ich sehe das, was ich mache, als eine Art visuelle Musik. Man muss sie sehen. Man muss versuchen, ihre Struktur wahrzunehmen oder zu verstehen, die Komposition des Stückes. Wenn diese Komposition gelungen ist, wirkt das Ergebnis einfach ‚richtig‘.“, Übersetzung: Fridtjof Küchemann)

Wichtig scheint mir hierbei die Ausdehnung des Begriffs des Musikalischen auch auf visuelle Vorgänge zu sein, sowie die erneute Abkehr vom Normativen: Das Kriterium für die ‚Richtigkeit‘ der musikalischen Gestaltung ist das Gespür des Regisseurs für ‚l'air ‚right‘.“ Siehe auch das Kapitel zu Robert Wilson (III.4).

³⁰ Siehe auch dazu das Zitat von Stéphane Braunschweig unter I.1.3 *Partitur-Begriff*.

Marthalers langjährige Dramaturgin und Co-Autorin seiner Projekte Stefanie Carp führt diesen Gedanken aus und zeigt, dass die Musikalität seiner Inszenierungen viel mehr ist als ‚nur‘ Rhythmus:

Christoph Marthaler arbeitet als Regisseur wie ein Komponist. Die Form seiner Inszenierungen ist immer eine spezielle Komposition. Ob er ein Stück oder eine offene Text- und Musik-Collage inszeniert, er unterwirft sein Material aus Sprache, Gesten, Aktionen, Musik, Abläufen einem ganz bestimmten musikalischen Thema. Er macht aus dem Material eine rhythmische und klangliche Partitur, die als Subtext während des ganzen Schauspiels mitläuft. (Carp 1997: 66)

Ich will den Überblick über einige wesentliche Positionen zur Musikalisierung der Inszenierung mit drei Thesen abschließen, die sich aus dem gesichteten Material ergeben:

1. Der beschreibende oder analysierende Umgang mit dem Phänomen der Musikalität in Schauspielinszenierungen bedarf eines reflektierten Rückgriffs auf das Instrumentarium der Musiklehre.

2. Der sprachlichen Eigendynamik in den Äußerungen der Theatermacher ist manche wissenschaftliche Ungenauigkeit geschuldet und wird ihr zugestanden. Für Kritik und Wissenschaft jedoch halte ich es für erforderlich, musikalische Phänomene angemessen zu beschreiben. Auf der Basis der allgemeinen Musiklehre soll meine Arbeit die theoretischen und systematischen Grundlagen dafür schaffen.

3. Der Blick auf die Perspektive der Akteure ist keine Voraussetzung für die Argumentationslinien dieser Arbeit. Natürlich werden auch im Folgenden Äußerungen der Praktiker hinzugezogen, jedoch nicht, um getroffene Aussagen zu verifizieren oder zu falsifizieren. Das Augenmerk der Arbeit richtet sich auf eine zu beobachtende Praxis und ihre ästhetischen Konsequenzen und klammert daher wirkungsgeschichtliche Betrachtungen weitgehend aus.

2 Begriffsbestimmung

Der Begriff [...] ist gewissermaßen die Verdichtung des Erkannten zu einem anderen Aggregatzustand, der ebenfalls in verschiedenen Konzentrationsstufen gegeben ist. Man muß dabei jedoch den Unterschied begreifen, der zwischen den Tatbeständen als Aussagen über Sachen und den Sachen selbst als konkret existierende Entitäten besteht. (Arno Paul)³¹

Was Northrop Frye in folgendem Zitat in Bezug auf literarische Prosa als ‚musikalisch‘ bezeichnet, erlaubt mir einige allgemeine Bemerkungen zur

³¹ Paul 1981 (1970): 220.

Problematik des Begriffsfeldes, in dem sich die Rede von der Musikalisierung des Theater oder der Musikalität der Inszenierung bewegt:

By „musical“ I mean a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music. It is perhaps worth mentioning, at the risk of being obvious, that this is not what the word ordinarily means to the literary critic. To him it usually means, „sounding nice“. (Frye in: Scher 1984: 170)

Da Frye von Literatur spricht, kennzeichnet er die mögliche Beziehung zur Musik zwar unvollständig aber zurecht als Analogie oder als wahrnehmbare Einflussnahme.³² Genau darum geht es mir in vorliegender Arbeit nicht, denn im Unterschied zur Literatur, sofern sie nicht laut vorgelesen wird, spielt sich das Theater in der Zeit ab bzw. organisiert diese. Damit wird es der Musik nicht nur vergleichbar, sondern besitzt das Potential zur Grenzüberschreitung, kann selbst Musik werden oder zumindest sinnvoll als solche wahrgenommen werden.

Frye gibt den Hinweis auf die Problematik der alltagssprachlichen (oder sogar fachsprachlichen) Umdeutung von Begriffen. Der normative Charakter, der dem Begriff ‚musikalisch‘ anhaftet, ist, wie sich zeigen wird, einer unvoreingenommenen Analyse abträglich. Üblicherweise schwingt im Begriff der Musikalität die positiv wertende Beschreibung einer – sonst menschlichen – Eigenschaft mit. Ich spreche aber im Folgenden dann von musikalischem Inszenieren³³, wenn eine Musikalisierung der Theatermittel besonders sinnfällig ist, statt über ihr ‚Gelingen‘ und damit die vermeintliche Musikalität oder Unmusikalität der Beteiligten zu befinden.³⁴ Musikalisierung ist dabei nicht zu denken als rein architektonischer Vorgang der Formgebung, sondern bezeichnet vielmehr Verfahren, die Materialität theatraler Kommunikation in ihrer Musikalität wahrzunehmen und das musikalische Potential von Sprache, Geräusch, Bewegung, etc. sich mani-

³² Calvin S. Brown spricht in seinem Aufsatz „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“ (in: Scher 1984: 28-39) von vier Möglichkeiten solcher Verhältnisse: a) Kombination, b) Ersetzen, c) Einfluß, d) Analogie oder Parallele. (S. 33) Nicht berücksichtigt sind dabei die Entwicklungen, die zu Grenzfällen geführt haben, in denen die Unterscheidung von Literatur und Musik (und ihrer Wechselverhältnisse) nicht mehr sinnvoll ist. Der Vortrag der Lautgedichte von Ernst Jandl oder die Happenings der Dadaisten mögen als Beispiele gelten.

³³ Ich formuliere das so ausführlich, weil andere Autoren durchaus von ganz anderen Bestimmungen von ‚musikalisch‘ ausgehen. Clemens Risi beispielsweise definiert ‚musikalisches Theater‘ als allgemeinen Sammelbegriff für Theater mit Musik, Musiktheater, Oper. (Siehe Risi 2000: 32)

³⁴ Das schließt nicht aus, dass mit den musikalischen Kriterien der Aufführungsanalyse auch Maßstäbe für eine Bewertung einhergehen – Ziel ist hier aber keine Bewertung menschlicher Eigenschaften, sondern der Vielschichtigkeit und Konsequenz, mit der sich eine Inszenierung innerhalb ihrer zuvor gewählten theatralen Ausgangsbedingungen ausdrückt.

festieren und explizieren zu lassen. Das *kann* mit sehr bewussten Entscheidungen und Eingriffen in Bezug auf das theatrale Ausdrucksinstrumentarium einhergehen, kann sich aber auch als ein eher archäologischer Vorgang der Entdeckung entpuppen. Die Beispiele dieser Arbeit werden diesen Spielraum in seiner Bandbreite verdeutlichen.

Also: worin besteht die Musikalität der Inszenierung? Auf der Suche nach einer Definition musikalischen Theaters bin ich außer auf die im vorigen Kapitel vorgestellten Zitate auch auf explizite Reflexionen gestoßen, wie etwa die Arnold Schönbergs, der in einer Rede 1928 sagte:

Mir war lange schon eine Form vorgeschwebt, von welcher ich glaubte, sie sei eigentlich die einzige, in der ein Musiker sich auf dem Theater ausdrücken könne. Ich nannte sie – in der Umgangssprache mit mir: *mit den Mitteln der Bühne musizieren*. Es ist nicht leicht zu sagen, was damit gemeint war: ich will versuchen, es zu erklären. In Wirklichkeit sind die Töne nichts anderes – klar und nüchtern angesehen – als eine besondere Art von Luftschwingungen, und als solche machen sie wohl irgendeinen Eindruck auf das betroffene Sinnesorgan, aufs Ohr. Durch eine besondere Art aber, sie miteinander zu verbinden, rufen sie gewisse künstlerische, und wenn man so sagen darf, seelische Eindrücke hervor. Da nun diese Fähigkeit keinesfalls im einzelnen Ton schon liegt, so müßte es mit manchen anderen Materialien unter gewissen Voraussetzungen auch möglich sein, solche Wirkungen hervorzurufen; wenn man sie nämlich so behandelte wie die Töne; wenn man sie, ohne dabei ihren Material-Sinn zu verneinen, *unabhängig* von diesem Sinn zu Formen und Figuren zu verbinden verstand, nachdem man sie, ähnlich wie die Töne in Zeit, Höhe, Breite, Stärke und vielen anderen Dimensionen gemessen hatte; wenn man sie, tieferen Gesetzen entsprechend, miteinander in Beziehung zu setzen wüßte, als es die Gesetze des Materials sind. (Schönberg 1980/1928: 131ff.)

Meine Arbeit soll von diesen musikalischen Beziehungen handeln, soll untersuchen, wie man sie tatsächlich in Dauer, Höhe, Klangfarbe und Lautstärke beschreiben kann, ohne ihre Materialität, ihren „Material-Sinn“ (ebd.) in metaphorischer Übertragung einzuebnen. Und sie soll davon handeln, welchen Erkenntnisgewinn dieser Blickwinkel ermöglicht, welche Rückschlüsse eine Analyse des kompositorischen Verfahrens auf die „künstlerischen“ oder gar „seelischen Eindrücke“ (ebd.), die die jeweilige Inszenierung hervorruft, zulässt. Dabei geht es mir nicht darum, Musik als *ein* Zeichensystem isoliert zu untersuchen, denn:

Auch unabhängig von einem konkreten Einsatz musikalischer Mittel können musikalische Dramaturgien oder allgemein Formverläufe [...] als Analyse-Raster herangezogen werden, um die Strukturen zu beschreiben, die der Rezipient der Aufführung erkennt. (Risi 2000: 33)

Nicht die Analyse von Schauspielmusik, sondern von Schauspiel *als* Musik ist – auf eine Formel gebracht – das Bestreben der vorliegenden Arbeit.³⁵

³⁵ Der ‚Mehrwert‘ dieses Ansatzes besteht in dem Versuch, „der begrifflichen Erfassung und Verbalisierung der Erfahrung mit diesem oft ‚schwierigen‘ Theater der Gegenwart

Ich schlage daher eine Definition der Musikalisierung des Theaters vor, die in zwei Thesen lautet:

1. Musikalische Inszenierungen sind solche, bei denen die Einwirkung musikalischer Prinzipien auf mindestens eine theatrale Ausdrucksebene nachweislich besonders auffällig bzw. sinnfällig ist. Der Anteil von Schauspielmusik ist dabei weder notwendige noch hinreichende Bedingung.

2. Musikalisches Inszenieren in diesem Sinne ist nicht neu, rückt aber in den neunziger Jahren verstärkt in Bewusstsein des Theaterpublikums und gelangt durch Ablösung von traditionellen Theaterästhetiken zu einer eigenständigen, zentralen theatralen Kategorie. Dadurch wird sie in besonderer Weise untersuchenswert.

Dem Begriff der Musikalisierung des Theaters haben sich bisher nur Marianne Kesting und Helene Varopoulou definitorisch angenähert.³⁶ Es empfiehlt sich, auf beide einzugehen, weil sich mein Vorhaben zum einen von ihren Blickwinkeln abgrenzt, zum anderen aber in beiden Fällen von Zusammenhängen profitiert, die die Autorinnen herstellen; bei Kesting ist dies vor allem die Verbindung der „Musikalisierung des Theaters“ und der „Theatralisierung der Musik“ (Kesting 1969) im Titel ihres Aufsatzes.

Sie zitiert einige interessante Äußerungen von Dramatikern, die auf die besondere Bedeutung der Musik für das Theater schließen lassen. So schreibt Strindberg in einer Anmerkung zum *Traumspiel* 1907:

Was die lose unzusammenhängende Form des Dramas betrifft, so ist auch sie nur scheinbar. Denn bei näherem Betrachten erweist sich die Komposition als ziemlich fest – eine Symphonie, polyphon, hier und da fugiert mit dem immer wiederkehrenden Hauptthema, in allen Tonarten wiederholt und variiert von den mehr als dreißig Stimmen. [...] Laßt uns nun sehen – und hören. (Strindberg 1966: 140f.)

Auch bei Tschechow und Maeterlinck konstatiert Kesting eine Musikalisierung des Theaters, doch geschieht dies, wie schon angedeutet, nur an-

zu dienen und so dessen Wahrnehmbarkeit und Diskussion zu befördern“ (Lehmann 1999a: 16). Dabei wird sich herausstellen, dass diese Diskussion besonders in Bezug auf die Musikalisierung zu marginal und zu wenig kenntnisreich geführt wurde.

Mein Ansatz bringt es mit sich, dass einige nahe liegende Fragestellungen ausgeklammert bleiben. Sie sind an anderer Stelle bereits eingehend untersucht worden: Das Verhältnis von dramatischem Text und Musik behandeln u.a. Lindblade 1995 und Kesting 1969, Funktion und Ästhetik von Schauspielmusik reflektieren u.a. Lucchesi 1977, Frezza 1982, Zimmermann 1988, Lowell 1991, Patterson 1996, Gollasch 1997, Sellke 1998, Wittershagen 1998.

³⁶ Im Gegensatz zu meinem systematisch-analytischen Interesse verfolgt das Bochumer Forschungsprojekt *Das Paradigma des Synthetischen* historische Aspekte u.a. der Musikalisierung des Theaters: „Das Projekt untersucht Entstehung und Entfaltung von Theaterprogrammen und -formen, die sich mit Blick auf die Leitkategorie des Synthetischen im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt haben“ (Hiß 2000). Das Projekt befindet sich noch in der Antragsphase (siehe: www.ruhr-uni-bochum.de/theater/veranst/Winter_00_01/v_04.html, 23. Juli 2002).

hand des Dramentextes, Aufführungen bleiben unbeachtet. Genaue Analysen, warum oder inwiefern bei den „Dramatikern immer von Sonaten, Symphonien oder Fugen die Rede [ist]“ (Kesting 1969: 109), fehlen. Auch der etwas blumigen Metaphorik der Aussagen (z.B. bei Strindberg) gönnt Kesting keinen kritischen Satz. Der zweite Teil des Aufsatzes, und deshalb komme ich hier so ausführlich auf ihn zu sprechen, beschäftigt sich mit der Theatralisierung der Musik durch Komponisten wie Mauricio Kagel³⁷, die theatrale Elemente in ihre Kompositionen aufnahmen. Kesting interpretiert die wechselseitigen Annäherungen so:

Die Musik sucht, nachdem sie ihren klassischen Formen- und Harmoniekanon gesprengt hat, ihren Außenhalt im Optischen, ihre Evidenz auf der Bühne. Drama und Theater wiederum suchen ihren Formenkanon an den traditionellen musikalischen Strukturen zu orientieren. (Kesting 1969: 109)

Entscheidend für mein weiteres Vorgehen ist der am Beispiel von Kagel gemachte Hinweis, dass in bestimmten Fällen die Übergänge zwischen ‚Theater‘ und ‚Musik‘ fließend sind, die Kategorisierung oft nur anhand der traditionellen personellen Zuordnung der Urheber erfolgt. Angesichts der Werke von Kagel und Cage, so auch Barbara Zuber, lässt sich „eine konventionelle wissenschaftssystematische Trennung in theater- und musikwissenschaftliche Forschungsmethoden [...] nicht mehr aufrechterhalten. (Zuber 1999: 190) Am Rande erwähnt sei, dass Zuber in ihrem Aufsatz die Formulierung „Musik als Theater“ (ebd.: 191) benutzt, die als Pendant meines Interesses an „Theater als Musik“ verdeutlicht, dass die von ihr und die von mir betrachteten Phänomene zwei Seiten einer Medaille sind. Damit möchte ich keinem Relativismus das Wort reden, der durch Gleichmacherei alle Grenzen zwischen verschiedenen Kunstformen aufzuheben sucht; diese Grenzen sind nur keineswegs als feste Größen anzunehmen. In den Grauzonen, bei denen Kestings Titel eine mögliche Schnittmenge anvisiert, scheint es mir daher sinnvoll, übergreifend Theater als Musik oder Musik als Theater zu untersuchen. Kestings Überlegungen zur Musikalisierung des Theaters greifen hier aber zu kurz, weil sie sich

³⁷ Ohne hier näher auf Kagel eingehen zu wollen, verweise ich auf folgende einschlägige Untersuchungen zu seinem Werk: Hillebrand, Christiane 1995: *Film als totale Komposition: Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels*. Dissertation an der Universität Gießen, veröffentlicht: Frankfurt am Main 1996. / Peters, Günter (Hg.) 1993: *Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*. Reihe: Musik-Konzepte 81, hg. von Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer. München. / Roelcke, Eckard 1986: *Mauricio Kagel und das instrumentale Theater*. Magisterarbeit an der Universität Hamburg. / Sacher, Reinhard Josef 1984: *Musik als Theater: Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958-1968*. Dissertation an der Universität Köln. / Schnebel, Dieter 1970: *Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film*. Köln.

nur auf dramatische Texte beziehen und keine Unterscheidung zwischen metaphorischer und unmittelbarer Sprechweise treffen.³⁸

Helene Varopoulou hat mit ihrem Vortrag auf der Internationalen Sommerakademie 1998 *Der Schauspieler als musikalischer Körper*³⁹ einen neueren Beitrag zur „Musikalisierung aller Theatermittel“ (so der Vortragstitel) vorgelegt. Sie entwickelt die These einer zunehmenden Musikalisierung des Theaters ebenfalls vorrangig an chorischen Theaterformen der neunziger Jahre – z.B. an Inszenierungen Wilsons und Marthalers, wie aus den Zitaten im vorigen Kapitel bereits hervorging. Es gibt also zahlreiche Berührungspunkte ihres Vortrags zu vorliegender Arbeit – Varopoulou gebraucht z.B. ebenfalls die Formel vom „Theater als Musik“ (Varopoulou 1998: 4) – aber auch einige grundsätzliche Unterschiede in den Herangehensweisen, auf die ich kurz eingehen will.

Varopoulou zählt eine Reihe von Musikalisierungsformen auf, die ein breites Spektrum abdecken. Sie nennt die Musikalisierung der Sprache, wobei mir ihre Verankerung dieses Phänomens vorwiegend an interkulturellen, vielsprachigen Theaterformen etwas eingeschränkt erscheint, sie konstatiert die Emanzipation von Lärm und Geräusch, Musikalisierung des körperlichen Ausdrucks, des Raumes, der szenischen Objekte. In der dem Rahmen des Vortrags geschuldeten Kürze bleibt es dabei notwendigerweise bei Andeutungen, Oberflächenbeschreibungen. Und es wird deutlich, dass ihr Ansatz zu viele Phänomene ins Spiel bringt und dadurch widersprüchlich wird: Das Konzept eines Verständnisses von „Theater als Musik“ (ebd.) wird z.B. dadurch verunklart, dass es zum einen mit dem Wagnerschen Begriff des Gesamtkunstwerks in Bezug gebracht wird, zum anderen suggeriert wird, Musikalisierung habe mit einem besonders quantitativen und qualitativen Einsatz von Schauspielmusik zu tun.

Ich halte es nicht für produktiv, mit Blick auf zeitgenössische Theaterformen von einem neuerlichen „Hang zum Gesamtkunstwerk“ (ebd.: 3) zu sprechen. Das zentral dominante und interessante Kennzeichen musikalischer Inszenierungen der letzten Jahre sind eben nicht die „ganz verschiedenen Weisen der Koexistenz des [Musikalischen, Mimischen und Dramatischen]“ (ebd.: 3f.), sondern das Sprengen dieser Kategorien. Solange Ausdrucksmittel des Theaters als stets distinkt und additiv gedacht werden, bleibt die Ankündigung, Theater als Musik untersuchen zu wollen, im Ansatz stecken. Es genügt dabei auch nicht festzustellen, dass „im Diskurs

³⁸ Auf das Problem der Metaphorisierung gehe ich anhand der Reflexion der musikwissenschaftlichen Methodik (Kapitel II.4) noch ausführlicher ein.

³⁹ Varopoulou, Helene 1998: „Musikalisierung aller Theatermittel? Postmodernes Theater und Gesamtkunstwerk!“, Internationale Sommerakademie 1998 „Der Schauspieler als musikalischer Körper“, 4.-15. August 1998, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main. Veranstalter: Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, unveröffentlichtes Manuskript, S. 1-21.

über das Theater immer mehr nicht nur mit Wagnerschen Termini wie Sprechgesang oder Leitmotiv gearbeitet wird, sondern ganz allgemein mit Begriffen der musikalischen Analyse“ (ebd.: 3). Die im Umlauf befindlichen musikalischen Termini, ob sie nun auf die allgemeine Musiklehre oder vermeintlich auf Wagner zurückgehen, sind aber, wie ich u.a. im obigen Kapitel zu zeigen versucht habe, bisher nicht hinreichend reflektiert worden. Sowohl am Beispiel des Leitmotivs⁴⁰ als auch des Rhythmus⁴¹ lässt sich zeigen, dass hierarchische Bezüge, Bedeutungsvielfalt und Historizität musikalischer Begriffe allzu häufig verkannt werden und einiger Klärung bedürfen. Wo Varopoulou in der diskursiven Praxis bereits Belege für eine adäquate Reflexion musikalischen Inszenierens sieht, formuliert sich m. E. erst die Problemstellung für eine Beschäftigung mit diesem Phänomen.

Ebenfalls in methodischer Hinsicht halte ich Varopoulous Trennung von „auditiver Bühne und sichtbarer Szene“ (ebd.: 8) nicht für hilfreich. Wie noch ausführlicher zu begründen sein wird, ist diese Trennung (in Verlängerung der getrennt gedachten Ausdrucksmittel des Theaters) theoretisch nicht haltbar. Visuelle und auditorische Ereignisse konstituieren vielmehr gemeinsam und einander ergänzend und verschränkend den audiovisuellen Raum und Rhythmus einer Inszenierung.

Ich habe eingangs den Zusammenhang von Musikalisierung und Schauspielmusik als einen weder notwendigen noch hinreichenden definiert. Es steht dabei außer Frage, dass Schauspielmusik für den Vorgang der Musikalisierung eine erhebliche Rolle spielen kann, ihr verstärktes und komplexes Auftreten in Theaterproduktionen der letzten Jahre ist jedoch m. E. zunächst einmal unabhängig vom Phänomen der Musikalisierung zu sehen. Varopoulou schwächt daher ihre Ausgangsthese, wenn sie zu deren Beleg die Erweiterungen der Funktion „traditionelle[r] Bühnenmusik“ (ebd.: 9) heranzieht.

Varopoulou berührt einen wichtigen Aspekt musikalischen Inszenierens, wenn sie davon spricht, dass die Musikalisierung „nicht nur die phonetische Seite des Schauspielerskörpers, sondern auch den verborgeneren Rhythmus der gestischen und expressiven *Körperlichkeit insgesamt*“ (ebd.: 9f.) betrifft. Gerade an diesem Punkt aber zieht sich die Autorin ins Unbestimmte zurück, wenn sie schreibt, es gehe z.B. Jerzy Grotowski unter anderem „um die Entdeckung der im Körper schlummernden musikalischen Bewegungspotentiale in Gesten, Atmen und Körperspannung“ (Varopoulou 1998: 10). Auch wenn die Flucht in mystifizierende Beschreibungen neuen Theaters durchaus ein Merkmal des zeitgenössischen theaterwissenschaftlichen Diskurses ist, macht die Tatsache allein, dass

⁴⁰ Siehe dazu Kapitel III.1.3.1 *Ton, Motiv, Leitmotiv*.

⁴¹ Siehe dazu Kapitel III.2 *Rhythmus und Zeitgestaltung*.

heute ohnehin inflationär von Präsenz, Körperspannung oder eben „im Körper schlummernden musikalischen Bewegungspotentiale[n]“ (ebd.) die Rede ist, den einzelnen Beitrag nicht weniger anfechtbar. Er bleibt vage und wenig aussagekräftig, wenn z.B. nicht geklärt wird, *wie* sich der menschliche Körper musikalisch ausdrücken kann oder *welche* musikalischen Implikationen seine Bewegungen mit sich bringen können.

Ein letztes Problem, das Varopoulous Text aufwirft, betrifft die auch für mich virulente Frage, bis zu welchem Grad Metaphorik beim Gebrauch musikanalytischer Begriffe für die Theateraufführung noch sinnvoll ist. Wenn Varopoulou schreibt, dass „Architektur, wie man sagen könnte, erstarrte Musik“ sei, und „die musikalisierte Körpersprache des Theaters diese Musik zum Erklingen“ (ebd.: 12) bringe, dann überzeugt diese Formulierung m. E. zwar auf einer bildhaften Ebene – für eine Analyse musikalischer Prinzipien auf dem Theater halte ich sie jedoch für unzulänglich. Im Rahmen der Überlegungen zu den *Musikwissenschaftlichen Voraussetzungen* (Kapitel II.4) werde ich versuchen, einen gangbaren Weg jenseits des Metaphorischen aufzuzeigen.

Der Verdienst Varopoulous, umfassend auf das Phänomen der Musikalisierung im Theater der neunziger Jahre verwiesen zu haben, und Interpretationen angeboten zu haben, die einige wesentliche Strategien aufzeigen, wird jedoch durch die kritischen Anmerkungen keineswegs geschmälert. Ihr Vortrag wirft wichtige Fragestellungen auf, von denen uns etliche in dieser Arbeit begleiten werden. Außerdem bekräftigt ihr Vortrag, dass es sinnvoll ist, die Musikalisierung des Theaters im Rahmen chorischer Theaterformen v.a. der neunziger Jahre zu untersuchen. Das folgende Kapitel soll diesen Rahmen etwas genauer abstecken.

3 Der historische Bezugsrahmen: Chorisches Theater der neunziger Jahre

Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. [...] Der Chor] a-giert von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet. (Friedrich Schiller)⁴²

Ich habe eingangs die These aufgestellt, musikalisiertes Inszenieren sei kein Novum zeitgenössischen Theaters⁴³, avanciere aber in den neunziger

⁴² Schiller 1990 (1803): 12f.

⁴³ In unterschiedlichen Ausprägungen findet sich Theater als Musik bereits in zahlreichen Epochen der Theatergeschichte. Guido Hiß geht bei seinem Rückblick auf die Ursprünge musikalisierten Inszenierens von Richard Wagners Gesamtkunstwerk aus: „Das szeni-

Jahren durch Ablösung von traditionellen Theaterästhetiken zu einer zentralen theatralen Kategorie. Eine besonders prominente Form von Theater, die eine ganze Reihe etablierter Inszenierungs- und Spielgewohnheiten abgelegt hat, eignet sich besonders für meine Untersuchung: das chorische Theater der neunziger Jahre. Es qualifiziert sich sowohl durch eine große Bandbreite unterschiedlicher Spielarten, durch seine der jeweiligen Ästhetik innewohnende Beziehung zur Musik als auch durch seine theaterhistorische Dimension ideal für die Fragestellung dieser Arbeit. Am chorischen Theater lässt sich mit Hilfe zahlreicher Beispiele die Systematik des Zugriffs entwickeln und die verstärkte Notwendigkeit eines geeigneten analytischen Verfahrens für die musikalischen Kriterien der Aufführung verdeutlichen.

3.1 Definition und Merkmale

Man hat da Ensembles, die als Sprechchöre beginnen und erst stufenweise, auf dem Wege sonderbarster Übergänge, zur reichsten Vokal-Musik werden; Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonen Gesang gehen, – begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanat�sch-negerhaftes Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen. (Thomas Mann)⁴⁴

Chorisches Theater bezeichnet eine in den neunziger Jahren zu neuer Blüte gekommene Theaterform, deren ästhetisch-dramaturgisches Hauptmerkmal – die Verwendung eines Chores oder chorischen Ensembles – die begriffliche Zuordnung begründet.⁴⁵ Diese Theaterform charakterisiert sich wesentlich durch die Ablösung des Protagonisten durch eine oder mehrere

sche Ausdrucksensemble zum Sprechen gebracht zu haben, das ist nicht allein Verdienst des epischen Theaters. Die Wurzeln des Projekts reichen weit ins 19. Jahrhundert zurück, zu Richard Wagners Musikdrama [...]“ (Hiß 1993b: 22). Und auch Helene Varopoulou beginnt ihren Vortrag zur „Musikalisierung aller Theaternittel“ (Varopoulou 1998) mit dem Hinweis auf Wagner: „Die erste Bemerkung betrifft die Konzeption und Geschichte des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, in dem alle Künste – mit der Musik als Dominante – zusammenwirken sollten“ (Varopoulou 1998: 2). Der Verweis auf Wagner bezeichnet nicht nur einen zu späten Zeitpunkt, sondern ist zudem irreführend. Schon an den Texten Alphonse Appias war zu zeigen, dass das heutige Interesse an einer Musikalisierung des Theaters auf ganz anderen Traditionen basiert, als auf der des Wagnerschen Musikdramas, so z.B. auf den Ursprüngen des Theaters in der griechischen Antike, auf die ich am Ende dieses Kapitels noch zu sprechen komme.

⁴⁴ Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1997 (1947): 496.

⁴⁵ Der Begriff hat sich in der Theaterwissenschaft bereits durchgesetzt. So wurde chorisches Theater unter dieser Bezeichnung beispielsweise Ende Oktober 1998 als eigene Sektion auf der Internationalen Fachkonferenz *Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre* an der FU Berlin diskutiert. Siehe Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler 1999.

Chor-Gruppen, die das Prinzip der Verkörperung durch vielfältige Formen antipsychologischen Spiels ersetzen. Der kleinste gemeinsame Nenner der heterogenen theatralen Praktiken des chorischen Theaters lässt sich mit Sebastian Nüblings Definition des theatralischen Chores bestimmen: „Vom Chor sprechen wir dann, wenn das gemeinsame Tun mehrerer Personen für alle Beteiligten (Schauspieler und Zuschauer) als Form der Darstellung erkennbar wird“ (Nübling 1998: 64f.). Es bedarf sicher einiger weiterer Merkmale, um chorisches Theater von anderen Theaterformen, seien sie nun dramatisch oder postdramatisch, unterscheidbar zu machen. Die Verbindung zur Musik stellt sich dabei mehrfach ganz zwangsläufig her.

Das chorische Theater speist sich, neben einer Reihe von Nebenquellen, die von der Commedia dell'Arte über die historische Avantgarde bis zu Brecht reichen, aus zwei Hauptquellen: dem Chor des antiken Theaters und dem musikalischen Chor. Die Frage nach der Art der Beziehung von antikem und zeitgenössischem Theaterchor sei für einen Augenblick zurückgestellt; der Hinweis auf die Beziehung zum musikalischen Chor scheint mir hingegen ein geeigneter Einstieg in einen, wenn auch offenen, Merkmalskatalog des chorischen Theaters zu sein.

3.1.1 *Der musikalische Chor*

Nicht zufällig wird der Begriff des Chores im Alltagsgebrauch vor allem musikalisch verstanden. Opernchöre, Feuerwehrchöre, Fußballchöre oder „Fischer-Chöre“ mögen sich durch ein gewisses qualitatives Gefälle unterscheiden; das singende Musizieren ist jedoch allen gemein. Der teils direkte Bezug chorischen Theaters zu diesen und anderen musikalischen Chorformationen macht es nicht verwunderlich, dass gerade im chorischen Theater die Affinität des Spiels zur Musik besonders deutlich wird. Am Beispiel einiger Regisseure lässt sich zeigen, in welcher unterschiedlichen Ausprägungen musikalische Chöre Vorbild oder Traditionsfolie für theatrale Gruppen darstellen.

Christoph Marthalers Chöre gehen deutlich auf den Chor als Institution der Emanzipation bürgerlicher Schichten im 19. Jahrhundert zurück. Sie reiben sich dabei utopisch-produktiv mit der Tradition des Chores als Singverein, Liederkranz oder Männergesangsverein; einer Tradition, für die „das Ineinandergreifen von geselliger Kultur, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz charakteristisch“ (Dahlhaus 1980: 142) war. Jossi Wielers Chor der Kriegerwitwen und ihrer Töchter in seiner Inszenierung von Elfriede Jelineks *Wolken.Heim* (Hamburg 1993) ist in einem ähnlichen Zusammenhang zu sehen, wobei hier schon die Wiederbelebung biedermeierlicher Sangestradition durch die Nationalsozialisten zwischengeschaltetes Referenzmoment ist.

Auch Einar Schleefs Chöre sind nicht ohne absolutistische Gesellschafts- und Kulturprägungen zu denken, haben ihren ästhetischen Urgrund aber nicht im trauten Singekreis, sondern eher in faschistischen und/oder sozialistischen (Sprech-)Chören, in jedem Fall in Chorformationen, deren Ziel nicht Geselligkeit, sondern Agitation ist. Schleefs Chöre stehen nicht in eskapistischer, sondern in politisierender Tradition – er begründet dies mit folgender suggestiv verkürzender Lesart der Geschichte des Chores auf der Bühne:

Man muß nur zu den Ursprüngen unserer Kunst- und Theatervorstellungen zurückgehen, zu Aischylos, Sophokles, Euripides, und was findet man da? Da steht: Chor, Chor, Chor. Oder gehen Sie heute abend in die Oper: Da brüllen gleich 150 Menschen auf einmal „Ave Maria“ oder „Friede“ oder „Othello, wo bist Du?“. Der Chor ist das zentrale Formmittel – im Schauspiel genauso wie in der Oper. Bei Kleist, Büchner und Goethe ist doch dauernd von Menge, Masse oder Volk die Rede; noch am Ende von „Faust II“, wo ja angeblich vom Individuum erzählt wird, finden Sie massenhaft Chorgruppen. Daß das auf der Bühne nie populär war, ist doch klar, weil alle diese chorischen Werke politische Themen behandelt haben. Und die wollte man ausklammern. (Schleef in: Höbel 1998: 3)

Andere Chorgruppen beziehen sich auf zeitgenössische Formen gesellschaftlicher Gruppenbildung, wie etwa Volker Hesses/Urs Widmers Outplacement-Chor in *Top Dogs* (Zürich 1997), der sein Vorbild in gruppendynamischen Therapie- und Trainingsformen haben mag; Formen, auf die auch Christoph Marthaler in seinem Projekt *Spezialisten* (Hamburg 1999) rekurriert.

Robert Wilsons Theater als chorisch zu bezeichnen, ist sicher am wenigsten unmittelbar einleuchtend. Hier könnte die Zuordnung, mit aller nötigen Skepsis gegenüber Etikettierungen im Allgemeinen, ex negativo erfolgen. Sein Theater ist all das *nicht*, was das traditionelle Protagonistentheater ausmacht.⁴⁶ Gerade in seinen Arbeiten *Hamletmaschine* (Berlin 1986), *Alkestis* (Stuttgart 1987), *Dr. Faustus lights the Light* (Berlin 1992) stehen z.B. die Choreografie der Bewegungschöre oder die formalen Mittel der Sprachbehandlung in deutlichem Zusammenhang mit Merkmalen chorischen Theaters, obwohl die Vereinzelung, die szenische Autonomie seiner Figuren dem chorischen Prinzip zu widersprechen scheint. Zum musikalischen Chor hat Wilsons Theater erst mit seinen ‚musical operas‘ (Wilson) *Black Rider* (Hamburg 1990), *Alice* (Hamburg 1992), *Time Rocker* (Hamburg 1996) oder *Saints and Singing* (Berlin 1998) einen erkennbaren Bezug.

Robert Wilsons Theater soll in dieser Untersuchung eine Rolle spielen, obwohl berechtigte Einwände dagegen sprechen, es im Kontext chorischen

⁴⁶ Dies gilt für manche seiner neueren Inszenierungen, vor allem die ‚Musical‘-Produktionen in Hamburg, nur noch in eingeschränktem Maße.

Theaters der neunziger Jahre zu verorten. Auch wenn Wilsons vielleicht wichtigsten Arbeiten eher in den siebziger und achtziger Jahren entstanden sind, machen ihn seine fortdauernde Präsenz auf internationalen Bühnen in der veränderten Theaterwelt des letzten Jahrzehnts in neuer Weise bemerkenswert, weil seine Arbeiten nun im Kontext einer anderen Entwicklung stehen, als sie ihr Ursprung in den Performance und Live Art Zirkeln New Yorks darstellt. Das Zeitfenster der neunziger Jahre entsteht zum anderen aus einer eher pragmatisch gesetzten Grenzziehung, als dass es sich bereits als eine klar zu umreißen theatergeschichtliche Epoche darstellt – soweit man seine unscharfen Ränder aus der kurzen zeitlichen Distanz überhaupt schon bestimmen kann. Hinzu kommt, dass diese Ränder auch zur Zukunft hin offen sind: Das chorische Theater hat ja mit dem Jahrtausendwechsel längst nicht an Bedeutung verloren.⁴⁷ Die Neunziger sollen hier nur als besonders vitale Phase der zu beschreibenden Theaterformen verstanden werden, und der Formen- und Kontrastreichtum der Beispiele dient nicht der Verwässerung eines Epochenbegriffs (um den es gar nicht gehen soll), sondern der Erhärtung der zu entwickelnden Thesen.

Es konnte vorläufig zumindest angedeutet werden, dass stilbildende Einflüsse musikalischer Chortradition im chorischen Theater vielfältiger Natur sind. Der oft offensichtliche Bezug zur musikalischen Gruppierung unterstreicht m. E. erneut die Richtigkeit eines musikanalytischen Zugangs, wobei es entscheidend ist, den Besonderheiten theatraler Chöre Rechnung zu tragen. So finden beispielsweise nur in seltenen Fällen die in der Regel üblichen vier ‚Stimmen‘ des gemischten Musikchores (Sopran, Alt, Tenor, Bass) eine direkte Entsprechung bei den ‚Stimmen‘, die ein theatralischer Chor aufweist. Gemeinsam aber ist beiden in jedem Fall das Merkmal der Vielstimmigkeit mit seinen Optionen und Erfordernissen des Komponierens und Arrangierens:

Chor auf dem Theater ist im allgemeinen nur als Teil einer Aufführung antiker Dramen geläufig. Seine hervorsteckende Eigenschaft, die Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe, kann jedoch als Mittel der Darstellung komplexer Meinungsverhältnisse und Beziehungsmuster ein faszinierendes Instrument zur Bearbeitung verschiedenster Themen und Vorlagen sein. (Nübling 1998b: 63)

Detlev Baur, auf dessen Untersuchung des Chores auf der Bühne ich bereits hingewiesen habe, verfolgt den Ansatz, „unter dramaturgisch-technischem Blickwinkel die mit dem Chor verbundenen Schwierigkeiten und Möglichkeiten [...], den Chor als dramaturgisches Instrument“ (Baur 1999b: 227) darzustellen. Das scheint mir für das chorische Theater der Neunziger ein zu enger Blickwinkel zu sein. Wie Sebastian Nübling inte-

⁴⁷ Christoph Marthaler beispielsweise hat als einer der prominenten Vertreter chorischen Theaters das Züricher Schauspielhaus bereits im ersten Jahr seiner Intendanz zum „Theater des Jahres“ (*Theater heute* Jahrbuch 2001) gemacht.

ressiere ich mich darüber hinaus für den Chor als *musikalisches* Instrument. Die Konsequenzen der Vielstimmigkeit des Chores für die Ästhetik des chorischen Theaters sind zahlreich: Vervielfachung der Figur und des Ausdrucks, Aufgabe des Identifikationsprinzips, Formalisierung von Sprache und Bewegung.

3.1.2 Ablösung des Prinzips der Verkörperung

Die Musikalisierung von Spiel- und Sprechweisen im chorischen Theater steht in engem Zusammenhang mit einem Novum zeitgenössischer Theatralität, einer Spielweise nämlich,

die mehr auf der Achse des Kommunizierens als des Verkörperns situiert ist, also das Abbilden einer anderen Identität zurücktreten läßt zugunsten der Etablierung eines gemeinsamen Sprach- und Wahrnehmungsraums von Spielerpersönlichkeit und Zuschauern. (Lehmann 1999b: 20)

Ein Novum ist dies insofern, als hier Errungenschaften der historischen Avantgarde zum einen mit Einflüssen etwa aus der Live Art oder der Performance Art zeitgenössischer Prägung kombiniert werden und sich zum anderen auch im Bereich des Stadttheaters mit größerer Breitenwirkung etablieren. Dass „analytische Theatralität zunehmend die konventionelle, dramatisch-repräsentationale Theatralität verdrängt und überwindet und damit Vorgänge der Wahrnehmung und des Verstehens durch eine neue ästhetische (autoreflexive) Zeichenpraxis entautomatisiert“ (Poschmann 1997: 341), ist unentwerrbar gleichermaßen Folge von und Ursache für Musikalisierungstendenzen des Theaters.⁴⁸

⁴⁸ Patrice Pavis hat diesen Zusammenhang anhand seiner Theorie des Schauspielers als Subpartitur erhärtet. Er beschreibt am Beispiel möglicher Inszenierungen des Nasenmologs aus Rostands *Cyrano de Bergerac* das Verknüpftsein von Musikalisierung mit dem Eintauschen der Rolle gegenüber einer chorischen Spielform, die dem Schauspieler eine neue Funktion als Subpartitur der Gesamtpartitur der Inszenierung zuweise: „Dies kann leicht erprobt werden, wenn man die Szene sowohl von einem einzigen virtuosen Schauspieler als auch von mehreren Personen spielen lässt. Der virtuose Schauspieler wird sich bemühen, die verschiedenen Definitionen zu variieren, dabei aber immer zu seinem stabilen Ich und zu einer festen Rollenvorstellung zurückkommen. Mehrere Schauspieler jedoch, im Raum verstreut und unversöhnlich, werden eine facettenreiche Partitur entwickeln“ (Pavis 2000: 42).

„Subpartitur“ ist Pavis' Ausdruck für ein „kinästhetisches und emotionales Grundschema, das auf den Orientierungs- und Stützpunkten des Schauspielers beruht, die der Schauspieler mit Hilfe des Regisseurs schafft und darstellt, sich aber nur durch den Geist und Körper des Zuschauers manifestiert“ (Pavis 2000: 40). Partitur und Subpartitur sind dabei aus musikwissenschaftlicher Sicht irreführende Begriffe, weil eine Partitur bzw. ihre Teilsysteme, die als ‚Stimme‘ bezeichnet werden, in der Musik nur die *Spielangaben* enthalten, bei Pavis aber das Spiel *selbst* sind. Außerdem relativiert Pavis seine Beschreibung der Auflösung des Verkörperungsbegriffs teilweise, indem er mittels des Partiturbegriffs dem Schauspieler eine neue universale Verantwortung (als Autor, Choreograf, etc.) zuschreibt. Das resultiert in einem weiteren Modell der Stringenz, der Ge-

Eine solche neue Zeichenpraxis lässt sich am Beispiel einer Szene aus dem chorischen Theaterprojekt *Neun Reisen*⁴⁹ (Hildesheim 1998) untersuchen. Anhand eines Satzes aus Antonin Artauds *Über das balinesische Theater* vollzieht sich ein szenischer Prozess, der in der Tat autoreflexiv Möglichkeiten chorischer Textpräsentation vorstellt. Die Spieler sind tableauartig im weitgehend leeren Raum situiert. Eine Spielerin rollt ausgestreckt vom Bühnenhintergrund in die Mitte, setzt den Oberkörper auf und sagt: *FüÙe, Die FüÙe*; eine zweite ergänzt: *Empfindungen*. So beginnt mit einem rhythmischen Impuls zunächst ein puzzleartiges Zusammensetzen des Satzes *Die FüÙe lösen Gedanken, Empfindungen aus und stellen sie auf den Kopf*. Nachdem dieser Gedanke gemeinsam formuliert ist, schichten sich individuelle, im Probenprozess entwickelte und verdichtete Sprechweisen dieses Satzes rhythmisch komponiert übereinander. Aus Versuchen, einen weitgehend kryptischen Satz sprecherisch zu semantisieren, wird eine primär sinnliche Auseinandersetzung mit den rhythmischen und sprachmelodischen Möglichkeiten, die er bietet. In fortwährender Wiederholung bei geringfügiger Veränderung orientiert die Gruppe ihre individuellen sprachmelodischen Verläufe an einem harmonischen Gerüst (basierend auf C-Dur) und vollzieht so am Ende den Bogen vom scheinbaren Sprachchaos zur tonalen Komposition.⁵⁰

Exemplarisch manifestieren sich hier eine Reihe von Möglichkeiten und Notwendigkeiten des chorischen Spiels und der Textgestaltung: Durch Zersplitterung und Abstrahierung von individuellem Ausdruck wird zunächst der Text als Steinbruch verstanden. Bevor man sich mit möglichen Bedeutungen von *Die FüÙe lösen Gedanken Empfindungen aus und stellen sie auf den Kopf* auseinandersetzt, werden die einzelnen Bestandteile als klangliche und assoziative Fetzen präsentiert. Der schließlich entstandene Satz wird dann mit Blick auf den eigenen Verstehensvorgang auf Kohärenz befragt, wobei sich die einzelnen Sprechweisen überlagern. Durch die Verteilung der Spieler im Raum und die fortwährende Wiederholung haben die Zuschauer die Möglichkeit, unterschiedliche Gestaltungen des Satzes herauszuhören und gleichzeitig rhythmische Verbindungen und Kontraste zu suchen. Diese Aufgabe wird ihnen insofern erleichtert, weil sich das Sprechen in eine wohlklingende Komposition verwandelt, die die rhythmischen

geschlossenheit, der umfassenden Autorschaft, das die postulierte Offenheit des Konzepts und die zu beobachtende Dezentrierung der Schauspielers als Rollendarsteller wieder untergräÙt.

⁴⁹ Projekt des Instituts für Medien- und Theaterwissenschaften der Universität Hildesheim im Studiengang Kulturpädagogik 1998: *Neun Reisen in die Welt der theatralen Zeichen unter Anleitung der Herren Artaud, Craig, Barthes, Meyerhold, Genet, Kleist und Brecht*, Domäne Marienburg, Hildesheim, Premiere am 2. Juli 1998.

⁵⁰ Siehe dazu die Notierungsformen im Programmheft der Aufführung im Abschnitt „a.artaud. – ,über das balinesische theater“, o. S.

schen und melodischen Bezüge in vertraute Bahnen lenkt und *eine* Les- und Sprechart des Textes schließlich besonders plausibel macht: nämlich ihn primär als Musik aufzufassen. Diese Szene reiht sich in die für das chorische Theater typischen Spielformen ein, „die das Theater befreien von tradierten Darstellungszielen, die da sind: nachgeahmte Welten und Wahrscheinlichkeiten, psychologische Begründung und Wahrheitssuche, Handlungsstringenz und Werkgeschlossenheit“ (Kurzenberger 1999a: 84).

Die Theaterwissenschaft hat mit Blick auf die Befunde aus der Praxis u.a. des chorischen Theaters nichts weniger als eine Reihe von Paradigmenwechseln konstatiert, die ich deshalb skizzieren will, weil sie m. E. eine Leerstelle eröffnen, zu deren Schließung eine Theorie musikalischen Inszenierens beitragen könnte.⁵¹

Wiederholt wird angesichts neuer Theatertexte⁵² und der Inszenierung dieser sowie klassischer Texte von der „Krise des Sinns“ (Hiß 1993b: 20) und der „kategorischen Verweigerung der Deutbarkeit“ (ebd.: 23) gesprochen: „In gegenwärtiger Theaterarbeit geht die Gestaltung wesentlich vom Refus des Verstehens aus, von der Schaffung solcher szenischer Vorgänge, die das Blockieren von Sinnverstehen zeitigen“ (Lehmann 1994: 428). Im Bestreben, dieser verallgemeinernd beschriebenen Tendenz ein dichotomisches Gegenüber zu schaffen, heißt es im zweiten Schritt, an die Stelle des Sinns, der diskursiven Kohärenz trete die ‚Sinnlichkeit‘, die hier als Sammelbegriff für eine ganze Reihe schon beschriebener gegenwärtiger Theatralitätsstifter (Präsenz, Körperlichkeit, Energie etc.) dienen mag. Diagnostiziert wird dabei „eine Tendenz zur Intensivierung der Performativität von Theater unter starker Reduzierung seiner Textualität“ (Fischer-Lichte 1999a: 24). Ich bin jedoch der Ansicht, dass der verallgemeinernde Gestus, mit dem hier operiert wird, und der Wunsch nach paradigmatisch feststellbaren Entwicklungen dem zeitgenössischen Theater ein allzu grobes Raster überwirft.

Zwei Einwände seien daher gestattet, die sich im Zuge der zu treffenden analytischen Beobachtungen bewahrheiten mögen: Ein „semantisches Rauschen“ (Hiß 1993c: 130f.), ein „Spielfeld (womöglich) jenseits der

⁵¹ Christiane Steiner fasst in ihrer Magisterarbeit die aufführungsanalytische Methodendiskussion als Drei-Phasen-Modell zusammen, deren jüngste dritte Phase sie mit einer Formulierung von Ulrike Haß unter die Überschrift „Die Kritik des Sinns durch die Sinne“ (Steiner 1996: 23f.) stellt: „Die theaterästhetische Forderung nach einer stärkeren Konzentration auf die nicht-sprachlichen Ausdrucksdimensionen des Theaters kann in diesem Zusammenhang als Teil einer um die Jahrhundertwende einsetzenden künstlerischen Gegenbewegung zu der von Schramm beschriebenen Verdrängungskultur verstanden werden, die eine Verschiebung der künstlerischen Konzentration vom *Sinn* auf die *Sinnlichkeit* von Kunst zur Folge hatte. Diese Verschiebung verweist auf einen umfassenden geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsel, infolge dessen die Grenzen des aufklärerischen Denkens der Moderne in den Blickpunkt gerieten“ (Steiner 1996: 11).

⁵² Siehe dazu Pflüger 1996: 284-298 und Poschmann 1997.

Semieose“ (Hiß 1993b: 23), d.h. Sinnfreiheit in Reinkultur, gibt es m. E. nicht; kann es deshalb schon nicht geben, weil sich Sinnfreiheit schon im Begriff als ein Phänomen entlarvt, das nur in der Negation von etwas Sinnhaftem existieren kann. Ein Eindruck der Unterschreitung von Semantik kann also nur auf der Basis einer Praxis der Bedeutungszuweisung als eine Verunklarung dieser Zuweisungsautomatismen geschehen. Das hierbei eröffnete weite Feld zwischen ‚Sinn‘ und ‚Sinnlichkeit‘ ist vielleicht der eigentliche Spielort zeitgenössischen Theaters.

Zweitens ist es zwar sicher richtig, dass sich „im postmodernen Theater das Drama nicht mehr primär unter der Dominanz eines Textes [entwickelt], d.h. eines verbalen Zeichensystems, das die Logik der Inszenierung nach Handlungsmotivation, Raum- und Zeitdeterminanten regelt“ (Finter 1985: 47), der vielfach entstehende Eindruck eines Entweder-Oder von Signifikanz und Performanz ist aber nur ein scheinbarer. Es geht vielmehr darum, ein sehr flexibel austarierbares Spiel von Bedeutung und ihrer Verweigerung, von Darstellung und Vollzug von Handlung, von Referenz und Selbstreferenz genau zu beschreiben und gerade die Schwierigkeiten der Grenzziehung und die Grenzverschiebungen zum Gegenstand analytischen Interesses zu machen.

Dabei mag eine Theorie musikalischen Inszenierens einen Beitrag leisten, ein ergänzendes Instrumentarium beisteuern, das im zwangsläufigen Methodenpluralismus⁵³ der Aufführungsanalyse wichtige Funktionen erfüllen kann.

Abschließend gilt es noch auf ein metatheatrales Merkmal chorischen Theaters hinzuweisen: die Entwicklung und Stärkung alternativer Produktionsformen gegenüber dem etablierten Stadttheaterbetrieb. Dabei lassen sich drei Hauptstränge dieser Entwicklung beobachten: eine neue Präsenz freier Theater- und Performancegruppen in einer Theaterwelt, die diese auch als Innovationsmotor anerkennt⁵⁴, die Bildung von „Theaterfamilien“ im Stadttheater, wie z.B. der Pool von Künstlern, mit dem Christoph Marthaler regelmäßig arbeitet⁵⁵, und eine systematische Entwicklung und

⁵³ Steiner konstatiert nicht nur, dass Aufführungsanalyse notwendigerweise immer interdisziplinär sein müsse, sondern beschreibt auch die methodologisch-historische Pluralität der Disziplin: „Die aktuelle aufführungsanalytische Methodendiskussion [...] bewegt sich im Spannungsverhältnis von strukturalistischen, hermeneutischen und interaktions-theoretischen Modellen einerseits und der Beeinflussung durch poststrukturalistische und dekonstruktivistische Denkfiguren andererseits. Sie zeigt ein verstärktes Interesse an den sinnlichen Phänomenen im theatralen Prozeß, die über die kommunikative Funktion hinausgehen, und reagiert damit auf die im geisteswissenschaftlichen Kontext konsensfähig werdende Kritik des Sinns durch die Sinne“ (Steiner 1996: 27).

⁵⁴ Drei Festivals freien Theaters mögen dafür als Indikator dienen: *Impulse* (Nordrhein-Westfalen), *transeuropa* (Hildesheim), *Home and Away* (Hannover).

⁵⁵ In einem Portrait des Schauspielers André Jung in *Theater heute* heißt es: „Man fand sich in der gemeinsamen Abneigung gegen das schauspielerische ‚Bardentum‘, das sei-

wissenschaftliche Erforschung chorischer Theaterformen in Rahmen der angewandten Studiengänge in Århus, Dartington, Gießen, Hildesheim, Utrecht und York.⁵⁶

3.1.3 Genese des chorischen Theaters

Weiter oben habe ich neben musikalischen Chören den Chor des antiken griechischen Theaters als Traditionslinie des chorischen Theaters genannt, eine These, die jede Inszenierung von Einar Schleef unübersehbar untermauert. Es lohnt sich dennoch, das Verhältnis des chorischen Theaters zum antiken Chor noch etwas näher zu betrachten, zumal der Blick auf die antike Chorästhetik eine weit größere historische Dimensionierung der Musikalisierung des Theaters zulässt, als weithin angenommen.

Sowohl Einar Schleef als auch Detlev Baur stellen in ihren poetologischen bzw. wissenschaftlichen Arbeiten⁵⁷ den Bezug zeitgenössischen chorischen Theaters zur Antike her und leiten seine Ästhetik historisch ab. Hajo Kurzenberger hat dies am Beispiel dreier Inszenierungen problematisiert und kommt zu dem Schluss, man könne weniger von einer Wiederbelebung des Chores in antiker Tradition sprechen, sondern vielmehr von einer „Neubestimmung durch Rückgriffe auf das ‚Prä-Dramatische‘ des Chores“ (Kurzenberger 1999a: 83), deren eigene Gesetzmäßigkeit, Ästhe-

ner selbst allzu gewiss ist. Und auf Anhieb gab's eine große Übereinstimmung im *Savoir vivre*: kochen, essen, trinken, singen. [...] Doch wehrt Jung gleich eine allzu idyllische Vorstellung von der ‚Marthaler-Familie‘ ab. Sie sei eine ‚wunderbare Sache‘, aber er brauche auch immer wieder den Abstand. (Müry 2000: 7)

⁵⁶ Eine ganze Reihe von Publikationen ist aus dieser Forschung hervorgegangen, von denen ich auf einige wenige verweise: Beirer, Uta 1997: „*Typisch kulturpädagogisch!*“. *Interdisziplinäres Denken und Handeln in der Projektarbeit des Studienganges Kulturpädagogik der Universität Hildesheim* [...]. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. Dreyse Passos de Carvalho, Miriam 1999: *Die Szene vor dem Palast: Zur Theatralisierung des Chors bei Einar Schleef*. Dissertation an der Universität Gießen. / Duric, Nicola 1997: *Sampling als Methode : vom Aufschreibesystem zum Zitatapparat*. Examensarbeit an der Universität Gießen. / Gromes, Hartwin/Kurzenberger, Hajo 2000: *Theatertheorie szenisch. Reflexion eines Theaterprojekts*. Hildesheim. / Kiefer, Jochen 1997: *Theater ohne Rolle. Theorie und Praxis nicht-psychologischer Produktionsformen – Vorstufe eines Handbuchs*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. / Kurzenberger, Hajo (Hg.) 1998: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim. / Löffler, Wolfgang 1989: „Über die Notwendigkeit und Schwierigkeit, ein Chor zu sein“, in: Lüttge, Dieter (Hg.): *Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit*. Hildesheim, S. 55-60. / Martin, Christopher 1996: *Sirenen, Praxis der (Re)Konstruktion des Sprechens*. Diplomarbeit an der Universität Gießen. / Nübling, Sebastian 1990: *Zeitgenössische Formen chorischen Theaters: dargestellt am Beispiel „Die Zeit zwischen Hund und Wolf“, ein Stück für Peter Handke*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. / Oddey, Allison 1994: *Devising Theatre*. London.

⁵⁷ Schleef, Einar 21998 (1997): *Droge, Faust, Parsifal*. Frankfurt am Main. / Baur, Detlev 1999a: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen.

tik und Formsprache es zu untersuchen gelte. Das chorische Theater der neunziger Jahre erhält sein Profil nicht durch Reanimation, sondern durch beständige Umformungen des Chores, die im Theater der Neunziger besonders durch den „hinzugewonnene[n] Reichtum neuer chorischer Formen“ (ebd.) auffallen. Damit und dadurch ist das chorische Theater ein Spezifikum des Theaters der neunziger Jahre. Der „dialektische Sonderstatus“ (ebd.) des Chores in der Antike als Gegenspieler des Protagonisten ist heute weitgehend aufgegeben. Heute ersetzt der Chor häufig das Feld der Protagonisten überhaupt und ist im Gegensatz zum geschlossenen Chor der Antike eine disparatere, heterogenere, sich immer wieder umformierende Gruppe. In Bezug auf die Musikalisierung des Theaters spannt sich nichtsdestoweniger ein interessanter Bogen, den folgender Abschnitt verdeutlichen soll.

3.2 Antikes griechisches Theater und das Phänomen der Musikalisierung

Am Anfang [der Bühnenkunst] war nicht das Wort, sondern die Einheit von Sprache, Musik und Tanz. (Karl-Heinz Göttert)⁵⁸

Beschreibungen antiken Theaters weisen stets auf einen hohen Anteil der Musik an den Aufführungen hin. Es gab Instrumente und Chorlieder, und die Schauspieler „trugen ihren Text in einer Weise vor, die wir heute eher Gesang als Sprechen nennen würden, so wie wir die antike Tragödie näher zur Oper als zum Schauspiel rücken müßten“ (Hensel 1986: 25). Das Sprechen von *Musikanteilen* sollte jedoch nicht den Eindruck vermitteln, die Musik sei ein separater *Teil* der Aufführung gewesen; also Schauspielmusik in einem konventionellen Sinne. Der griechische Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades widerspricht einer solchen Auffassung:

Sprache, Vers, Musik und Tanz werden wir nicht gesondert betrachten. Wir werden sie vielmehr als eine Einheit ansehen, wie die Alten es taten, eine Einheit, die in der besonderen Veranlagung, in der besonderen Geisteshaltung der Griechen ihre Wurzeln hatte. (Georgiades 1958: 8)

Schon auf der Ebene der verbalen Äußerung stellt sich eine Einheit von Musik und Wort her, die vor allem mit der metrischen Besonderheit der griechischen Sprache zusammenhängt, die in ihrer quantitativen Metrik im Gegensatz zur abendländischen qualitativen Metrik bereits rhythmische Festlegungen durch die Längenverhältnisse der Silben besitzt. (Siehe Kühn, C. 1981: 130)

⁵⁸ Göttert 1998: 44.

Der Rhythmus wird schon auf der Sprachebene festgelegt, d.h. auch musikalisch festgelegt, und deswegen kann man durch eine besondere musikalische Rhythmik nichts mehr ausrichten. Der griechische Vers enthält die musikalische Komponente, weil die griechische Sprache sie schon enthält. (Georgiades 1958: 30)

Und Sybille Krämer spricht von einer ursprünglichen „Intimität von ‚logos‘ und ‚melos‘“ (Krämer 1998: 43) – es sei daher, auch in Bezug auf die Sprache im zeitgenössischen Theater angebracht und dienlich, „das miteinander Sprechen wieder in den Horizont des gemeinsamen Musizierens zu rücken, das Sprechereignis also in Analogie zu einem musikalischen Geschehen zu interpretieren“ (ebd.: 44).

Die Verschmelzung ist jedoch noch weitreichender. Sie stellt den zentralen Unterschied zu einer Auffassung dar, nach der die verschiedenen Ausdrucksebenen im Theater sich addieren; eine Auffassung, wie sie sich in Erika Fischer-Lichtes Ausdifferenzierung der Aufführung in etliche separate Zeichensysteme ausdrückt. (Siehe Fischer-Lichte 1995/1983) Es wäre also im Zusammenhang mit dem antiken Theater wohl falsch von einer Musikalisierung des theatralen Geschehens zu sprechen, weil dies voraussetzte, dass es ein theatrales Geschehen gäbe, das *nicht* bereits wesentlich musikalisch zu nennen wäre. Diese Entwicklung steht zur Zeit der griechischen Tragödie noch aus. Theater ist hier noch gar nicht unabhängig von Musik zu denken.

Siegfried Melchinger beschreibt in seinen sprachlichen Rekonstruktionen antiker Theateraufführungen am Beispiel der *Perser* von Aischylos folgendes Szenario:

Was nun folgt, tönt wie Oper. Jedenfalls ist es Musiktheater, wie alles in diesem Jahrhundert der Tragödie, in dem die Ausdrucksmittel noch nicht auseinandergenommen waren wie im späteren Europa. Wenn wir den Text überblicken, verstummt nur einmal, für kurze Zeit, freilich für gewichtige Worte, die Musik. Hier reduziert sich der Unterschied zwischen dem asiatischen und dem griechischen Theater auf ein Minimum. Die Künste wirken zusammen: Gesang, Tanz, Mimik, Gestik, Wort, Bild, Epiphanie. [...] Nichts, so gut wie nichts, ist hier Literatur. Das pure Lesen teilt wenig mit: es gilt, zu sehen und zu hören, was zu lesen steht. (Melchinger 1979: 20)

Auch Manfred Brauneck stellt die besonders sinnfällige Musikalität antiker Aufführungen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen in seiner umfassenden Theatergeschichte *Die Welt als Bühne*. (Stuttgart/Weimar 1993) Sein erster Absatz zur Bühnenästhetik des antiken Theaters fächert eine Vielzahl von Aspekten des musikalisch-szenischen Geschehens auf und beschreibt anschaulich, dass alle Inszenierungselemente, alle Darstellung Teil eines musikalischen Ganzen waren: Sprache, Gesang, Bühnenmusik, Stimme, Geräusche, Struktur bzw. Form der Aufführung:

Musik, Tanz und Theater bildeten in der Frühzeit der griechischen Kultur eine unauflösbare Einheit. Theater stellte sich als hochdifferenziertes, effektvolles Klang-

ereignis dar: die Gesänge der Chöre mit der Begleitung der Aulosmusik, die Arien der Schauspieler, begleitet von Flöte und Kithara, in exaltierter Rhythmisierung gesprochene Dialogpassagen, Schreie, Jauchzen, mechanischer Lärm, das Stampfen der Tanzenden auf dem Lehm Boden der Orchestra. Der Wechsel von chorischem und solistischem Musikvortrag wurde als wirkungsvoller dramatischer Kontrast eingesetzt, verstärkt in der Instrumentalbegleitung der Gesänge. Musik hatte stets Aufführungscharakter: Es war die Einheit von Melos, Logos und Morphe, von Melodie und Harmonik, von Wort und Tanzbewegung. Musik war Darstellung (Mimesis), dabei galt das Wort als Sinnträger, die Harmoniegesetze ordneten die Tonfolge, der Rhythmus gliederte die Zeit. (Brauneck 1993: 51)

Das antike Theater stellt sich folglich analog zu seiner Charakterisierung als „prä-dramatisch“ (Lehmann 1991: 2) auch als ‚prä-musikalisierter‘ Theater dar: Es ist a priori musikalisch und nicht ein im Nachhinein musikalisiertes Theater. Die Idee einer solchen Einheit von Musik, Wort und Bewegung wird in der europäischen Theatertradition immer wieder angestrebt von theatralen Formen, in denen die Trennung der Ausdrucksebenen zwar gedanklich nicht abgelegt, aber durch Strategien der Musikalisierung aufgeweicht oder weitgehend aufgehoben wird. Einige theatrale Elemente erfahren dabei noch explizitere Musikalisierungen als im antiken Theater. So entwickelt etwa die Commedia dell’Arte musikalische Formen der Improvisation⁵⁹, und Futurismus und Dadaismus emanzipieren das Geräusch in neuartig radikaler Weise⁶⁰. Letztlich aber ist musikalisches Inszenieren so alt wie das Theater selbst.

4 Musikwissenschaftliche Voraussetzungen

Perhaps the principal thing I absorbed from [...] Harvard in general was a sense of interdisciplinary values – the best way to „know“ a thing is in the context of another discipline. (Leonard Bernstein)⁶¹

4.1 Methodik

Die These, dass es eines musikalischen Handwerkszeugs bedarf, wenn die Musikalität der Inszenierung untersucht werden soll, leuchtet grundsätzlich auf Anhieb ein. Auch die Frage, worauf eine musikwissenschaftliche Argumentation verlässlich rekurrieren kann, scheint mir keine Schwierigkeit

⁵⁹ Siehe dazu auch den Abschnitt *Improvisation* im Kapitel III.1.3.2 *Melodie und Thema*.

⁶⁰ Einen ebenso amüsanten wie systematischen Beleg dafür stellt Luigi Russolos Futuristisches Manifest von 1913 dar: Russolo, Luigi 1986 (1913): *The Art of Noises*. Aus dem Italienischen ins Amerikanische übersetzt und mit einer Einführung versehen von Barclay Brown, New York.

⁶¹ Bernstein 101995/1976: 3.

ten aufzuwerfen: Die nötigen theoretischen und begrifflichen Grundlagen finden sich, erprobt und verbürgt, in jeder allgemeinen Musiklehre.⁶² Doch bei der Frage, *wie* sich dieses Instrumentarium anwenden lässt, tauchen bereits erste Probleme auf. Sie sollen Gegenstand dieses Kapitels sein.

4.1.1 *Historizität*

Zunächst einmal sind musikalische Begriffe, wie beispielsweise der des ‚Rhythmus‘, in der Musikwissenschaft keineswegs so zweifelsfrei geklärt, wie man meinen könnte. Es ist nicht damit getan, ‚Rhythmus‘ von seinen zahlreichen außermusikalischen Zuschreibungen zu differenzieren. Selbst *innerhalb* des musikalischen Kontextes ist es natürlich aufgrund des historisch bedingten Wandels der Bedeutungen vieler Begriffe problematisch, eindeutige Bestimmungen vorzunehmen. Das von Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Stuttgart 1972), das fortlaufend aktualisiert wird, differenziert in dieser Hinsicht Begriffsdefinitionen für bestimmte Epochen der Musikgeschichte. Am Beispiel des Begriffs der Durchführung habe ich bereits weiter oben angedeutet, dass es erhebliche Unterschiede gibt, ob man sich mit diesem Begriff auf eine barocke Fuge oder einen Sonatenhauptsatz der Klassik bezieht.

Daran schließt sich außerdem das Problem an, dass zwischen jeglicher musikhistorischer Definition und meinen Anwendungsobjekten aus dem zeitgenössischen Theater zusätzlich ein z.T. erheblicher Zeitsprung besteht. Die Musikalisierung des zeitgenössischen Theaters bezieht sich, wie noch zu zeigen sein wird, oft genug auf traditionelle musikalische Prinzipien, so dass etwa eine ausschließlich der Musik des 20. Jahrhunderts entlehnte Terminologie zur Beschreibung völlig unzureichend wäre. Wie also ist diese Lücke zu füllen bzw. zu umgehen?

Das scheinbare Hindernis der historischen Bedingtheit musikalischer Fachbegriffe kann überwunden werden, wenn man Begriffe als ‚termini technici‘ versteht, die auf allgemeine, unserer multistilistischen musikalischen Sozialisation entsprechende Kriterien jenseits historischer Einschränkungen verweisen. Zeitgenössische Theaterproduzenten und -rezipienten handeln vor dem Hintergrund eines Kanons musikalischen Vorwissens, der innerhalb fließender Grenzen eine große Bandbreite musikalischer Epochen und Stilstiken kennt, wieder erkennt und zur Anwendung bringt. Mehr oder weniger konkrete Einflüsse aus Barock, Klassik, Romantik, Pop, Rock, Jazz, Techno u.v.m. existieren in unterschiedlichen

⁶² Beispielsweise in: Grabner, Hermann 1991 (1959): *Allgemeine Musiklehre*. Kassel u.a. Hempel, Christoph 1997: *Neue allgemeine Musiklehre*. Mainz. / Kühn, Clemens 1981: *Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik*. Laaber.

Formen der Musikalisierung des Theaters als ein kaum auseinander dividierbares Nebeneinander.⁶³ Entscheidend ist also, im Unterschied zu einem streng historisch-musikwissenschaftlichen Vorgehen, dass *operative* nicht *normative* Begriffsbestimmungen vonnöten sind. Ein Begriff wie ‚Metrum‘ beispielsweise hat zwar in der Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts andere Bedeutungen als in der Romantik, kann aber auch übergeordnet kompositionstechnisch als ‚Pulsgeber‘ oder ‚rhythmisches Bezugsraster‘ verstanden werden. Dann ist er auch nicht mit normativem Reglement verknüpft, sondern analytisch funktional zu gebrauchen. Sollten bei der Musikalisierung explizit bestimmte musikalische Stilikonen oder Genres verwendet oder zitiert werden, ist es natürlich unabdingbar, sie im jeweiligen normativen terminologischen Rahmen zu betrachten. Der Analyse von Einar Schleeßs Inszenierung *Ein Sportstück* (Wien 1998) vorgreifend, gebe ich folgendes Beispiel: Rekuriert der *Chor der Sportler* mit seinem Spiel deutlich auf militärisches Skandieren und rhythmisches Marschieren, so ist in diesem stilistischen Bezugsfeld eine gänzlich unregelmäßige Taktierung eine Abweichung von der Norm und sollte als solche gewertet und interpretiert werden.

4.1.2 Metaphorik

Versuchen, zwischen den verschiedenen Künsten Analogien aufzuzeigen, pflegen Vertreter der einzelnen Fachdisziplinen nicht selten mit Mißtrauen zu begegnen. Solches Mißtrauen erscheint in der Tat berechtigt, wenn die „wechselseitige Erhellung der Künste“ in unbesehen metaphorischem Sprachgebrauch sich erschöpft, wenn theoretische Begriffe der einen Kunst, wie schon oft geschehen, bedenkenlos auf eine andere übertragen werden. Allerdings wird niemand leugnen wollen, daß im Verlauf der Geschichte [...] wechselseitige Beziehungen zwischen den Künsten bestanden haben und daher Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis werden können. (Monika Schwarz)⁶⁴

Monika Schwarz problematisiert zurecht, dass Interdisziplinarität sich bisweilen nur in metaphorischen Kurzschlüssen ergeht und methodische Disziplinlosigkeit an den Tag legt. Es muss also erörtert werden, in wie weit es sich bei einer Anwendung musikalischer Begriffe auf theatrale Vorgänge um metaphorische Übertragungen handelt, und wenn ja, ob die

⁶³ Es sei in diesem Zusammenhang an Marianne Kestings Beobachtung erinnert, dass zeitgenössisches Theater sich häufig in seiner Musikalisierung an traditionellen Musikformen orientiert, also eher ins Repertoire zurückgreift, als sich mit dem jeweiligen Stand musikalischer Avantgarde auseinanderzusetzen. Es ist schon deshalb nötig, epochenübergreifend zu denken.

⁶⁴ Schwarz 1981: 7.

Begriffe solchen Übertragungen standhalten. Detlef Müller-Henning warnt z.B. mit Blick auf die Analogisierung von Dichtung und Musik:

Es [ist] schon von vornherein fragwürdig, inwieweit es überhaupt sinnvoll sein kann, einen Terminus aus der Musik auf die Dichtung zu übertragen. Denn die Sonatenform ist unlösbar mit der spezifischen Materialbeschaffenheit der Musik verbunden und verliert, sobald man sie mit einem anderen Material als dem der Töne zu realisieren versucht, vollkommen ihren Sinn, ihre Qualität, ihren strukturellen Zusammenhang, ja sogar ihre Funktion als äußere Formhülse, die zum Schluß als angeblich verbliebener gemeinsamer Nenner den Vergleich mit der Dichtung doch noch ermöglichen soll. (Detlef Müller-Henning in: Scher 1984: 314)

Dieses Zitat wirft für den vorliegenden Problemzusammenhang drei wesentliche Aspekte auf: die Frage nach der Übertragbarkeit musikalischer Begriffe, das Problem einer spezifischen Materialbeschaffenheit der Musik und die Schwierigkeiten im Umgang mit Formbegriffen.

Analogisierung zweier Künste

Wie sich die Literaturwissenschaftler und Komparatisten auch drehen und wenden: Sie alle trifft Müller-Hennings Vorwurf, ihre Bemühungen um die Analogien der Literatur zur Musik seien fragwürdig. Eine Untersuchung von Theater als Musik tut sich da aus einem einfachen Grund leichter: Theater ist wie Musik eine zeitgebundene, in flüchtiger Aufführung sich manifestierende Kunst. Beide lassen sich audiovisuell dokumentieren und schriftlich fixieren – wenn auch mit den bekannten Abstrichen an Genauigkeit und den erheblichen medialen Einschränkungen für den Rezipienten.⁶⁵ In ihrer Ausführung und Rezeption – das hat das eingangs erwähnte Beispiel des Instrumentalen Theaters Mauricio Kagels gezeigt – lässt sich bereits keine eindeutige Grenze mehr zwischen Musik und Theater ziehen. Ein weiteres Beispiel stellen viele Arbeiten von John Cage dar, wie sich z.B. an der Aufführung von *Water Music* beim Hamburger Musikfest am 22. September 2000 durch den Pianisten des *Ensemble Modern* Hermann Kretzschmar beobachten ließ. Die Theatralität des Vortrags war konstitutives Merkmal der Komposition, die v.a. auf Requisiten und mit ihnen auszuführenden Handlungen beruht: Ein Radio und eine Stoppuhr werden an- und ausgestellt, Wasserschalen umgeschüttet, Pfeifen geblasen, das Klavierinnere bearbeitet und mit Metallgegenständen und einem Kartenspiel präpariert. Auch der Frankfurter Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi bestätigt:

Tendenzen der Neuen Musik und des gegenwärtigen Theaters lassen etwa die kategorische Unterscheidung zwischen einer rein gesanglichen oder instrumentalen Aufführung von Musik und andererseits einer auf die Schauspielkunst beschränkten

⁶⁵ Mit dieser Thematik haben sich eingehend befasst: Lindemann, Rainer/Wandke, Christiane 1993: *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation*. Berlin.

Theatralität zweifelhaft erscheinen. Konzerte spielen immer wieder mit performativen Elementen, Theateraufführungen verweisen häufig auf ihren Konzertcharakter, als Zusammenklang von Stimmen, Musik und Geräuschen. (Primavesi 1999: 145)

Die Untersuchung der Musikalisierung des Theaters ist also keine metaphorische, sondern eine unmittelbar ‚wörtliche‘. Es geht in vorliegender Arbeit nicht um eine Analogisierung zweier Künste⁶⁶, sondern um die Neuschaffung einer analytischen Begrifflichkeit für musikalisiertes Theater, die sich auf erprobte Begriffe aus der Musik stützt. Die untersuchten Aufführungen oder Szenen werden also so weit wie möglich tatsächlich als Musik verstanden und gemessen an ihrer objektiven musikalischen Beschaffenheit untersucht.

Materialbeschaffenheit

Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren. (Mauricio Kagel)⁶⁷

Mit der eben vorgenommenen Einschränkung ‚so weit wie möglich‘ bleibt noch offen, wo die Grenzen eines solchen Verständnisses von Theater als Musik verlaufen. Es stellt sich deshalb, wieder mit Müller-Henning, die Frage nach der Materialbeschaffenheit musikalisierter Theater. Betrifft die musikalische Analyse nur die Lautsphäre⁶⁸ einer Inszenierung und versteht man damit lediglich akustische Elemente als komponierbare Faktoren des Theaters, oder tragen auch visuelle, haptische oder gar olfaktorische Reize zur Gesamtkomposition einer Aufführung mit bei?

Eine Theateraufführung ist kein Hörspiel, und so wäre eine rein akustische Untersuchung eine sich selbst disqualifizierende Herangehensweise, da sie nicht einfach einen Teilaspekt fokussieren, sondern einen willkürlichen Schnitt in die komplexen Interdependenzen theatralischen Ausdrucks darstellen würde. Es lässt sich m. E. plausibel begründen, wie und warum visuelle Faktoren mit in eine musikalische Analyse einfließen können, wenn nicht müssen. Schon über das physikalisch unauflösbare

⁶⁶ Siehe dazu Kolago, Lech 1997: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Anif/Salzburg.

⁶⁷ Aus einem Interview mit Lothar Prox: „Musik und Regie: Mauricio Kagel“, in: Klüppelholz, Werner/Prox, Lothar: *Mauricio Kagel. Das filmische Werk I. 1965-1985*. Amsterdam/Köln 1985, S. 163-172, hier S. 164.

⁶⁸ Lautsphäre wäre hier als relativ weit gefasster Begriff gemeint, etwa im Sinne R. Murray Schafers: „Durchweg werden wir in diesem Buch die Welt als makrokosmische musikalische Komposition behandeln. [...] Die Definition von Musik ist in den letzten Jahren radikal verändert worden. In einer der mehr zeitgenössischen Definitionen hat John Cage erklärt, Musik, das seien Töne, Töne um uns herum, ob wir uns in Konzertsälen befinden oder draußen stehen“ (Schafer 1988: 9f.).

Verknüpftsein von visuell wahrnehmbarer Bewegung und resultierendem hörbaren Laut kann man die erweiterte Anwendbarkeit der musikalischen Analyse begründen.⁶⁹ Nur in Extremfällen (d.h. jenseits der gegebenen Grenzen unserer akustischen und visuellen Wahrnehmungsfähigkeit) ist Laut ohne Bewegung, Bewegung ohne Laut denkbar.

Aber auch *innerhalb* unserer Wahrnehmungsgrenzen können wir optische Reize musikalisch wahrnehmen.⁷⁰ Das ist sogar die Grundvoraussetzung für das erfolgreiche Funktionieren einer wesentlichen Institution der westeuropäischen Kunstmusik: des Dirigenten. Am weitgehend geräuschlosen, aber umso bewegteren Wirken des Dirigenten zeigt sich unmittelbar, dass dem Element der Bewegung musikalischer Ausdruck innewohnt. Gerade die Unmittelbarkeit, mit der sich auch im strengen Sinne nicht primär akustische Vorgänge v.a. rhythmisch analysieren lassen, macht die Auffassung dieser Vorgänge als Musik sinnvoll. Dazu bietet sich ein kurzer Seitenblick in ein ganz anderes Fachgebiet an: Dass sich Rhythmus in der Bewegung auf vielfache Art und Weise zeigt, beschreibt der Sportwissenschaftler Hartmut Baumann in seinem Aufsatz „Externe Bewertung rhythmischer Bewegungsabläufe durch Beobachtung“ (1992). Natürlich ist die Zielsetzung dieser Untersuchung eine ganz andere als die meine. Die vier folgenden Kriterien (oder Komponenten) von Bewegungsrhythmus, die Baumann differenziert, sind aber ohne weiteres auf theatrale Bewegungen anwendbar. Rhythmus manifestiert sich nach Baumann:

a) in der Zeit (z.B. Verlangsamung, Beschleunigung), b) in der Kraft (z.B. Anspannung, Entspannung), c) in der Form (z.B. Beugung, Streckung, Drehung und Zwischenformen), d) im Raum (z.B. Bewegungsausdehnung: eng, weit, tief, hoch; Bewegungsrichtung: vorwärts, rückwärts, links, rechts, gerade, rund, u.a.) (Baumann 1992: 141)

In diesem Sinne lassen sich dann nicht nur „Schauspieler als musikalische Körper“⁷¹ beschreiben, sondern auch Elemente der Ausstattung und vor

⁶⁹ Mauricio Kagel ergänzt diese These durch die Bedeutung, die er der Bewegung für die musikalische Komposition beimisst: „Kinesis ist das grundlegende Element des instrumentalen Theaters und wird entsprechend in der musikalischen Komposition berücksichtigt: die Bewegung auf der Bühne wird wesentliches Merkmal der Unterscheidung vom statischen Charakter einer normalen musikalischen Aufführung. Die Einbeziehung der Bewegung ist auch als eine Form der Verknüpfung vom musikalischen mit dem wirklichen Raum zu betrachten“ (Kagel zit. in: Sarkisjan 1994: 397).

⁷⁰ Ich erinnere an Arnold Schönbergs These, dass es „mit manchen anderen Materialien unter gewissen Voraussetzungen auch möglich sein [müßte], solche [musikalische, A.d.V.] Wirkungen hervorzurufen; wenn man sie nämlich so behandelte wie die Töne“ (Schönberg 1980/1928: 131).

⁷¹ So der Titel der Internationalen Sommerakademie der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 1998: *Der Schauspieler als musikalischer Körper*, 4 – 15. August 1998, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main.

allem des Lichts können durch Bewegung, Veränderung und Impulsgebung musikalisch-rhythmische Funktion übernehmen, d.h., dass „Gesten, Farben und Licht hier ähnlich behandelt werden wie sonst Töne; daß mit ihnen Musik gemacht wird. Daß aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik“⁷² (Schönberg 1980/1928: 134). Der Beleuchtungsmeister der Staatstheater Stuttgart Hanns-Joachim Haas bestätigt dies aus seiner Erfahrung mit Robert Wilson:

Das war und ist für mich das Faszinierende, daß das zunächst rein Optische musikalische Wirkungen erzeugt. Die Szene ist nicht ein einziges Mal unmusikalisch. Der Raum verändert sich in seiner Lichtgestalt zur Musik. [...] Nur Wilson kommt unmittelbar über das Optische zu dieser Musikalität. Er behandelt das Licht musikalisch. (Haas 1987: 23)

Bewegliche Elemente des Bühnenbildes oder der Wechsel von Kostümen können tektonisch auf die Zeitgestaltung der Inszenierung einwirken. Unterschieden werden muss diese musikalische Auffassung der optischen Elemente allerdings vom in der Bildenden Kunst verbreiteten Sprechen vom ‚Rhythmus eines Bildes‘, das primär metaphorisch zu verstehen ist. Die zahlreichen Beziehungen zwischen Musik und Bildender Kunst⁷³ bleiben in vorliegender Arbeit weitestgehend unberücksichtigt, da sie der grundsätzlichen heuristischen Entscheidung zuwiderlaufen, Musik und

⁷² Die Theorie einer Farblichtmusik, wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang synästhetischer Konzepte aufkam, verstand Licht ebenfalls als kompositionsfähiges Material, entwickelte aber größtenteils zu spezielle musiktheoretische Bedingungen (etwa einen Farbquintenzirkel, siehe Kienscherf 1995: 185), als dass sie für eine analytische Nutzung in Bezug auf das heutige Theater geeignet wäre. Schönberg hingegen verwehrte sich gegen allzu eindeutige Analogiesetzungen von Ton und Licht(farbe), bezog Licht aber explizit in das komponierte Zusammenwirken der Künste mit ein. So beruht eine Szene seiner Oper *Die Glückliche Hand* maßgeblich auf Lichtveränderungen, die in der Partitur präzise notiert und beschrieben sind:

„Gleichzeitig mit diesem Crescendo des Windes geht ein Crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht (von oben aus), das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmisch, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt und von allen Seiten auf die zweite Grotte geworfen wird“ (Schönberg 1926: 17).

Eine ausführliche Darstellung der Farblichtmusik bietet Barbara Kienscherf: *Das Auge hört mit. Die Idee einer Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg*. Dissertation an der Universität Münster 1995.

⁷³ Siehe dazu z.B. den Ausstellungskatalog *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin von Maur. Stuttgart 1985.

Theater aufgrund der Gemeinsamkeit ihrer festgelegten ästhetischen Strukturierung von Zeit analytisch analog zu behandeln.⁷⁴

Geruch und Haptik scheiden als ‚Stimmen‘ der Partitur einer Inszenierung meist aus. Sie sind in aller Regel von zu geringer oder zu privater Relevanz für den ästhetischen Eindruck des Zuschauers. Auch hier mag es allerdings Ausnahmen geben: Würde man beispielsweise die Ausstellung *Dialog im Dunkeln*⁷⁵, bei der man durch eine Reihe völlig verdunkelter Räume geführt wird und am Ende in einer ebenfalls völlig dunklen Bar noch ein Getränk bestellen kann, als theatrale Performance interpretieren, bekämen Geruchs-, Geschmacks- und Tasteindrücke neben den intensivierten Höreindrücken möglicherweise auch quasimusikalische Bedeutung.

Formbegriffe

Einer ausführlichen Betrachtung der musikalischen Form als Spielfeld musikalischer Gestaltung bei Christoph Marthaler vorausgreifend, gilt es eine grundsätzliche Differenzierung vorzunehmen. Die Frage nach der musikalischen Form zerfällt in zwei deutlich zu unterscheidende Aspekte: Hermann Erpfs Definition, („Die Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne⁷⁶“) gestattet auch eine Abgrenzung der „*Allgemeinen Theorie der Form* von der *Speziellen Formenlehre*. Jene stellt sich die Frage nach den überhaupt möglichen Beziehungen zwischen Tönen, diese beschäftigt sich mit fertig vorliegenden, historisch gegebenen Formen“ (Erpf 1967: 14). An zwei Beispielen lässt sich deutlich machen, warum ich es für angebracht halte, musikalisiertes Theater zwar unter musikformalen Gesichtspunkten zu betrachten, aber dabei auf einen Abgleich mit der speziellen Formenlehre zu verzichten.

C. Bernd Suchers Gebrauch des Begriffs der Durchführung⁷⁷ hat bereits gezeigt, was die Kritik Detlef Müller-Hennings bestätigt: Formbegriffe aus der Musik erfordern bei der Anwendung auf andere ästhetische Zusammenhänge äußerste Vorsicht. Ich will dies anhand eines weiteren Zitats

⁷⁴ Bei Alphonse Appia findet sich der Aspekt des zeitlichen Vollzugs des Visuellen auf dem Theater, der erst die Analogie etwa von Bühnenbeleuchtung und Musik möglich macht, in etwas verklärendem Gestus so beschrieben: „Was in der Partitur die Musik, das ist im Reich der Darstellung das Licht [...]. Auch ist beiden Elementen jene überaus lenksame, weiche Flüssigkeit zu eigen, durch welche sie instande sind, alle Ausdrucksgrade, vom bloßen Vorhandensein bis zur überströmendsten Intensität, zu durchheilen“ (Appia 1899: 81f.).

⁷⁵ *Dialog im Dunkeln*. Eine Ausstellung zur Entdeckung des Unsichtbaren. Seit 1. April 2000 in Hamburg, Speicherstadt. www.dialog-im-dunkeln.de.

⁷⁶ Am Ende seines Buches präzisiert Erpf diese Definition: „Die Form eines Musikwerkes ist die Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen seiner Töne“ (Erpf 1967: 213).

⁷⁷ Siehe Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen*.

unterstreichen. Jens Jessen schreibt in seiner Rezension von Christoph Marthalers *Drei Schwestern* (Berlin 1997):

Musik ist überhaupt, worauf Marthaler hinauswill. Er präpariert Ketten von Motiven heraus, die er unablässig wiederholt, verschränkt, umkehrt, zu Rondos, Variationen, Sonatensätzen montiert. Er unterlegt die Sätze und Gesten der Schauspieler auch gerne mit wirklicher Musik; aber diese Musik ist nur eine Begleitung wie der barocke Basso continuo, und alles zusammen bildet weniger eine Oper als eine Symphonie ohne Bedeutung und Handlung. (Jessen 1997)

Jessen bringt hier eine Vielzahl von Begriffen in Spiel, die jenseits ihres spezifisch musikhistorischen Kontexts wenig aussagekräftig sind. Setzt man sie unreflektiert mit den szenischen Erfindungen Marthalers gleich, so geschieht dies auf Kosten sowohl der Begriffe als auch dessen, was sie bezeichnen sollen. Der gemeinsame Nenner von einer Marthaler-Szene und einem Sonatensatz ist sehr klein, die terminologische Verwirrung hingegen beträchtlich. Allein schon *innerhalb* der formschematischen Verweise neigt Jessen zur Beliebigkeit, wenn er barocken Basso continuo und klassische Symphonie über alle Stil- und Epochengrenzen hinweg zusammenzwingt.

Wenn überhaupt, sind Begriffe von Formschemata nur mit bestimmten Einschränkungen zu verwenden. Sofern also ein theatraler Vorgang nicht explizit einem tradierten musikalischen Formverlauf nachempfunden ist, etwa tatsächlich versucht, das Regelwerk der Fuge ins Szenische zu übersetzen, halte ich es für angebracht, historisch eindeutig geprägte Begriffe v.a. aus der Formen- und Harmonielehre zu vermeiden. Das bedeutet natürlich nicht, dass allgemein die Untersuchung der Form keine Rolle in der musikalischen Analyse spielen soll, nur die Analogisierung mit *Formen* mit einem festgelegten normativen Profil ist nicht sinnvoll. Hier besteht auch durchaus eine Parallele zu den Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik: Die Musik des 20. Jahrhunderts hat sich in zunehmenden Maße von traditionellen Formschemata verabschiedet und diese auch nicht durch neue verbindliche Formen abgelöst: „Eine [...] Formenlehre ist für verschiedene Epochen in unterschiedlichem Maße sinnvoll. Unsere zeitgenössische Konzertmusik etwa kennt keine verbindlichen Formenmodelle, eine normative Formenlehre für die Gegenwart ist nicht möglich“ (Möllers 1981a: 130).

Christian Möllers weist aber auf allgemeine musikalische Formmerkmale hin. Jedes Musikstück verläuft in einer Form, die bestimmt sein kann durch Kategorien wie: Entwicklung, Höhenpunkte, Zäsuren, Kontraste, Wiederholungen etc. Diese Formbeziehungen können im Einzelfall so explizit und so umfassend auf ein traditionelles Formschema rückbezogen sein, dass der entsprechende Begriff eine sinnvoll Verwendung erfahren würde. In aller Regel aber meinen Begriffe der Formenlehre konventionali-

sierte Muster, die meist an Stile oder Epochen gebunden sind und in ihrer spezifisch musikalischen Normativität im zeitgenössischen Theater nicht zur Anwendung kommen.⁷⁸

Problematisch scheinen mir ebenfalls musikalische Begriffe, die zwar keine Formschemata beschreiben, aber in ihrer Bedeutung unübertragbar an tonale Beziehungen gebunden sind. So könnte man auf den ersten Blick die mehrfach um 90° gedrehten Bewegungsszenarien in Robert Wilsons *Hamletmaschine* (Hamburg 1986) als eine Art ‚Spiegelung‘ oder ‚Krebs‘ beschreiben; beides sind jedoch kompositorische Verfahren, die melodische Motive nach festgelegten Regeln verändern und die ohne die Materialität festgelegter Tonhöhen ihre ursprüngliche Bedeutung fast völlig verlieren.

4.1.3 Hierarchie

Am Beispiel der musikalischen Form ist deutlich geworden, dass nicht alle Aspekte der Musiklehre gleichermaßen für die Aufführungsanalyse anwendbar bzw. aussagekräftig sind. Diese Überlegung führt dazu, anhand der Begriffspalette der Musiklehre Prioritäten für die Analyse zu setzen. Das lässt sich an einem Schaubild zu den Grundlagen der Musiklehre veranschaulichen (siehe Abb. 1). Der musikalische Ton⁷⁹ ist hinreichend durch vier Parameter definiert: Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe.⁸⁰ Aus diesen Eigenschaften leiten sich Aspekte der Melodik und Harmonik, der Rhythmik, der Dynamik und der Instrumentation ab.

Die *Tondauer* und daraus abgeleitet der Rhythmus, stellt sicher das unmittelbar einleuchtendste Kriterium dar. Gleichzeitig gehört er auch zu den meist verwendeten Begriffen und ist zum Allgemeinplatz für alle möglichen Theaterphänomene geworden. Hier scheint mir eine Rückführung des Begriffs auf seine musikalischen Inhalte besonders wichtig (siehe Kapitel III.2). Sowohl für die Musik als auch für jede Theateraufführung ist die Frage nach der Gestaltung von Zeit von zentraler Bedeutung. Der herausragende Stellenwert, den das Timing⁸¹, also die bewusste Zeitgestaltung auf der Theater- oder Konzertbühne hat, macht noch einmal deutlich, wie verwandt die „Schwesterkünste“ (Maria Krebs in: Ebert

⁷⁸ Eine eingehende Beschäftigung mit musikalischer Form im musikalisierten Theater findet sich in den Kapiteln III.1.3.3 *Form* und III.1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in „Die Spezialisten“*.

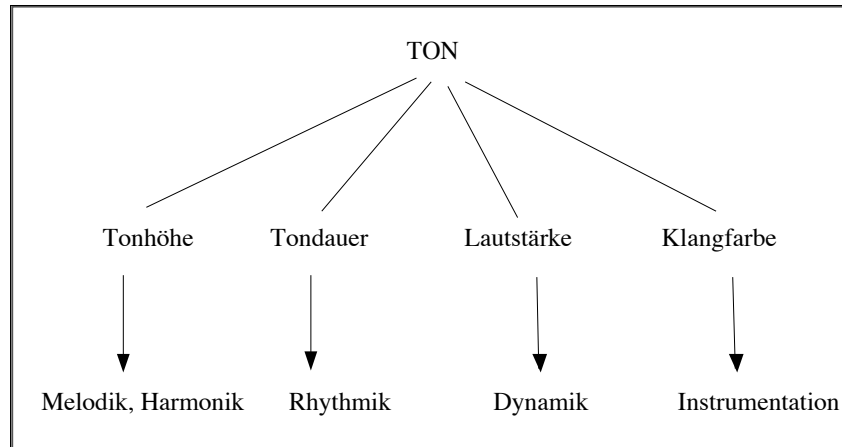
⁷⁹ Es ist hier und im Folgenden immer vom *musikalischen* Ton die Rede. In der Definition der Physik wäre der musikalische Ton bereits ein Klang, d.h. eine Zusammensetzung mehrerer (Sinus-)Töne. Siehe dazu Reinecke 1966: 488ff.

⁸⁰ Siehe auch Erpf 1967: 173ff. und Löffler, W. 1998: 88ff.

⁸¹ Vom englischen *timing* = *Wahl des richtigen Zeitpunkts*, Pons Globalwörterbuch Englisch – Deutsch, Stuttgart 1983.

21985/1981: 293) sind und warum sich alle theatralen Vorgänge (auch) als Rhythmus auffassen lassen.

Abbildung 1: Die Eigenschaften des musikalischen Tons



Sucht man in der Musiklehre nach einer pragmatischen, sachlich richtigen und die musikalischen Epochen und Stilrichtungen überspannenden Definition von ‚Rhythmus‘, so bietet sich notwendigerweise nur eine sehr allgemeine Auffassung an, die aber dennoch präziser ist, als etwa die ständig changierenden Ausprägungen des Begriffs bei Patrice Pavis, von denen ich gesprochen habe:

Rhythmisch nennt man heute fast alles, was die temporale Struktur der Musik betrifft, unbesehen, ob darin Ordnung oder Zufall waltet, ob es sich dabei um das Verhältnis kleiner oder großer Einheiten handelt. (Seidel 1975: 13)

Wichtig scheint mir an dieser Bestimmung vor allem zu sein, dass sie mit der Alltagssprachlichen Zuordnung aufräumt, Rhythmus sei immer ein sich wiederholendes Muster. Der Irrtum könnte nicht größer sein. Schon zwei einzelne Töne oder Schläge stehen, wenn sie nacheinander und nicht gleichzeitig gespielt werden, in einer rhythmischen Beziehung zu einander.⁸² Das, was in Alltagssprache und insbesondere in Bezug auf populäre

⁸² Olivier Messiaen beschreibt das, etwas poetischer, so: „Stellen wir uns einen einzigen Schlag im ganzen Universum vor. Einen Schlag: Ewigkeit vorher, Ewigkeit nachher. Ein Vorher, ein Nachher: das ist die Geburt der Zeit. Stellen wir uns einen zweiten Schlag vor, bald danach. Da jeder Schlag sich um die Stille verlängert, die ihm folgt, wird der zweite Schlag länger als der erste sein. Andere Zahl, andere Dauer: das ist die Geburt des Rhythmus“ (Messiaen, zit. in: de la Motte 1997: 81).

Musik als ‚Rhythmus‘ bezeichnet wird, ist in Wirklichkeit eine rhythmische Besonderheit: ein in kurzen Perioden angelegtes Muster oder Pattern.

Immer dann, wenn durch rhythmische Periodizität oder Gleichförmigkeit mindestens eines musikalischen Elements ein erkennbares Muster entsteht, das sich in überschaubaren Einheiten behauptet, erkennt man eine rhythmische Struktur als alltagssprachlich ‚rhythmisch‘ an. Aber auch einer frei dahin fließenden Melodie wohnt ein Rhythmus inne, nur eben nicht in erkennbar periodischen Formen. Weitere Abgrenzungen eines musikalischen Rhythmusbegriffs von einem alltagssprachlichen werden noch vorzunehmen sein. Als Richtlinie lässt sich für die terminologischen Absichten der Arbeit sinnvollerweise ein (wenn auch bedingt subjektives) Kriterium einführen, das einer zu breiten Definition von Rhythmus („alles, was die temporale Struktur der Musik betrifft“, ebd.) entgegenwirkt. Es wäre dann von einer Rhythmisierung einer Szene, eines Textes zu sprechen,

wo Rhythmus nicht nur das Prinzip [d.h. die musikalische Gesetzmäßigkeit, A.d.V.], sondern zudem auch eine Manifestation des Prinzips bezeichnet, in der Regel diejenige, deren rhythmische Qualität besonders hoch und sinnfällig ist. (Seidel 1998: 259)

Diese Bestimmung möchte ich auch auf andere musikalische Parameter übertragen. Sie ist kennzeichnend für meine heuristische Vorentscheidung, nur das zu untersuchen, was als Manifestation musikalischer Kriterien von analytischem Interesse ist. In diesem Sinne hatte ich weiter oben auch die übergeordnete Frage nach Kriterien für musikalisches Inszenieren unter dem Aspekt der Manifestation, der Sinnfälligkeit musikalischer Prinzipien zu beantworten versucht.

Ulrich Kühn meldet einige Bedenken an, wenn es um die Übertragung der genannten musikalischen Parameter etwa auf das Sprechen auf der Bühne geht:

Die Rede von der Musik des Sprechens ist historisch gedeckt; ob sie auch systematisch sinnvoll wäre, bleibt fraglich. Zwar läßt sich argumentieren, daß einige Parameter der musikalischen Terminologie sich auf akustische, an Raum und zeitlichen Verlauf gebundene Phänomene der Sprechstimme beziehen lassen (Tonhöhe, Lautstärke, Dynamik, Rhythmus). Doch umstandslos übertragbar sind diese Kategorien zweifellos nicht, und wo sie, wie im Falle des Rhythmus, der Prosodie oder der Deklamation in den unterschiedlichen Disziplinen verschieden konnotiert sind, gestaltet sich die Lage nochmals komplizierter. (Kühn, U. 1999: 186)

Ich teile diese Bedenken nicht, und der Aufbau der vorliegenden Arbeit soll auch erkennen lassen, dass musikalische Parameter hier eben nicht „umstandslos“ übertragen, sondern sorgfältig reflektiert werden, bevor sie zur Anwendung auf theatrale Vorgänge kommen. Die Struktur der Arbeit ist von folgenden Überlegungen gekennzeichnet: Beim Blick ins Inhalts-

verzeichnis fällt auf, dass – ausgehend von den Parametern *Tonhöhe und -stärke* – Ton, Melodie und selbst Satzlehre als Kriterien für eine Aufführungsanalyse zum Tragen kommen (Kapitel III.1.3, III.4 Akt III), die Harmonielehre aber *keine* Berücksichtigung findet. Auch das übergeordnete Kriterium der Dynamik wird, im Gegensatz zu Rhythmus und Instrumentation, nicht eingehender betrachtet. Die Bedeutung beider, Harmonik und Dynamik, für die Musik ist unbestritten. Die Harmonik setzt jedoch als elementaren Baustein ihrer Lehre Töne mit definierbarer Tonhöhe fest. Nur im Zusammenhang mit Tonleitern, Grundtönen und Akkorden, also in einem streng musikimmanenten Kontext, sind die vielen differenzierten Regeln und Analysen melodisch-harmonischer Verläufe sinnvoll und aussagekräftig. Auf dem Theater, wo uns mit Ausnahme von Schauspielmusik und Bühnengesang klare Tonhöhen fehlen, ist der metaphorische Spagat, den man veranstalten müsste, um über gestische, sprachliche oder allgemein szenische Vorgänge in einem der Harmonielehre entlehnten Vokabular sprechen zu können, m. E. zu groß. Die Abstraktionsebene, auf der ein *tertium comparationis* für den metaphorischen Gebrauch etwa des Begriffs ‚verminderter Akkord‘ zu finden wäre, ist zu entlegen und zu pauschal, als dass hier ein Aussagewert zu erhoffen wäre. Auch das alltagssprachlich vertrautere Gegensatzpaar dissonant/konsonant bliebe in Bezug auf die meisten theatralen Vorgänge vage und wenig beschreibungsmächtig.

Wo immer hingegen Harmonik durch den Einsatz von Schauspielmusik eine Rolle spielt, wird sie zu einem wichtigen analytischen Kriterium. Sich verändernde harmonische Zentren können eine Theateraufführung gliedern und dynamisieren. Betrachtet man etwa Robert Wilsons Zusammenarbeit mit Philip Glass, so spielen für die musikalische Partitur etwa von *Einstein in the Beach* melodische Entwicklungen eine weit weniger gewichtige Rolle, als die Setzung (und Wiederaufhebung) harmonischer und rhythmischer Gravitationszentren. Da mein Erkenntnisinteresse auf andere, weniger offensichtliche und weniger erforschte Aspekte der Musikalisierung im Theater zielt, klammere ich solche Beispiele, in denen Schauspiel- oder Bühnenmusik einen wesentlichen Anteil an der Musikalisierung hat, jedoch weitgehend aus.

Bei der Dynamik begründet sich der Verzicht auf eine gesonderte Beschäftigung genau umgekehrt. Die Einteilung relativer Lautstärken für musikalische Ereignisse, die, dem Italienischen entlehnt, mit Symbolen wie *f* für *forte* (laut) oder *pp* für *pianissimo* (sehr leise) arbeitet, ist beispielsweise problemlos auf viele theatrale Vorgänge (und nicht nur auditive) übertragbar: Die Übertragungsleistung ist zu banal, als dass sie einer eingehenden Untersuchung bedürfte. In der konkreten musikalischen Aufführungsanalyse hingegen spielen die Dynamik und die aus ihr zu gewin-

nenden Erkenntnisse selbstverständlich eine wichtige Rolle, da sie untrennbar mit allen anderen musikalischen Kriterien verbunden sind.

Aus der vierten Eigenschaft des musikalischen Tones, der Klangfarbe, leitet sich schließlich die Frage nach der Instrumentation ab, die mir vor allem bei den Untersuchungen von Stimmen und Stimmgruppen auf der Bühne von Bedeutung scheint. In Inszenierungen von Robert Wilson z.B., in denen meist alle Schauspieler über Mikroport verstärkt sprechen, ist dies nicht zuletzt eine Entscheidung für eine bestimmte andere Klangfarbe, die es zu untersuchen gilt.

Es wäre mühsam und zudem unsinnig, jeden einzelnen musikalischen Parameter, von der hierarchischen Kette Ton – Motiv – Melodie – Satz bis zu den übergeordneten Aspekten Rhythmus, Klangfarbe und Form, für das Theater neu durchzudeklinieren. Die Systematik der Terminologie sollte im Hinterkopf behalten werden; im Vordergrund aber stehen die Beobachtungen am chorischen Theater, besonders anhand den Arbeiten von Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilsons. An keinem der drei will ich *alle* musikalischen Aspekte auswerten, sondern bestimmte Parameter herausheben, die mir besonders relevant erscheinen. Der Mahnung des Musikwissenschaftlers Harry Goldschmidt eingedenk, dass „partielles Verstehen [auf keinen Fall] als vollwertiges Substrat konkreten Verstehens ausgegeben werden, noch durch bloße Summierung dahin gelangen [kann]“ (Goldschmidt 1973: 70), werde ich nicht versuchen, trennscharf einzelne musikalische Aspekte aus- oder einzuschließen, sondern nur bestimmten Dominanzen bei den gewählten Beispielen durch Fokussierung in der musikalischen Analyse Rechnung zu tragen.

Insgesamt scheint mir also ein methodischer Dreischritt sinnvoll zu sein: Unter Rückbezug auf einschlägige Musiklehren werden – ausgehend von Befunden beim gegenwärtigen chorischen Theater – Kategorien und Parameter, Begriffe und ihre hierarchischen Bezüge auf ihre Anwendbarkeit für die Belange der Aufführungsanalyse ermittelt. Ziel ist es dabei, ein offenes, nicht normatives Begriffssystem zu entwickeln, das eine allgemeine Beschreibungsgrundlage auch für andere Theaterformen liefert.⁸³ Durch die Entwicklung und Anwendung dieser Terminologie am Beispiel von chorischen Inszenierungen soll unmittelbar der Erkenntniszugewinn dieses Verfahrens evident gemacht werden. Zu wünschen wäre, dass es über eine Sensibilisierung des professionellen oder nicht-professionellen Theaterzuschauers für die Musikalität von Inszenierungen hinaus gelingt, immer wieder auch ins Wesen der inszenatorischen Handschrift einiger Regisseure vorzudringen.

⁸³ Ähnlich äußert sich Hans-Thies Lehmann mit seiner Forderung, Aufgabe der Theorie sei es, „das Gewordene auf Begriffe zu bringen, nicht es als Norm zu postulieren“ (Lehmann 1999a: 26f.).

4.1.4 Systematik

Die Arbeit verfolgt neben einem deskriptiven auch einen systematischen Ansatz: eine umfassende Begrifflichkeit für die Beschreibung und Analyse musikalischen Inszenierens als besonders nützlichen Heurismus zu entwickeln. Dabei soll den Zusammenhängen und Hierarchien der musiktheoretischen Terminologie entsprochen werden, um so transparent zu machen, wie sich musikalisches Inszenieren manifestiert und auf welchen Ebenen man sich in seiner Beschreibung und Analyse bewegt. Um die Lesbarkeit der Arbeit dabei nicht aus dem Blick zu verlieren, problematisiere ich die einzelnen musikalischen Parameter möglichst am Beispiel einzelner Inszenierungen. Dabei können sicher nicht stets alle Aspekte der Musikalisierung in den Blick genommen werden, so dass z.B. der Fokus auf die motivische Arbeit bei Christoph Marthaler bestimmte rhythmische Fragen außer acht lässt. Es soll jedoch nicht darum gehen, sich bestimmte Beispiele nur der musikalischen Systematik zuliebe ‚zurecht zu schauen‘, sondern das vorab betrachtete Material unter sinnvollen Fokussierungen in einer bestimmten Reihenfolge zu präsentieren. Dabei wird bewusst der angestrebten strukturellen Klarheit der Vorzug vor einer phänomenologischen Vollständigkeit gegeben.

Die Abfolge der musikterminologischen Aspekte folgt im Wesentlichen einer Beobachtungsrichtung von der Mikro- zur Makrostruktur, muss aber zwangsläufig gelegentlich zu übergeordneten Betrachtungsebenen ausbrechen. Ausgehend vom musikalischen Ton als kleinstem musikalischen Bauelement (siehe Abb. 1) schließen sich Fragen nach spezifischen Folgen mehrerer Töne (Motive), semantisierten Tonfolgen (Leitmotive), und längeren Tonfolgen (Phrase/Melodie/Thema), Sprachmelodie und Melodiekontur an, die im Kapitel über Christoph Marthaler erörtert werden sollen. Jede Folge von Tönen (also entsprechend: von kleinsten theatralen Ereignissen) kann dabei von einem oder mehreren der vier Parameter des Tons dominiert werden, so dass sie primär unter melodischen, rhythmischen, dynamischen oder klangfarblichen Aspekten betrachtet werden kann. Eine ‚saubere‘ Trennung dieser Aspekte für eine modellhafte Betrachtung der Inszenierungen unter je einem Schwerpunkt ist dabei nicht nur unmöglich, sondern würde auch fälschlicherweise suggerieren, (Theater-)Musik ließe sich überhaupt gänzlich in ihre Parameter aufspalten, ohne dabei grundsätzlich ihr Wesen zu verändern. Dennoch unternimmt vorliegende Arbeit fokussierende Reflexionen immer dort, wo bestimmte Parameter am vorrangigsten betrachtet werden wollen, wo Inszenierung und Handschrift des jeweiligen Regisseurs die Fokussierung nahe legen.

Die motivischen bzw. thematischen Einheiten sind vorherrschende Konstituenten musikalischer Form, die sich u.a. in Beziehungen wie Wiederholung oder Kontrast manifestiert. Gerade bei Marthaler stößt man auf

musikalische Form als eine zentral gestaltete Kategorie, die daher auch am Beispiel seiner Inszenierungen eingeführt werden soll.

Die durch die Toneigenschaften Dauer und Lautstärke aufgeworfenen Aspekte lassen sich, wie sich zeigen wird, besonders schlüssig am Beispiel der Inszenierungen von Einar Schleef untersuchen: Rhythmus und Dynamik bestimmen und dominieren Schleefs Theater der Extreme. Musikalische Unterbegriffe des Rhythmus' wie Metrum, Tempo, Takt kommen hier ebenso zur Anwendung wie Aspekte der Phrasierung und Artikulation, die im Zwischenbereich von Rhythmus und Dynamik angesiedelt sind. Das Zusammenspiel von Tondauer und Lautstärke nämlich ergibt Akzente, Betonungen, abgehacktes (staccato) oder fließendes (legato) Sprechen – musikalische Spielarten, die Schleef in besonderem Maße zu nutzen weiß.

Das den systematischen Teil abschließende kürzere Kapitel über Robert Wilson beleuchtet herausgehoben den Aspekt der Klangfarbe (die vierte Eigenschaft des musikalischen Tons) und des Zusammenspiels musikalischer ‚Stimmen‘ im Sinne von individuellen Ausdrucksspuren. Am Beispiel seiner Arbeiten können so satztechnische bzw. auf das Arrangement bezogene Fragenstellungen der Mehrstimmigkeit aufgegriffen werden. Es ist mit *Musikalischer Satz, Arrangement und Klangfarbe im Theater Robert Wilsons* überschrieben und ergänzt vorwiegend die Aspekte musikalischen Inszenierens, die in den vorhergehenden Kapiteln so nicht hätten dargestellt werden können, da sie in der Spezifik Wilsonschen Inszenierens eine ganz eigene Ausprägung erfahren.

Abschließend scheint mir eine thematische Eingrenzung nötig zu sein: Zweifellos ist die menschliche Stimme auf der Bühne auf das Engste mit der Musikalität der Inszenierung verknüpft, auch wenn der (theater-) wissenschaftliche Diskurs zur Stimme eher anthropologische, historische, rhetorische oder physiologisch/psychologische Aspekte betont und untersucht.⁸⁴ Zurecht jedoch mahnt Roland Barthes:

⁸⁴ Siehe u.a.: Barthes, Roland 1990a (1972): „Die Rauheit der Stimme (La grain de la voix)“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (L'obvie et l'obtus)*. Frankfurt am Main (Paris), S. 269-279. / Böhme, Gerhard: *Methoden zur Untersuchung der Sprache, des Sprechens und der Stimme*. Stuttgart u.a. 1978. / Finter, Helga 1982: „Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen“, in: *Theater heute* Nr. 1, 1982, S. 45-51. / Finter, Helga 1984: „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“, in: Oehler, Klaus (Hg.): *Zeichen und Realität*, Bd. 3. Tübingen, S. 1007-1021. / Finter, Helga 1998: „Das Reale, der Körper und die soufflierten Stimmen: Artaud heute“, in: *Forum Modernes Theater* Band 13, 1/1998, S. 3-17. / Fischer, Peter-Michael 1993: *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung*. Stuttgart u.a. / Göttert, Karl-Heinz 1998: *Geschichte der Stimme*. München. / Krämer, Sybille 1998: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität“, in: *Paragrana* Bd. 7, 1/1998, S. 33-57. / Kolesch, Doris 1999b: „‘Listen to the radio’: Artauds Radio-Stimme(n)“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 14, 2/1999, S. 115-143. / Kühn, Ulrich

Die menschliche Stimme ist tatsächlich der privilegierte (eidetische) Ort des Unterschieds: ein Ort, der sich jeder Wissenschaft entzieht, da es keine Wissenschaft gibt (Physiologie, Geschichte, Ästhetik, Psychoanalyse), die der Stimme gerecht wird. (Barthes 1990b/1979: 280)

So sind vor allem Beiträge zur Stimme von Gewinn, die ‚nur‘ die in ihrer Komplexität nicht vollständig greifbare Aspektvielfalt der Bühnenstimme auffächern. Patrick Primavesi hat beispielsweise mit seinem Beitrag zur Stimme auf der Bühne⁸⁵ dabei nicht nur das Thema umfassend eingekreist, sondern zugleich aufgezeigt, dass die Stimme trotz ihrer semantischen und parasemantischen Vielschichtigkeit nicht notwendigerweise zur Mystifizierung und methodischen Unklarheit bei ihrer Beschreibung herausfordert. Mit anderen Worten: Die Stimme ist unter genau reflektierter Perspektive eine durchaus produktiv beschreibbare und analysierbare Größe theatraler Darstellung und nicht etwas per se Unbegreifliches und Numinoses: „Hinter der Stimme ist nichts, was nicht in sie hineingelegt, ihr antrainiert oder auf die eine oder andere Weise manipuliert worden wäre. Jedenfalls kommt sie nicht aus der ‚innersten‘ Seele, auch wenn durchschnittliches (Musik-) Theater diese Illusion weiter verkauft“ (Primavesi 1999: 171f.).

Die Stimme ist zwar keine musikwissenschaftliche Kategorie im Sinne der in meiner Arbeit verfolgten Systematik⁸⁶; sie spielt aber für etliche der zu behandelnden Parameter eine elementare Rolle, zumal als das im Theater bevorzugt ausführende ‚Instrument‘, als sein klangfarbenreichstes Ausdrucksmittel, als durch Artikulation und Atem stets explizit rhythmisch relevanter Darstellungsapparat. Unter diesen und anderen Aspekten wird sie wiederkehrend in die Betrachtungen miteinbezogen und mitreflektiert.

4.2 Notation

Wie für jede Aufführungsanalyse ist es auch für die Bestimmung ihrer musikalischen Kriterien unabdingbar, sich mit Formen der Verschriftli-

1999: „Das Pathos der Stimme: Inventionen über den historischen Primat der Stimme auf der Bühne“, in: Forum Modernes Theater Bd. 14, 2/1999, S. 173-196. / Martin, Jacqueline 1991: *Voice in Modern Theatre*. London/New York. / Meyer, Petra Maria 1993: *Die Stimme und ihre Schrift: die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien. / Peters, Wilhelm 1995: *Das Schauspiel der Stimme*. Magisterarbeit an der Universität FU Berlin. / Stüben, Werner 1976: *Die Phänomenologie der Stimme*. München. / Turner, J. Clifford 41993 (1950): *Voice & Speech in the Theatre*. London.

⁸⁵ Primavesi, Patrick 1999: „Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß“, in: Forum Modernes Theater Bd. 14, 2/1999, S. 144-172.

⁸⁶ Sie ist, leider, auch ein Stiefkind der Musikwissenschaft insgesamt, wo bisher vorwiegend technisch-funktionale Aspekte der Stimme untersucht werden. Die *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* beispielsweise enthält keinen eigenen Eintrag „Stimme“, das *New Grove Dictionary of Music and Musicians (New Grove)* keinen Beitrag „voice“.

chung, d.h. der Transkription auseinanderzusetzen. Wie notiert man Theater als Musik? Welche Funktionen kann eine solche Notation übernehmen? Der Musikwissenschaftler Oskár Elsček bietet eine hilfreiche erste Definition:

[Transkriptionen] reflektieren nicht nur die Musik selbst, sondern beziehen auch Variablen der Interpretation und der Aufführungszusammenhänge ein. Der Wert dieser Aufzeichnungen liegt im Studium der Musik, da die Notationen im allgemeinen nicht als Vorlage für spätere Interpretationen dienen sollen. Sie bleiben außerdem immer subjektive Reflexionen von individuellen Interpretationen, Momentaufnahmen von Einzelereignissen. (Elsček 1998: 264)

In dieser Bestimmung Elsčeks⁸⁷ von Transkriptionen, womit in diesem Fall die Verschriftlichungen von gehörter Musik gemeint sind, finden sich wesentliche Aspekte, die auch für ein musikalisches Notationsverfahren von Theateraufführungen konstitutiv sind: das primär analytische Interesse, das subjektive Moment bei der Fixierung von Gehörtem (und Gesehenem), das Kenntlichmachen des interpretativen Spielraums. Einige weitere Überlegungen zu den Bedingungen musikalisches-szenischer Analyse scheinen mir erforderlich.

Die Musikwissenschaft unterscheidet in Bezug auf die Werke der abendländischen Kunstmusik eine Hör- und eine Leseanalyse. Im Theater bedingt erstere die zweite, weil meist gar kein musikalisches notiertes Material vorliegt. Nur in Ausnahmefällen basiert Theater von vorneherein auf schriftlich festgehaltenen Kompositionen, wobei hier nicht Oper, Musical, Operette etc. gemeint sind, sondern Theaterformen wie etwa die Inszenierungen des *Theater der Klänge*⁸⁸ (Düsseldorf) oder der *Lose Combo*. Letztere versucht, wie ihr Mitglied Hans-Friedrich Bormann das theatrale Verfahren der Gruppe beschreibt, „Medien, Musik und Theater jenseits ihrer traditionellen Hierarchisierung einzusetzen. Text, Projektion, Klang und Licht werden anhand einer gemeinsamen Verlaufspartitur organisiert, die auf Zahlenproportionen oder auch (in einem komplizierten Verfahren der Ableitung und Transformation) auf den Strukturen einer klassischen Komposition beruhen können – etwa, wie in den jüngsten Produktionen, auf einer Fuge von Johann Sebastian Bach“ (Bormann 2000: 4).

Im Allgemeinen aber ist es wichtig, in der Anwendung musikwissenschaftlichen Instrumentariums für theatrale Vorgänge auf einen entscheidenden Unterschied hinzuweisen: In der Musik ist das analytische Interesse primär ein historisch-normatives, d.h. ausgehend von einem Notentext gestaltet sich eine mehr oder weniger verbindliche Aufführungspraxis. Im Theater ist es genau umgekehrt: Wenn nicht explizit musikalisches Materi-

⁸⁷ Elsček, Oskár 1998: „Verschriftlichung von Musik“, in: Bruhn, Herbert/Rösing, Helmut (Hg.): *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg, S. 253-268.

⁸⁸ Siehe www.tdk.purespace.de.

al vorliegt, muss man von einem in den Proben entstandenen Geflecht von Rhythmen, Klangfarben etc. ausgehen, einer gewachsenen Aufführungspraxis also, die man dann zu einer szenisch-musikalischen Partitur umschreiben kann, die dem analytischen Interesse des Theaterwissenschaftlers möglicherweise neue Erkenntnisse über Funktion, Wirkungsweise oder gar Intention des Gesehenen offeriert. In dieser Phase gleicht die Beschäftigung mit dem Theater der Arbeit eines Musikethnologen, der eine vorschriftliche Musikkultur fixieren und analysieren will.

Die Voraussetzungen für eine musikalische Verschriftlichung von Inszenierungen sind entsprechend der (möglichst mehrmalige) Besuch der Aufführungen sowie audiovisuelles Material, das die Erinnerung ergänzen, wenn auch nicht ersetzen kann.⁸⁹ „Im Prozeß der Verschriftlichung von Musik offenbart sich die Suche nach Möglichkeiten, das musikalische Gedächtnis zu erweitern [...]“ (Elschek 1998: 253). Die resultierenden Partituren sind angesichts der Heterogenität des musikalisch-szenischen Materials keinem festen Schema unterworfen, sondern passen sich den Besonderheiten und Gegebenheiten der Szene an. Aus der Fülle von Notationsweisen für theatrale Vorgänge bieten sich musikalische Notationsweisen aufgrund der besonderen Aufmerksamkeit für die Musikalisierung des Theaters an. Ich will auf einige Vor- und Nachteile nachträglicher Verschriftlichung hinweisen.

Ein offensichtliches Manko, das sich die musikalische Partitur mit anderen Notationsformen theatraler Vorgänge teilt, ist die zwangsläufige Unvollständigkeit. Umfassend alle szenischen Ereignisse festzuhalten, kann realistisch betrachtet nicht ihr Ziel sein.⁹⁰ Man muss sich daher stets

⁸⁹ Wie stark die Überführung einer Theateraufführung in ein anderes Medium, z.B. das der Videoaufzeichnung, in den Kommunikationsprozess zwischen Aufführung und Zuschauer eingreift, setze ich hier als bekannt voraus. Wenn man aber nicht grundsätzlich auf analytische Verfahren verzichten will, die eine Form der Aufzeichnung unumgänglich machen, bleibt es einem nur, die Transformation mitzudenken, mit dem unmittelbaren Seheindruck abzugleichen und bestimmte Kompromisse in Kauf zu nehmen.

⁹⁰ Darüber sind sich jedoch die Theaterwissenschaftler längst einig: „Da bei einem so umfangreichen Text, wie eine Aufführung ihn darstellt, das Postulat der Vollständigkeit der Analyse von vornherein nicht aufrechterhalten werden kann, ist stets davon auszugehen, daß sie lediglich in einer bestimmten Partialität zu realisieren sein wird. Es erscheint daher zweckmäßig, zunächst die Ziele und Aspekte zu formulieren, unter denen die Untersuchung durchgeführt werden soll, und dann mit der Analyse an denjenigen Textelementen einzusetzen, die im Hinblick auf diese Ziele in besonderer Weise Relevanz besitzen“ (Fischer-Lichte 1995/1983: 109). Auch wenn man die Aufführung nicht als Text betrachtet, sondern als Realisation einer musikalischen Partitur, ist es entsprechend erforderlich, die jeweilig relevanten Partiturelemente zu kennzeichnen und zu untersuchen. Kurzenberger fasst zusammen: „Praktische Theaterwissenschaft kann mit Hilfe durchaus begrenzter, selektiver, durch Aufführungspraxis bestimmter Fragestellungen die Raster und Fragen von Aufführungsanalyse differenzieren und konkretisieren. Sie zahlt dabei nicht nur mit der benötigten kleinen Münze, sondern beugt damit auch der oft

vor Augen halten, dass die Partitur nicht *Gegenstand* der Analyse sein darf, sondern nur ihr Hilfsmittel. Das Erstellen einer Partitur stellt dabei keineswegs die Fixierung objektiver Sachverhalte dar, sondern ist bereits ein interpretativer Nachvollzug des Gesehenen, der durch Reduktion und Fokussierung erste Vorentscheidungen für die Analyse trifft.⁹¹ Gegenstand bleibt die Aufführung, wobei offensichtlich ist, dass hier *eine* gesehene Aufführung aus einer Serie ähnlicher, niemals identischer Aufführungen gemeint ist. Diesen Umstand gilt es besonders dann zu reflektieren, wenn die Inszenierung ersichtlich mit erheblichem Raum für improvisatorische oder aleatorische Elemente angelegt ist.

Ein weiteres Problem mag gerade für musikalisch ungeschulte Leser die Erfurcht vor der scheinbaren Verbindlichkeit und der dem Werkbegriff geschuldeten Autorität musikalischer Notation darstellen. Dies ist sowohl aus musikwissenschaftlicher Sicht, als auch in Bezug auf diese Arbeit leicht zu relativieren: „Notationen sind keine eindeutigen Umsetzungen von Klängen [...]. Das Wesen eines Musikwerks ist [...] nicht in seiner verschriftlichten Form konstitutiv gegeben, sondern erst in der Umwandlung der Schrift in eine klangliche Realisation“ (Elschek 1998: 255/263). Transkriptionen sind, wie eingangs bereits erwähnt, Vehikel, Gedächtnisstützen und stets von Subjektivität geprägt. Besonders, wenn das Subjekt nicht der schaffende Künstler ist, sondern ein um Nachvollzug bemühter Wissenschaftler, darf und soll man auch gedrucktem Notenmaterial mit Skepsis begegnen.

Der Rekurs auf ein etabliertes Notationsverfahren, wie es die seit dem 19. Jahrhundert gängigen und im 20. Jahrhundert erweiterten musikalischen Notationszeichen darstellen, bietet sich dennoch an.⁹² Es hat gegenüber neu entwickelten Verfahren erhebliche Vorteile: Miriam Dreyse Passos de Carvalhos Schriftbildnotationen Schleefischer Chöre beispielsweise müssen erst mühsam entschlüsselt werden und lassen als adiastemische Systeme⁹³ nur sehr vage Bestimmungen der (Sprach-)Melodie zu. Auch die rhythmische Feindifferenzierung ist innerhalb ihres Rasters un-

impliziten Fehleinschätzung vor, die Aufführung sei wissenschaftlich als Ganzes zu haben“ (Kurzenberger 1998d : 237).

⁹¹ Die Musikwissenschaft ist sich dieser Einschränkungen bewusst: „Analyse heißt nicht: immer ‚alles‘. [...] Nicht Lückenlosigkeit ist erstrebenswert, sondern *gewichtete Beschränkung*, um den *abgestuften Rang* von Ereignissen zu erkennen oder Musik womöglich auf den Punkt zu bringen. (Kühn, C. 1993: 21)

⁹² Eine umfassende Darstellung der musikalischen Notation in Funktion, Geschichte und Besonderheiten bieten Möller, Hartmut u.a. 1997: „Notation“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel u.a., S. 275-432.

⁹³ Bei adiastemischen Systemen sind Tonhöhenunterschiede nicht exakt festgelegt, während die diastemische Notation mit Hilfe von Notenlinien Auf- und Abbewegungen und ihre Konturen präzise nachzeichnen kann.

möglich. Ein Beispiel: Dreyse Passos de Carvalhos unterscheidet vier Quantitäten von Sprechpausen und stellt sie typographisch folgendermaßen dar:

- [–] – der Bindestrich steht für ein kurzes Absetzen zwischen zwei Wörtern
- [/] – der Schrägstrich steht für eine kurze Pause
- [//] – der doppelte Schrägstrich steht für eine längere Pause von ca. 1-2 Sekunden
- [//] – der durch mehrere Leerstellen von dem vorhergehenden wie nachfolgenden Wort abgesetzte doppelte Schrägstrich steht für eine lang gehaltene Pause (ca. 3-5 Sekunden) (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 95)

Schleefische Chöre umfassen nicht nur wesentlich mehr verschiedene Pausenlängen als die vier von Dreyse Passos de Carvalho genannten; darüber hinaus ist schon ein Spielraum von einer Sekunde (bei [//]) musikalisch und szenisch gedacht viel zu ungenau.

Neben Genauigkeit und möglicher Feindifferenzierung, in denen eine musikalische Notation ein überlegenes Instrument darstellt, zählt Nelson Goodman als prominenter Theoretiker notationaler Systeme eine Reihe von weiteren Erfordernissen für eine gute Partitur auf; darunter „clarity [...], legibility [...], durability [...], maneuverability [...], ease of writing or reading [...], graphic suggestiveness [...], mnemonic efficacy [...]“ (Goodman 1969: 154).⁹⁴ All diese Eigenschaften gewährleistet die musikalische Notation, die zudem, zumindest in bestimmtem Umfang, als allgemein etabliert und lesbar gelten darf und daher intuitiv besser erfassbar ist als neu erfundene Systeme. Goodman ist daher zuzustimmen, wenn er sagt:

Standard musical notation offers a familiar and at the same time a remarkable case. It is at once complex, serviceable and – like the Arabic numerical notation – common to the users of many different verbal languages. No alternative has gained any currency. (Goodman 1969: 179)

⁹⁴ Mein Partiturbegriff unterscheidet sich allerdings in einigen Aspekten von dem in Nelson Goodmans *Languages of Art* (London 1969) entwickelten Begriff. Für Goodman gilt: „[...] every score, as a score, has the logically prior office of identifying a work“ (ebd.: 128). Diese Aufgabe der Identifizierung eines Werkes hat die Partitur in vorliegender Arbeit nicht: Von der Problematik des Werkbegriffs für die Beispielszenierungen abgesehen, sind die Partituren aus den genannten Gründen zu unvollständig, als dass sie zur Identifikation beitragen könnten. Da sie a posteriori angefertigt werden und nur ausgewählte Ereignisse enthalten, identifizieren sie nicht, sondern selektieren und veranschaulichen. Die wechselwirksame Eindeutigkeit zwischen Werk und Partitur, von der Goodman spricht, ist aber auch schon in der Musik keinesfalls gegeben: Gerade moderne Partituren überlassen bewusst weite Passagen dem Gestaltungswillen der Aufführenden; umgekehrt ermöglicht noch die genaueste Partitur einen hohen interpretatorischen Spielraum.

4.3 Zur Frage der Musiksemantik

*Beschriebene Musik ist wie ein erzähltes Mittagessen. (Franz Grillparzer)*⁹⁵

Bereits in meiner Einleitung habe ich Guido Hiß mit seinem Aufsatz „Freiräume für die Phantasie“ (Hiß 1993b) als prominenten Fürsprecher einer Schauspielanalyse unter musikalischen Gesichtspunkten zitiert. Seine Argumentation jedoch birgt ein grundlegendes Problem in sich, das im Rahmen meiner Arbeit der Auseinandersetzung bedarf. Hiß begründet seine Forderung nach einer „Musikalisierung des analytischen Modells“ (Hiß 1993b: 24) nämlich so:

Der musikalische Rekurs bietet sich [...] aus zwei Gründen an. Einmal, weil sich das inhaltlich Unbestimmte absoluter Musik als Analogon zur Wirkung postmoderner Aufführungen anzubieten scheint. Damit im Zusammenhang keimt die Hoffnung, wir könnten von der Musikwissenschaft lernen, wie mit Schattensemantik umzugehen sei, z.B. indem wir uns inhaltliche Aussagen verbieten und uns aufscheinbar Gesicherte beschränken: auf die Analyse der Form, von der Referenz zur Autoreferenz – oder: vom semantisch Ungewissen zum syntaktisch Gewissen. (ebd.: 25)

Sowohl die methodische Entscheidung, dass Hiß seine Argumentation auf dem umstrittenen Konzept ‚absolute Musik‘ gründet, als auch die Forderung selbst, im Umgang mit musikalischem Theater müsse man sich, wie in der Musik, inhaltlicher Aussagen enthalten sind m. E. nicht aufrecht zu erhalten.

Die Idee der absoluten Musik ist aus mehreren Gründen methodisch keine gute Grundlage: Der Begriff ist keine einfache sachliche Beschreibung von instrumentaler, nicht-programmatischer Musik, sondern vielmehr ein (auch nationalistisch) aufgeladener, wertender Begriff⁹⁶, der eine Vorherrschaft etwa gegenüber der italienischen Vokalmusik begründen sollte. D.h., Hiß operiert hier bereits unhinterfragt mit einem musikgeschichtlich ziemlich besetzten Begriff. Außerdem ist die „Geltung der Idee“, wie Wilhelm Seidel in seinem MGG-Artikel „Absolute Musik“⁹⁷ schreibt, „zeitlich, räumlich und sozial begrenzt“ (Seidel 1994: 16). Hans Heinrich Eggebrecht begründet die berechnete Vorsicht im Umgang mit diesem Begriff: „Die kritischen Einwände gegen eine schlagwortartige Überspitzung des Begriffs Absolute Musik richten sich [...] gegen den Glauben,

⁹⁵ Zit. in: Stork, Karl: *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*. Oldenburg 1913, S. 155.

⁹⁶ In diesem Gebrauch z.B. zu finden beim Musiktheoretiker und -kritiker Eduard Hanslick (1825-1904) in seinem Hauptwerk *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig 1854): „Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst“ (Hanslick 1854: 20).

⁹⁷ Seidel, Wilhelm 1994: „Absolute Musik“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 15-23.

daß er einen ‚Fortschritt‘ der Musik bezeuge, und gegen die Tendenz abzuwerten, was ihm nicht entspricht“ (Eggebrecht, zit. in: von Massow 1992: 5).

In der Konfrontation mit Bildern, Texten, Bewegungen etc. ist Theater darüber hinaus kaum je sinnvoll als absolute Musik aufzufassen, wie hermetisch und ausschließlich selbstreferenziell eine Inszenierung auch wirken mag. In der dem Theater eigenen Kombination musikalischer Strukturen mit sprachlichen und visuellen Zeichen wird immer eine Fülle von Referenzpunkten geschaffen, gegenüber der eine ausschließlich formale Analyse defizitär bliebe. Theateraufführungen müssen gewissermaßen stets als ‚Vokalmusik‘, oder zumindest als Musik mit außermusikalischen Bezügen verstanden werden. Auf die unterschätzte Bedeutung ‚nicht-absoluter‘ Musik für die Musikgeschichte und -wissenschaft hat Harry Goldschmidt hingewiesen: Er argumentiert in Ergänzung zur eben beschriebenen Problematik des Begriffs auch gegen eine *quantitative* Überschätzung der Bedeutung sog. absoluter Musik und kritisiert das analytische Desinteresse etwa an Vokalmusik: „Durch die Nivellierung der Analyse auf die syntaktischen Dimensionen blieb notwendig unbemerkt, daß gerade zum komplexen Verstehen der Strukturen die Vokalmusik das unentbehrliche Übungsfeld aller auf adäquates Verstehen gerichteten Analyse darstellt“ (Goldschmidt 1973: 83f.).

Diese Nivellierung aber verkennt Hiß mit der geforderten Beschneidung des analytischen Interesses auf die reine Form. Wollte man sich tatsächlich, gleich ob in Bezug auf Musik oder Theater, damit begnügen, das „syntaktisch Gewisse“ (s.o.) zu referieren, wären viele wissenschaftliche Arbeiten – nicht nur die vorliegende – hinfällig bzw. unmöglich: „Wenn die ‚Bedeutung‘ des musikalischen Stücks seine strukturelle Deutung wäre, dann bestünde sie im Ergebnis einer analytischen Tätigkeit ohne festlegbares Ende – man kann immer weiter analysieren –, nicht in einer faktisch geschehenden Einsicht bei der Wahrnehmung des Zeichens“ (Agud 1999: 78).

Hiß‘ Interpretation der Aufgaben der Musikwissenschaft findet schon unter Musikwissenschaftlern keine Unterstützung. Bei aller Kontroverse in den Diskussionen über *Musik und Verstehen* (Faltin/Reinecke 1973), die *Semiotik der Musik* (Schneider 1980) und *Sinn und Bedeutung in der Musik* (Karbusicky 1990) sind sich die Experten⁹⁸ über zweierlei einig: 1. Es

⁹⁸ Einige zentrale Texte oder Textsammlungen zur Frage der Musiksemantik sind: Agud, Ana 1999: „Musikalische und sprachliche Zeit“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*. Laaber, S. 67-86. / Brandstätter, Ursula 1990: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart. / Dahlhaus, Carl 1973: „Das ‚Verstehen‘ von Musik und Sprache der musikalischen Analyse“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 37-47. / Eggebrecht, Hans Heinrich 1973: „Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Mu-

gibt mehr als *eine* Auffassung zu diesen Fragestellungen; 2. Musik *bedeutet* etwas, wenn auch umstritten bleibt, *was* sie bedeutet. Schon Arnold Schönberg wusste, dass die musikalische Analyse zwei wichtige Fragestellungen unterscheidet: Sie beschreibt a) wie es gemacht ist und b) was es ist.⁹⁹ Es geht also um den technischen *und* den ästhetischen Aspekt der Analyse. „Was es ist“ wird im Barock vielleicht ‚Affekt‘ genannt, in der Klassik ‚Charakter‘, später ‚Idee‘: In allen Fällen geht es um die *Bedeutung* von Musik.¹⁰⁰ Daraus folgt:

Adäquates Verstehen wird sich deshalb nicht auf eine oder einzelne Dimensionen des Musikverstehens, z.B. die Form oder den Satz oder innerhalb dieses auf einen bestimmten Parameter wie Melodik, Rhythmus oder Harmonik nivellieren lassen und das Verstehen des Kunstwerks nicht mit dem Verstehen seines Materialgebrauchs verwechseln, so wenig dessen konstitutive idiomatische Bedeutung in Abrede gestellt zu werden braucht. (Goldschmidt 1973: 69)

Hiß‘ Auffassung von Musik bzw. postmodernem Theater in einer Dichotomie von semantisch Ungewissem vs. syntaktisch Gewissem überrascht zudem besonders insofern, als er schon in seiner Dissertation ganz zurecht auf die Wechselwirkungen von Form und Inhalt einerseits und von musikalischen und außermusikalischen Zeichen andererseits hingewiesen hat: „Das konnotative Potential der musikalischen Syntax ist geradezu dafür prädestiniert, sich via Analogiesetzung zu anderen Zeichensystemen zu konkretisieren; musikalische Zeichen finden in der Verschmelzung mit Sprache und/oder Szene ihre Konnotate“ (Hiß 1988: 78).

sik“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 48-57. / Faltin, Peter 1981: „Ist Musik eine Sprache?“, in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Die Zeichen*. Frankfurt am Main, S. 32-50. / Faltin, Peter 1985: *Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache*. Aachen. / Goldschmidt, Harry 1973: „Musikverstehen als Postulat“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 67-86. / Gratzner, Wolfgang/Mausner, Siegfried (Hg.) 1995: *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*. Laaber. / Gruhn, Wilfried 1989: *Wahrnehmen und Verstehen*, Wilhelmshaven. / Gruhn, Wilfried 1994: „Semiotik und Hermeneutik“, in: Bernhart, Walter (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*. Tübingen, S. 175-187. / Harweg, Roland 1973: „Verstehbare Welt und ästhetische Welt“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 104-120. / Harweg, Roland 1994: „Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik“, in: Bernhart (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen*, a.a.O., S. 135-152. / Karbusicky, Vladimir 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt. / Karbusicky, Vladimir (Hg.) 1990: *Sinn und Bedeutung in der Musik: Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt. / Kneif, Tibor 1973: „Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 148-170. / Lissa, Zofia 1969: 1973: „Ebenen des musikalischen Verstehens“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 217-246. / Reinecke, Hans-Peter 1973: „Musikalisches Verstehen‘ als Aspekt komplementärer Kommunikation“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 258-275. / Schneider, Reinhard 1980: *Semiotik in der Musik*. München.

⁹⁹ Siehe Kühn, Clemens 1993: *Analyse lernen*. Kassel u.a., S. 8.

¹⁰⁰ Siehe ebd.

Das scheinbare Dilemma der Autoreferenzialität der Musik und dem Wunsch nach einem wie auch immer gearteten Verweischarakter lösen Musikwissenschaftler zum einen auch anhand der von Hiß genannten konnotativen Qualitäten der Musik auf. Wilfried Gruhn z.B. vertritt die These, dass

gerade die Wahrnehmung einer Differenz zwischen erfüllter und enttäuschter Erwartung Sinn generier[t]. [...] Die Musik tritt uns also bereits in einer partiellen Bekanntheit entgegen. Damit nimmt sie aber keine referentielle, sondern eine präsentative Bedeutung an: Sie *bedeutet* nicht ‚Marsch‘, sondern *ist* Marschmusik. (Gruhn 1994: 178)

Zum anderen, argumentiert etwa Peter Faltin, sei Musik zwar nicht diskursiv, artikuliere aber spezifisch musikalische Gedanken, deren Verstehen sich vor allem darin äußere, „daß man adäquat reagiert und daß man die Funktion des Wahrgenommenen deutet“ (Faltin 1973: 62). Musik teile nichts mit, sondern löse Verhalten aus (vgl. Faltin 1985: 107).

Es ist für die weitere Entwicklung der Gedankengänge meiner Arbeit nicht notwendig, mehr als diese kurze Sondierung in die Sedimentschichten des Diskurses über Musiksemantik zu unternehmen. Es ist aber Voraussetzung, darauf hinzuweisen, dass nicht pauschal von einem „kläglich[n] Scheitern einer als ‚musikalische Hermeneutik‘ bezeichneten inhaltsanalytischen Schule“ (Hiß 1993a: 93f.) die Rede sein kann, das „die Suche nach Bedeutungen, die über den (syntaktischen) Selbstbezug der Form hinausweisen, äußerst fragwürdig gemacht“ (ebd.) habe.

So legt z.B. Ursula Brandstätter mit ihrer Dissertation *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik* (Stuttgart 1990) eine ausführliche Differenzierung der symbolischen Bedeutungsmöglichkeiten der Musik vor. Sie macht deutlich, wann Musik getrost mit gewisser inhaltlicher Eindeutigkeit zu lesen ist, und wann man sich auf ein weitgehend offenes Feld der Bedeutungsmöglichkeiten begibt. So klassifiziert sie ausgehend von Goodmans symboltheoretischen Überlegungen Musik als referenziales Symbolsystem, das denotative und non-denotative Verweisungen möglich mache. Während eindeutig musikalische Verweisbeziehungen (Signale, Hochzeitsmarsch, o.Ä.) eher selten sind, gibt es eine ganze Reihe uneindeutiger Beziehungen: Dazu gehören subjektive Verknüpfungen (*Konnotationen*), die zwar nicht intersubjektiv, aber in einer kulturellen Gemeinschaft zumindest verbreitet sein können. „Das Spezifische einer Konnotationsbeziehung ist der Umstand, daß nicht nur die Vorstellung eines einzelnen Objekts ausgelöst wird, sondern daß ein ganzes Bedeutungsfeld aktiviert wird“ (Brandstätter 1990: 34).

Lautmalerei, Imitation und Onomatopoetisches können im Sinne Brandstätters als *Exemplifikation* verstanden werden: Die symbolische Verknüpfung ist keine willkürliche Festlegung der Konvention, sondern

beruht auf Prinzipien der Ähnlichkeit bzw. Beispielhaftigkeit. Auch anhand der *Ausdrucksfunktion* der Musik entstehen Symbolbeziehungen, die etwa auf klangfarblichen Konventionen beruhen (dunkle Vokale stehen symbolisch für düstere Stimmung, Trauer, etc.). Eine Bestimmung des Ausdrucks bleibt aber häufig im Spekulativen; als Grundprobleme der Verwendung der genannten Symbolfunktionen in der Musik bleiben die „mangelnde Intersubjektivität der Bedeutung von Musik“ und die Schwierigkeit „der Übertragung der Begriffe Signifikant und Signifikat auf das Gebiet der Musik“ (Brandstätter 1990: 35) bestehen.

Gerade im Kontext der Musikalisierung des Theaters jedoch verlangt es – unter Berücksichtigung der getroffenen Vorüberlegungen – nach Interpretationen, die sich über das ‚syntaktisch Gewisse‘ hinaus auf das weite aber fruchtbare Feld semantisch-hermeneutischer Betrachtungsweisen wagen. Dass dabei nicht Objektivität, sondern Nachvollziehbarkeit und Angemessenheit das Ziel sind, scheint mir plausibel zu sein. Das Subjektive, Wertende ist überdies nach Roland Barthes dem Diskurs über Musik von vorneherein eingeschrieben:

Wie mir scheint, beruht jede Interpretation, jeder interpretierende Diskurs auf einer Setzung von Werten, einer Bewertung. Meistens lassen wir diese Grundlage jedoch im Dunklen: Wir maskieren die zugrundeliegende Bewertung, sei es aus Idealismus, sei es aus Wissenschaftlichkeit: Wir bewegen uns im „*indifferenten*“ (=unterschiedslosen) Element des an sich *Gültigen* oder des *für alle Gültigen*“ (Nietzsche, Deleuze). Aus dieser Indifferenz der Werte weckt uns die Musik. Über die Musik läßt sich kein anderer Diskurs halten, als der der Differenz – der Bewertung. (Barthes 1990b/1979: 279)