

III Systematik einer Analyse musikalischen Inszenierens

1 Das Sausen der geschäftigen Welt – Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers

Inzwischen kann man von Marthaler nur noch mit einer dick belegten Zunge sprechen, weil er von der Weltpresse bis zur lokalen Presse hin und her und kreuz und quer zerschrieben ist. (André Jung)¹⁰¹

1.1 Annäherung

Es ist tatsächlich viel über Christoph Marthaler geschrieben worden, seit er Anfang der neunziger Jahre seinen außergewöhnlichen und anhaltenden Siegeszug durch die deutschsprachigen Theater angetreten hat. Die dick belegte Zunge, von der sein Stammschauspieler André Jung spricht, stammt aber vermutlich nicht daher, dass zu *viel* über Marthaler geschrieben worden ist, sondern immer noch zu *wenig*. Noch fehlt eine wissenschaftliche Monografie, fehlen Aufsätze zu vielen Aspekten des Marthalerschen Formenkanons. Klaus Dermutz¹⁰² hat gerade erst einen umfangreichen Bildband zu Christoph Marthaler herausgegeben, der, vielleicht ohne es zu wollen, die Gefahren des Schreibens über Marthaler dokumentiert: Ein Buch über Marthaler wird schnell zum Lieberhaberbuch, das die Liebenswürdigkeit einer Produktionsgemeinschaft und ihres Initiators zum Thema hat. Die sich analytisch gebenden Beiträge des Buches (Dermutz, Lilienthal) fallen hingegen enttäuschend aus. Natürlich gibt es aber auch eine ganze Reihe von Beiträgen, die bereits wichtige Aspekte des Phänomens Christoph Marthaler bearbeitet haben. Sie erlauben es mir, bestimmte Topoi der Produktion und Rezeption des Schweizer Regisseurs als bekannt voranzusetzen.¹⁰³

¹⁰¹ Jung 1999: 22.

¹⁰² Dermutz, Klaus (Hg.) 2000: *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*. Salzburg.

¹⁰³ Detlev Baur hat in seiner bereits erwähnten Dissertation die besondere Form und Funktion des chorischen Ensembles bei Marthaler beschrieben (Baur 1999a: 104ff.) und sie in die Tradition sowohl des griechischen Chors als auch des Chorgebrauchs z.B. von Wsewolod Meyerhold gestellt.

Die besondere Bedeutung der Zeit, der Verlangsamung und Wiederholung betonen Stefanie Carp („Langsames Leben ist lang. Zum Theater von Christoph Marthaler“, in:

1.2 *Stunde Null* I: Kriegsende als Sprachkomposition

Natürlich wollen wir nicht behaupten, daß Analysen unwichtig seien; sie können zum Verstehen beitragen, können aber nicht als das Wichtigste angesehen werden. Das Wichtigste ist das Hören. (Peter Faltin)¹⁰⁴

Marthaler gilt als der „wahrscheinlich [...] musikalischste deutschsprachige Regisseur“ (Sucher 1993); die „Musikalität seiner Arbeiten ist evident und völlig unbestritten“.¹⁰⁵ (Hiß 1999: 211) Mit dem schottischen Schauspieler Graham F. Valentine hat Marthaler einen langjährigen kongenialen Weggefährten gefunden, und ihre vereinte Musikalität macht selbst vor der Aufführung eines der Schlüsselwerke der Musik der Moderne, Schönbergs *Pierrot lunaire* (Salzburg 1996), nicht Halt. Der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi benennt die Konsequenzen dieser Verbindung:

Theaterschrift Nr. 12, Dezember 1997: *Zeit/Temps/Tijd/Time*, S. 64-77) und Hans-Thies Lehmann („Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: *Theaterschrift* 12/1997, S. 28-46) in ihren Aufsätzen.

Im Kontext seiner Forschungen zum Paradigma des Synthetischen räumt Guido Hiß in seinem Aufsatz von 1999 „Marthalers Musiktheater“ (in: Bayerdörfer 1999a: 210-224) mit der vielfach geradlinig gezogenen Verbindung zwischen Marthaler und dem Dadaismus auf. Schon die Kunstfertigkeit, mit der Marthaler seine Inszenierungen baut und mit der seine Schauspieler agieren, widerspreche wesentlichen Prinzipien dadaistischer Kunstverneinung. Es sei genauer, Marthaler in der Tradition des Merz-Künstlers Schwitters zu sehen, dessen Lautgedicht *Ursonate* Marthaler auch schon inszeniert hat. Es gehört ebenfalls zu Hiß' Verdiensten, zum einen theaterästhetisch neue Bezüge etwa zum Symbolismus und besonders zu Maurice Maeterlinck herzustellen und zum anderen auf die politisch-historischen Dimensionen der oft nur eskapistisch-utopisch gelesenen Liedeinlagen hinzuweisen. Eine musikalische Deutung, wie der Titel des Aufsatzes vermuten lässt, findet jedoch über ein paar eingestreute Begriffe hinaus nicht statt.

Nichts weniger als dem Marthaler-Kosmos, der eigenwilligen Genese, Ästhetik und Rezeption seiner Inszenierungen sind Andreas Müry und Franz Wille in ihren Feuilletonbeiträgen auf der Spur: Müry, Andreas 1993a: „Die Kneipe als Weltbühne. Der Musiker Christoph Marthaler erobert das Theater“, in: *Die Woche* vom 9. Juni 1993; Müry, Andreas 1993b: „Dada in Zeitlupe. Christoph Marthaler“, in: *du* Nr. 9, September 1993, S. 16-17; Wille, Franz 1996: „Das Marthaler Projekt. Wem die Stunde schlägt“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1996, S. 70-79.

Ausführlichen Einblick in die Probenarbeit geben u.a. Patricia Bennecke („Wir wollen eine geniale Idee nur noch einmal überprüfen“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1998, S. 128-135) und Gespräche mit Marthaler selbst („Da hat der Furz von Faust nicht gezündet“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1994, S. 21-28; „Die Kunst der Wiederholung. Christoph Marthaler im Gespräch mit Matthias Lilienthal“, in: *Theater der Zeit* Mai/Juni 1994, S. 14-19; „Die Gesprächsprobe“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1997, S. 9-24) und seinen Schauspielern (etwa die Beiträge von Olivia Grigolli, Josef Bierbichler und Graham F. Valentine in Klaus Dermutz' genannter Monografie (Salzburg 2000).

¹⁰⁴ Faltin 1973: 65.

¹⁰⁵ Vergleichbare Äußerungen habe ich bereits im Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen* zitiert, nicht ohne auf die Defizite in der bisherigen Behandlung dieses Aspekts hinzuweisen.

„Marthalers Aufführungen sind jeweils Konzerte von Stimmen, vor allem derjenigen von Graham Valentine [...]“ (Primavesi 1999: 169). Valentines fast zehnmütige Rede des „heimatlosen Alliierten“ (so Valentines Figurenbezeichnung im Programmheft der Inszenierung *Stunde Null*¹⁰⁶) fordert regelmäßig Szenenapplaus heraus, was nicht nur der Virtuosität seiner Stimmakrobatik zuzuschreiben ist, sondern auch dem genauen kompositorischen Gespür, mit dem sie entwickelt ist. Eine eingehende Beschäftigung mit dieser Rede mag als Einstieg in eine Theorie zur Kompositionsweise Marthalers dienen und zugleich willkommener Anlass sein, einige begriffliche Unterscheidungen zu treffen und diese für den theaterdeskriptiven Gebrauch vorzuschlagen.

Valentines¹⁰⁷ Rede steht am Ende einer fast dreiviertelstündigen Sequenz von sieben Politikerreden, die Marthaler als Herzstück seiner *Stunde Null* inszeniert hat. *Stunde Null* ist ein Projekt zum 50jährigen Kriegsende, zu den Besonderheiten und Schwierigkeiten deutschen Gedenkens. Marthaler und seine Dramaturgin Stefanie Carp haben dafür vorwiegend historisches Material collagiert.¹⁰⁸ In der von der Bühnenbildnerin Anna Viebrock gebauten holzvertäfelten Mischung aus Sendesaal und Bunker trinken die „Führungskräfte“ Kaffee, rollen rote Teppiche aus, üben sich

¹⁰⁶ Christoph Marthaler 1995: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte* von Christoph Marthaler und Stefanie Carp, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Bühne und Kostüm: Anna Viebrock, Dramaturgie: Stefanie Carp, Licht: Dierk Breimeier. Mit: Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Wilfried Hauri, André Jung, Klaus Mertens, Josef Ostendorf, Martin Pawlowsky, Siggi Schwientek, Clemens Sienknecht, Graham F. Valentine. Premiere: 20. Oktober 1995.

¹⁰⁷ Bei Marthalers Projekten werden die Darsteller in aller Regel nur unter ihren eigenen Namen geführt, Rollennamen fehlen zumeist. Auch in den Textbüchern werden die Repliken mit Kürzeln der Namen der Schauspieler versehen. Ich verzichte daher im ganzen Kapitel bei der Beschreibung und Interpretation szenischer Aktion auf eine Unterscheidung von Darsteller und Rolle, auch wenn ich mich immer wieder auf kurzzeitig entstehende Figuren mit psychologischen Merkmalen beziehe. Man lese dies dann wie z.B. die Beschreibung eines Lied-Vortrags von Schuberts *Die schöne Müllerin*, bei der der Sänger auch stets in changierender Doppelfunktion als ausführender Musiker und als Figur des ruhelosen Wanderers gesehen werden kann.

Zur Frage, inwieweit Marthalers Figuren überhaupt mit den traditionellen Attributen einer Bühnenfigur ausgestattet sind, schreibt Isabel Osthues anhand von *Faust* *∕1+2*: „Grundsätzlich wird die semantische Aufladung der Szenen und Figuren nicht verhindert, die einzelnen semantischen Bruchstücke fügen sich nur nicht in eine geschlossene Semantik der Gesamtinszenierung oder eine Figurenpsychologie“ (Osthues 1995: 40).

¹⁰⁸ Auf einem Programmzettel des Schauspielhauses zur Aufführung heißt es: „Die Reden, die die Männer teils verstümmelt, teils ausführlich halten, sind dokumentarisch. Fast alles, was an diesem Abend gesagt wird, ist in den Jahren ‘45-‘49 oder im Gedenkjahr ‘95 gesagt oder geschrieben worden. Es ist unwichtig, von welchem Politiker oder Dichter die jeweiligen Sätze stammen. Wichtig ist, wie man sich in Sentimentalität und Selbstmitleid ergeht, im Eigentlichen und Tiefen, in Nullpunkt-Metaphern und anderen Fiktionen, um ‘95 bei Freiheit, Sicherheit, Wohlstand für Westeuropa zu landen.“

im Händeschütteln, singen und schwingen große Reden.¹⁰⁹ Die betreffende Sequenz¹¹⁰ besteht aus den Auf- und Abtritten aller Führungskräfte, die sich nach und nach an einige in der Bühnenmitte auf Stativen stehende Mikrofone wenden und jeweils Auszüge aus historischem Redematerial vortragen. Der „heimatlose Alliierte“ Valentine kommt als Letzter zu Wort. In seinem autobiografischen Artikel in Klaus Dermutz‘ Marthaler-Monografie beschreibt Valentine die Genese seiner Rede:

In der *Stunde Null* halte ich eine lange Rede. Diese Rede habe ich aus Texten zusammengebastelt, die von der damaligen Regierung von Groß-Berlin stammten. Es waren Verordnungen, die über die Deutschen verfügt wurden, damit sie sich nach dem Krieg besser benehmen. Auch Auszüge aus Texten von Kurt Schwitters und aus Reden von Winston Churchill sind in meinen *Stunde-Null*-Monolog eingeflossen. Dabei habe ich immer wieder den gleichen Text in einer anderen Sprache wiederholt. Wie es in den Dokumenten geschrieben stand – in einer französischen, englischen, russischen und deutschen Spalte. Manchmal sage ich die Texte in allen vier Sprachen. Ich animiere diese Texte durch Dynamik, wodurch sich ein dadaistischer Eindruck ergibt. Es ist kein wirklicher Dadaismus. Der Dadaismus war schon vorbei, gehörte zum Ersten Weltkrieg. Ich mache aus diesen Verordnungen eine Arie, die nicht unbedingt satirisch gemeint ist. (Valentine in: Dermutz 2000: 80)

Valentine beginnt (Tonbeispiel 1 *Valentine*), nachdem er mit einer grotesken Grimasse an die Mikrofone getreten ist, zunächst sachlich, mit auffällig britischem (Valentine selbst ist Schotte), exzellent artikuliertem Englisch. In zunehmendem Maße nutzt er die klanglichen Optionen des Textes; spitz und fast falsettierend stürzt er sich auf die Konsonanten in *...but only sniff and titter should you have the misfortune to injure...*¹¹¹, dumpf und hohl spricht er vom ‚Lachen wie durch Wolle‘ (*laughing through wool*). Tempo und Sprechspannung seiner Rede sind von Beginn an hoch, die rhythmische und klangliche Gestaltungsbandbreite groß. Nach knapp ein-

¹⁰⁹ Eine ausführlichere Beschreibung wesentlicher Gegenstände und Merkmale der Aufführung findet sich in Jens Roselts Untersuchung *Die Ironie des Theaters*, Wien 1999, S. 29-45.

¹¹⁰ Die ganze Rednersequenz ist in vielfacher Hinsicht interessant und wird in Kapitel III.1.4 *Stunde Null II: Politik als Stimmbild* noch Gegenstand genauerer Untersuchungen sein.

¹¹¹ Alle Zitate aus der Rede entstammen dem Textbuch der Aufführung. Ich setze in der ganzen Arbeit Zitate aus den jeweils verhandelten Aufführung immer kursiv, um sie deutlicher von sekundären Quellen zu unterscheiden.

Eine Besonderheit in der Erfolgsgeschichte der Inszenierung ist es, dass diese Textfassung leicht verändert im Theaterverlag Ute Nyssen erschienen und käuflich erhältlich ist. Ich zitiere aber aus der Schauspielhaus-Fassung.

Marthaler und Carp bekamen außerdem – auch dies eher eine Ausnahme – 1996 den Mühlheimer Dramatikerpreis für die Textcollage *Stunde Null* zugesprochen, was Jürgen Flimm später zu der treffenden Formulierung verleitet haben mag, Marthaler sei ein „Theaterautor für Autorentheater“ (Flimm 1998: 6).

Die Videoaufzeichnung, auf die ich mich notwendigerweise beziehe, ist eine Fernsehaufzeichnung der Premiere (am 20. Oktober 1995) und wurde von *arte* ausgestrahlt.

einhalb Minuten verstört zum ersten Mal das viermal wiederholte Nonsenswort *Ribble*, das man vielleicht am ehesten noch mit dem englischen *riddle* = Rätsel in Verbindung bringen könnte. Wie ein Stotterer bleibt Valentine an diesem Wort hängen, stolpert dann weiter im Text. 20 Sekunden später imitiert er deutlich einen breiten amerikanischen Akzent, eine fremde Stimme klingt in seine Rede hinein, dann rutscht er wieder in eine rätselhafte Schleife: *Ribble riddle* wiederholt er viermal (mit minimalen Veränderungen). Im folgenden Abschnitt beginnt Valentine zunehmend die bisher ausschließlich englische Rede zuerst mit deutschen, dann französischen und schließlich russischen Textbrocken zu durchmischen, manchmal in vollständigen Formulierungen, meist aber übergangslos mitten im Satz. Dabei ‚zappt‘ Valentine auch stimmlich von Idiom zu Idiom, näselt zwei Worte französisch, presst russische Konsonantenballungen hervor, bellt in deutschem Kasernenton.

Die weiteren Entwicklungen der Rede lassen sich so zusammenfassen: Der Text wird immer unverständlicher, der Stimmeinsatz immer extremer und körperbetonter, und immer häufiger emanzipieren sich Nonsens-Partikel und daraus entwickelte rein geräuschhafte Passagen von einer ursprünglich mitteilenden Intention der Rede. Gestik und Mimik Valentines sind der körperlichen Anstrengung des artistischen Sprechakts geschuldet: Mit gerötetem Gesicht, hervortretenden Adern, zur Überartikulation verzerrter Mundpartie und bisweilen beinahe spastisch sich krümmendem Körper transformiert er sich vom distinguierten Redner zur lautsprachlichen Artillerie.

Neben der Setzung der Vielsprachigkeit des Alliierten sind es vor allem die Teile der Rede, die auf Kurt Schwitters' *Ribble Bobble Pimlico*¹¹² basieren, in denen sich Valentine/Marthaler völlig von Konstruktion und Repräsentation einer Figur verabschieden und es schier unmöglich machen, die Darstellung als psychologisch kohärent aufzufassen. Gerade die Konsequenz und Kunstfertigkeit, mit der Valentine sein Material musikalisch entwickelt, steht einer Deutung, die seine *Ribble Bobble*-, ‚Ausbrüche‘ nur als Pathologisierung der Figur verstehen wollte, entgegen. Oder anders gesagt: Man gewinnt deutlich mehr Erkenntnisse, wenn man *Ribble Bobble* als musikalisches Phänomen betrachtet.

¹¹² Dieses 1946 entstandene mehrseitige Lautgedicht von Kurt Schwitters (Schwitters 1998a: 256ff.) hat Christoph Marthaler unter dem gleichen Titel ebenfalls bereits 1988 in Zürich inszeniert. Allgemein sind intertextuelle Verweise, die Wiederkehr von Liedern, Texten, Figuren und Bühnenbildelementen über mehrere Inszenierungen hinweg, Kennzeichen der Arbeitsweise Marthalers.

Valentine benutzt außerdem als weiteren Prosatext Schwitters' *For Exhibition* (Schwitters 1998b: 301), der 1945-1947 entstanden ist und leicht gekürzt das Ende der Rede darstellt. (Tonbeispiel 1: *Valentine*, ab 7'51“).

Valentine führt das *Ribble*-Motiv früh aber zusammenhanglos in die Rede ein. Die Arbeit an diesem zentralen zweisilbigen Motiv A folgt nun zwei Stossrichtungen: Dekonstruktion und Verschmelzung mit weiteren Motiven.

Nachdem es viermal wiederholt eingeführt wurde (bei 1'22'')¹¹³, kehrt das Motiv formal ähnlich aber in erweiterter Form (Motiv A') zunächst bei 1'50'' wieder: Es wird dort ebenfalls viermal wiederholt, lautet aber nun *Ribible Ribble, Ribible Riddle, Ribible Riddle, Ribible Riddle*.¹¹⁴ Beide Male wird die vierte Wiederholung abgehackt und der folgende Text direkt auf Anschluss (*attacca*) gesprochen. Bei 2'41'' beginnt die Dekonstruktion der Motive A und A': Sie werden in ihre Bestandteile zerlegt und in immer neuen Kombinationen präsentiert, die mal verschiedene Zusammensetzungen der Laute r, b und i sind, mal auch nur unterschiedliche Rhythmisierungen bzw. Akzentuierungen derselben Kombination. Eine fast wörtliche Wiederkehr des Motivs A unterbricht bei 3'53'' den Redefluss. Wie am Anfang wiederholt Valentine viermal *Ribble*, eine fünfte Wiederholung kommt über das R... nicht hinaus. Wenig später (4'23'') gibt es eine weitere Variation von Motiv A', die in der Reduktion des Motivs auf sein auftaktiges *Ribib* besteht, formal variiert durch diesmal fünfmalige Wiederholung und deutliche Zäsuren zwischen den Wiederholungen.

Ein rhythmischer Anklang an Motiv A und A' findet sich ziemlich genau in der Mitte der Rede in der viermaligen, ebenfalls jeweils abgesetzten Wiederholung von *certainly*. *Certainly* (ebenfalls Schwitters) markiert gleichzeitig einen Wendepunkt in der musikalischen Konstruktion der Rede, die einerseits auf einem langen Crescendo, d.h. einer Zunahme an Lautstärke und Intensität, beruht, gleichzeitig aber in der Verteilung der asemantischen, primär lauthaften Motive eine gewisse Symmetrie aufweist. Den fünf beschriebenen Variationen des Motivs A (*Ribble*) in der ersten Hälfte der Rede stehen vier neue, längere Geräuschphasen in der zweiten Hälfte gegenüber, die auf Schwitters *Bobble* (Motiv B) basieren. Schon in der Vorlage bietet Schwitters eine Unzahl von Varianten dieses Motivs an (Bobb!, Bobobble, Babababble, Bab, Bob, Bobab, Bobobab), die Valentine frei verwendet, kombiniert und zerpfückt. Die Schwitterschen Motive sind ausgewogen über die Rede verteilt, bieten in ihren wechselnden Abständen und Längen eine genau austarierte Mischung aus Kontinuität und Abwechslung.

Bei 6'15'' spielt Valentine nur mit den Silben *bab* (erst „böb“ ausgesprochen) und *bob*, das b bezeichnet dabei den lautlichen Schnittpunkt von

¹¹³ Diese und die folgenden Zeitangaben beziehen sich in Minuten und Sekunden auf das jeweilige Tonbeispiel.

¹¹⁴ Rein ‚textlich‘ stammen alle Varianten aus Schwitters' Vorlage; die lautlich-dynamische Gestaltung, die Zahl der Wiederholungen etc. bestimmt Valentine frei.

Motiv A und diesem Teilmotiv von B. *Bab* und *bob* werden durch ein *Accelerando* (Beschleunigung) an die Grenze des Aussprechbaren geführt und enden in krächzenden Atemgeräuschen. In dieser Gestaltung drängt sich erstmals eine Semantisierung auf, was bisher weitgehend ausgespart blieb. Die Silbenrepetition hat deutliche Ähnlichkeit mit den Geräuschen eines Maschinengewehrs bzw. später eines stotternden Lastwagenmotors. Beides ist durchaus als Anklang an die akustischen Wirklichkeiten des Zweiten Weltkriegs zu hören, mit dessen organisatorischer Nachbereitung sich Valentines amtliche Textvorlagen beschäftigen. Die kurze Stelle bei 6‘58“ bereitet ebenfalls eine Semantisierung des Lautmaterials vor, indem sie Motiv B auf seine kaum noch weiter dekonstruierbaren Bestandteile reduziert: die Explosivlaute, die sich mit *b* und dem verwandten *p* erzeugen lassen, und die kehlig-krächzenden Atemgeräusche, die sozusagen zur instrumentalen Idiomatik der Stimme an dieser Stelle gehören.¹¹⁵ Die inhaltliche Assoziation, die sich, schlüssiger noch in der letzten Geräuscheinheit bei 8‘28“, aufdrängt, ist die eines Radios mit gestörtem Empfang, das nur noch Rauschen, Knackser und Stimmfetzen hörbar macht.

Der nächste Schwitters-Einsatz bei 7‘22“ führt zu einer doppelten Verschmelzung. Die Endsilbe des Wortes *inevitable* wird unmittelbar in eine Wiederaufnahme von Motiv B überführt, an die sich wiederum die Wiederaufnahme des Motivs A‘ anschließt. Das viermal variierte, mit überschlagender Stimme ausgerufene *Ribibibibibib* stellt gleichzeitig die expressive Zuspitzung des Motivs als auch den dynamischen Höhepunkt der Rede dar.

Die Schlussphase der Rede beginnt mit dem englischen Abzählvers *umpa, umpa, stick it up your jumper*, dessen erster Teil (*um-pa*) sich durch Reduktion (*pa*) an die aus Motiv B gewonnenen Explosivlaute annähert. Diese werden mit Textfetzen kombiniert, was dann wie das Durchsuchen eines empfangsschwachen Radios nach einem (Feind-)Sender klingt. Der Rest ist Rauschen, kurze *pft*-Plopplaute am Mikrofon, die Reduktion auf den einzelnen perkussiven Ton als kleinstes musikalisches Bauelement, als kleinste sprachliche Einheit. Das *pft* wird zur letzten Vorstufe der Stille, des Schweigens, der Negation von Rede. Die Stille tritt aber erst ein, nachdem das letzte Wort gesprochen ist, hervorgequetscht zwischen den Störlauten: *Atombomb*. Valentine komponiert sprachsymbolisch ein Kriegsende, das zwischen absurd bürokratischer Abwicklung des nazifizierten Deutschlands und lautsprachlichem Nachhall der Kriegsgreuel in abrupten Wechseln hin und her springt.

¹¹⁵ Die Atemgeräusche sind hier den spieltechnischen Eigenheiten eines Instruments vergleichbar, wie z.B. dem Quietschen von Gitarrensaiten beim schnellen Lagenwechsel oder den Klappengeräuschen einer Klarinette, allerdings mit dem Unterschied, dass Valentine diese „Nebengeräusche“ sich verselbstständigen lässt.

Man mag gegen diese Beschreibung der flüchtigen Theaterrede einwenden, dass sie möglicherweise Ausdruckselemente und -formen en détail als intendiert erachtet, die vielleicht ja nur das Zufallsprodukt *einer* Aufführung gewesen sind. Dieser Einwand muss dann konsequenterweise nicht nur gegenüber vielen Beschreibungen in der vorliegenden Arbeit auftauchen, sondern eigentlich überall dort, wo die Theaterwissenschaft ihren flüchtigen Gegenstand ernst nimmt und genau betrachtet. Zwei Überlegungen mögen es rechtfertigen, auch dem sprachlich-musikalischen Detail einer Aufführung Bedeutung beizumessen. Es scheint mir, etwas Umsicht vorausgesetzt, insgesamt die viel produktivere Grundannahme zu sein, alles Bühnengeschehen für intentional gemacht zu erklären. Wer Entstehungsprozesse am Theater verfolgt hat, weiß, dass zwar nicht alles Bühnengeschehen reflektiert und theoretisiert entsteht, aber (bis auf explizite Ausnahmen) alles auf genaue Wiederholbarkeit hin kontrolliert und geprobt wird. Zum Zweiten hilft im Einzelfall der Blick auf die Entstehungszeugnisse beim Verdacht, Beliebiges zum Dreh- und Angelpunkt einer Interpretation zu machen. Im Redemanuskript von Graham F. Valentine sind z.B. sowohl die genauen Stellen als auch die Anfangskonsonanten oder -silben seiner Nonsenstexte angegeben und durch Fettdruck und Unterstreichung herausgehoben.

Marthaler und Valentine führen die Rede des Alliierten, aber auch die Rede als Form politischer Bekenntnis und Agitation allgemein, in musikalischer Feinarbeit an die Grenzen ihrer Produzierbarkeit und Rezipierbarkeit. Sie verdichten sie bis zur chaotischen Überfülle, dem rasanten Leerlauf vielsprachiger Zeichen, und reduzieren sie bis zum Stillstand im singulären Nebengeräusch. Gerade das Zeichen-Chaos, das Zuviel an Mitteilung und Zuwenig an Ordnung ist eine Spielart, die Marthaler bewusst in seinen sonst so sparsamen und klar strukturierten Arbeiten platziert. In ihrer Theorie des „nicht mehr dramatischen Theatertexts“¹¹⁶ beschreibt Gerda Poschmann diesen Vorgang schon bei entsprechenden Textvorlagen so:

Die Nutzung der Sprache als Rede mit musikalischen Qualitäten kann die Überdetermination der sprachlichen Form bis zum Verlust des außersprachlichen Signifikats und somit bis zur Unverständlichkeit treiben. (Poschmann 1997: 334)

Was Marthaler und Valentine darüber hinaus zeigen, ist, dass Überdetermination nicht nur Unverständlichkeit, sondern auch eine gesteigerte Form von Verständlichkeit erzeugen kann. In der Verwandlung der politischen Rede zur Sprachkomposition steckt auch die Aufdeckung bestimmter Mechanismen der sprachlichen Bewältigungsstrategien. Mit der Integration

¹¹⁶ Poschmann, Gerda 1997: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen.

der Schwitters-Texte gibt Marthaler der Rede eine Art vulkanisches Element, das immer wieder aus der verkrusteten sprachlichen Oberfläche des Beamtendeutsch bzw. -englisch etc. hervorbricht. So wird deutlich, dass eigentlich die sachlichen Verordnungen das unverständliche Kauderwelsch sind während die Lautpoesie die klugen ‚Äußerungen‘ zum Kriegsende darstellt. Anhand von Marthalers Inszenierung *Die Spezialisten – Ein Überlebenstanztee* (Hamburg 1999) wird die musikalische Funktion solcher Phasen der Überdeterminierung, mit denen Marthaler regelmäßig arbeitet, noch genauer zu bestimmen sein.

Musikalisch will ich drei Aspekte der Alliiertenrede noch einmal aufgreifen, die mich dann zu einigen grundsätzlichen begrifflichen Überlegungen führen werden. Ich habe versucht zu zeigen, wie Marthaler und Valentine in der Rede des Alliierten die Sprache in ihre musikalischen Kleinteile zerlegen, vom Ton (*pa!* oder *Rib*) über das Motiv (*um-pa!* oder *Ribbble Riddle*), vom Motiv zur etwas komplexeren thematischen Einheit (*um-pa, um-pa, stick it up your jumper!* bzw. Schwitters‘ *Ribble Bobble Pimlico* insgesamt als zugrunde liegendes Themenmaterial). Motive und Themen gelten in der Musik, so viel sei vorweggenommen, als klein(st)e bzw. größere charakteristische Einheiten, die durch vielfältige kompositorische Techniken ihre Form und ihre spezifisch musikalische Semantik verändern. So verfahren auch Valentine und Marthaler mit ihrem Material. Sie komponieren aus Motiven neue, zum Teil verwandte Motive, kombinieren sie zu thematischen Einheiten und zerlegen sie wieder in ihre klanglichen Bestandteile. Dabei entstehen musikalische und außermusikalische Umdeutungen: Das *pa* in *um-pa, um-pa, stick it up...* dient zur Rhythmisierung des Sprichwortes und imitiert die für einen Marsch charakteristische Begleitfigur von großer und kleiner Trommel, während das eng verwandte *ba* im Crescendo/Accelerando zum rhythmischen Pulsieren wird, musikalisch funktionslos die reine Wiederholung darstellt und dabei gleichzeitig als Assoziation einer Maschinengewehrsalve erscheint.

Ein Blick auf den Gesamttablauf, auf die tektonisch/chronologische Ebene der Rede, bringt den Aspekt der musikalischen Form ins Gesichtsfeld.

Musikalische Form ist ein System von Beziehungen, sie ist also ein syntaktisches Gebilde. Zum zweiten: Der Sinn dieser Beziehungen ist aus den Noten allein nicht abzulesen, sondern wird erst im Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung generiert. (Faltin 1979: VII)

Der kunstvolle Einsatz von Wiederholung und Wiederkehr (über deren Unterschied im nächsten Unterkapitel zu sprechen sein wird), von Variation und Kontrast, fällt schon beim ersten Hören auf; ein Eindruck, der sich beim näheren Hinsehen noch verstärkt.

Ein dritter Aspekt der Musikalisierung kann benennen, was die Virtuosität des Vortrags maßgeblich ausmacht: die souveräne Gestaltung der

Klangfarbe.¹¹⁷ Da der Begriff der Klangfarbe ja bereits eine Metapher aus dem Bereich des Visuellen enthält, möchte ich zwischen dem hier zu hörenden spezifischen Umgang mit Klangfarbe und Anna Viebrocks Bühnenräumen einen assoziativen Bezug herstellen.

Valentine nutzt seine sehr bewegliche Stimme in vielfacher Hinsicht. Er bedient und entfaltet die besonderen klanglichen Möglichkeiten der vier Sprachen, die er in der Rede spricht, lässt verschiedene Sprecher, verschiedene situative Andeutungen der Verlautbarung, Bedrohung, des Kasernenhoftons und der Gerichtssprache anklingen und erzeugt sprachfremde Klangräume, die von Aggression und Gewalt künden. Wie Viebrocks Bühnenräume sind auch die Klang- und Stimmräume des Graham F. Valentine gespickt mit Bekanntem und doch nie eindeutig. Sie gehen nicht auf in der Aufzählung ihrer einzelnen Komponenten. So wie die Beschreibungen der Bühnenräume stets nur Felder abstecken und Assoziationsketten knüpfen¹¹⁸, müsste man auch hier eine Reihe von Zuordnungen treffen, die noch nicht einmal in der Summe das Gehörte benennen: Politikerrede, Durchkurbeln am Radio durch die Feindsender, Lautgedicht, alliierte Wochenschau, Störmeldung, etc.

Valentine ist kein Stimmenimitator, so wenig wie Anna Viebrock eine Raumimitatorin ist. Viebrocks Räume enthalten detailgetreu Nachgebautes, Gefundenes, „authentische“ Versatzstücke – aber es findet sich auch immer Fremdes, Funktionsloses, in der Kombination Unmögliches.¹¹⁹ Wo Viebrock in eine Flugzeugkabine eine Madonnennische hineinbaut und ein Gepäcknetz in vier Metern Höhe anbringt (*Die Spezialisten*), integriert Valentine Schwitters-Texte in bürokratische Verordnungen und transformiert ein an sich vernünftiges Wort wie *certainly* zum bloßen Klang.

¹¹⁷ Klangfarbe ist hier gemeint als individuelle Gestaltung des einzelnen Stimmklangs, die sich z.B. als ein bestimmter Tonfall verstehen lässt. Am Beispiel der Inszenierungen von Schlee und Wilson wird es hingegen auch um Klangfarbe als Folge bestimmter ‚Orchestrierungen‘ von Stimmgruppen gehen.

¹¹⁸ Hiß zitiert z.B. die Fülle von Beschreibungen, die Kritiker für den Bühnenraum von *Murx* (Berlin 1993) gefunden haben: „Anstalt, Irrenanstalt, Narrenanstalt, Wartesaal, Wartesaal der Geschichte, unmenschlicher Kantinen-Saal, Mutation zwischen Kantine und Bahnhofshalle, Endstation, resopalverholzter Alptraum einer abwicklungswürdigen Werkskantine, Zeitvernichtungsanstalt, Gefängnis, Behandlungsraum für geistig Behinderte, Treibhaus für Trostlose, Asyl etc.“ (Hiß 1999: 213).

Ruth Sonderegger schreibt in ihrer „Rezension der Rezensionen“ über die Eigenheiten der Marthaler-Kritiken: „Alle Versuche, Ort und Zeit der Handlung – die basalsten Orientierungspunkte im Koordinatensystem des Theaters – zu bestimmen, geraten zu Assoziationsketten, die früher oder später abgebrochen werden. Diese Assoziationsketten sind der immer wiederkehrende gemeinsame Nenner von Marthaler-Besprechungen in den ansonsten unterschiedlichsten Feuilletons“ (Sonderegger 2000: 369).

¹¹⁹ Ausführlich dokumentiert sind Viebrocks Bühnen und ihre Fundstücke in dem von Bettina Masuch herausgegebenen Band *Anna Viebrocks Bühnen/Räume. damit die zeit nicht stehenbleibt*. Berlin 2000.

Auf das Eingangszitat von Valentine zurückkommend lässt sich schon anhand dieser einen Rede eine Prognose über Marthalers Theater wagen. Valentine schreibt, die Rede sei „nicht unbedingt satirisch gemeint“ (Valentine a.a.O.). „Nicht unbedingt satirisch“ heißt, dass die komisch-kritische Komponente zwar eine Rolle spielt, aber bei weitem nicht den einzigen Aspekt der Rede darstellt.¹²⁰ Es könnte ein Kennzeichen Marthalerscher Musikalisierung sein, dass sie fast immer mehr will als nur Ironisierung oder Komik.¹²¹ Marthalers ‚Musik mit den Mitteln des Theaters‘, sei es in der Großform seiner Abende, in der Behandlung seines chorischen Ensembles oder in den choreografierten Szenen, hat stets Eigenständigkeit und Eigenwertigkeit, die man schon am (Zeit-) Raum ablesen kann, den er primär musikalisch Rezipierbarem einräumt. Für einen bloß komischen Effekt sind die Schwitters-Variationen in Valentines Rede zu lang, zu eingewichtig, zu fremd in ihrem Kontext – als Musik betrachtet sind sie kunstvoll, ambivalent und bieten dem Betrachter/Zuhörer einigen produktiven Widerstand.

1.3 Vom Ton zur musikalischen Form

1.3.1 Ton, Motiv, Leitmotiv

Anhand der Rede des heimatlosen Alliierten habe ich eine Reihe von Begriffen verwendet, die es sich genauer zu betrachten anbietet, weil sie musikwissenschaftlich komplex und für die Musikalisierung von Theater im Allgemeinen und Marthaler im Besonderen wichtig sind. Warum und wie ist es sinnvoll, von theatralen Ereignissen als Tönen, Motiven, Formbeziehungen zu sprechen? Warum ist es häufig fruchtbar, das gesprochene Wort auf der Bühne als musikalisches Phänomen zu verstehen und zu behan-

¹²⁰ Diese Ambivalenz ist sicher unter anderem auch ein Erbe von Kurt Schwitters, besonders im Fall der hier vorliegenden Rede, die ja mit Schwitters-Texten spielt. Steven Paul Scher schreibt über Entstehung und mögliche Intentionen von Schwitters wohl berühmtestem Lautgedicht *Ursonate* (Schwitters 1998a: 214-242): „Mindful of the potential of the human voice (preferably his own) to produce noise-sounds, Schwitters drew on traditional musical techniques and forms and utilized many of Marinetti’s stylistic, typographical, and orthographic strategies, pushing the idea of ‚musicalizing‘ spoken text to its outer human limits. But in spite of all the serious effort, genuine engagement and linguistic virtuosity that he invested in making „Ursonate“, it is difficult not to suspect that the supreme humorist and ironist Schwitters was fully aware of the ultimate absurdity of his grotesque creation“ (Scher 1994: 209).

¹²¹ Detlev Baur z.B. hebt vor allem auf das „komische Chor-Ensemble“ und das Erzeugen von „komischen Wirkungen [mit formalen Mitteln]“ ab und schlussfolgert: „Durch die musikalische Chorstruktur entsteht Komik“ (Baur 1999a: 104f.). Das erweist sich m. E. als zwar richtige aber verkürzende Beobachtung, worauf ich bei der Frage nach den *Strategien musikalischen Inszenierens* (Kapitel IV) noch zu sprechen kommen werde.

deln? Für die nun folgenden terminologischen Überlegungen bietet sich Graham F. Valentines Rede als roter Faden an. Da er, wie er selbst findet, in der Rolle des „Master of Ceremonies“ sein theatrales alter ego gefunden hat (siehe Dermutz 2000: 75f.), eignet er sich besonders dazu, das Kapitel zu begleiten. Denn als Zeremonienmeister ist es seine Aufgabe, wie er sagt, „Kompromisse zu finden. Er ist immer jemand, auf den man sich beziehen kann. [...] Er kennt die Regeln und man kann sich darauf beziehen“ (Valentine in: Dermutz 2000: 76).

Die Eigenschaften des musikalischen Tons wurden bereits zum Ausgangspunkt einer Theorie der Musikalisierung des Theaters gemacht (siehe Kap. II.4). Der Ton ist außerdem Ausgangspunkt für jede musikalische oder theatrale Komposition als ihr kleinster und nur im Ausnahmefall bereits signifikanter Baustein. Der Musikwissenschaftler Hans-Peter Reinecke differenziert:

„Ton“ ist der Begriff für die kleinste Einheit des mus. Geschehens sowohl in der horizontalen als auch in der vertikalen Achse. Er bezeichnet (vertikal) die ak. Elementareinheit an der Spitze einer Prägnanzskala: Einheitlichkeit (Ton) – Mehrheitlichkeit (Klang) – Amorph (Geräusch). Zum anderen ist er mus. Element in der Zeitachse: Elementargröße (Ton) gegenüber Tonschritt (Intervall) und Tonfolge (z.B. Melodie). (Reinecke 1966: 500)

In diesen Unterscheidungen lässt sich auch die Idee vom theatralen Ton verfolgen. Valentine beispielsweise produziert Töne (einzelne Silben) und Geräusche (z.B. die *pft*-Laute am Mikrofon). Klänge sind dem gleichzeitigen Einsatz mehrerer ‚Stimmen‘ desselben oder verschiedener Ausdruckssysteme vorbehalten. Auf ein nicht akustisches Phänomen übertragen hieße das z.B.: Ein einzelner Spotscheinwerfer müsste wie ein musikalischer Ton, eine Kombination von unterscheidbaren Lichtquellen als (Akkord-) Klang, eine eher diffuse Lichtstimmung aus unbestimmten Quellen einem Geräusch entsprechend behandelt werden. Das Kriterium der Tonhöhenbestimmtheit, das in der Musik über die Unterscheidung von Ton und Geräusch entscheidet¹²², lässt sich für visuelle Elemente am ehesten in den Dichotomien von Bestimmtheit/Unbestimmtheit, Schärfe/Unschärfe etc. fassen. Entscheidend für die Anwendung des Ton-Begriffs auf das Theater ist der „punktuelle Charakter des Tons“ (Reinecke 1966: 499), der theatral (in den genannten Differenzierungen) als Silbe, Laut, Lichtstrahl, Geste, Blick, Geräusch, kurze Bewegung etc. auftaucht.

Das Motiv ist insofern ein schwierigerer Begriff, da er längst eine eigene begriffsgeschichtliche Karriere in der Literaturwissenschaft, der Psychologie oder gar Kriminologie gemacht hat. Hinzu kommt, dass spätes-

¹²² Die Instrumentengruppe der Schlaginstrumente wird z.B. anhand dieses Kriteriums ganz allgemein in Instrumente mit bestimmbarer (z.B. Pauke) und unbestimmbarer (z.B. Becken) Tonhöhe unterschieden.

tens seit Wagners Verknüpfung von literarischem und musikalischem Motiv eine klare Grenzziehung schwer fällt. Bevor wir uns jedoch dem Sonderfall des Leitmotivs zuwenden, bietet es sich an, anhand der folgenden drei Hauptbegriffe vom musikalischen Motiv die Abgrenzung vom literarischen Motiv zu suchen. Der Musikwissenschaftler Constantin Floros unterscheidet: 1. Das Motiv als Hauptidee (Initialzündung) einer Komposition, „eine Bedeutung, an die später die Literaturwissenschaft anknüpfen konnte“ (Floros 1986: 210). 2. Das Motiv als Bauelement einer Komposition, als kleinstes Einheitsglied mit außermusikalisch unbestimmter Semantik¹²³ und 3. Das Motiv als a) Leitmotiv und b) charakteristisches Motiv, d.h. als musikalische Gestalt mit bestimmter beigegebener Semantik. Die zweite Bedeutung sei die für die Musikwissenschaft „konventionellste und am weitesten verbreitete“ (Floros 1986: 210).

Der musikalische Motivbegriff bezieht sich zunächst auf Instrumentalmusik, für die frühe Vokalmusik galten Begriffe wie ‚sogetto‘, ‚res facta‘ etc. Dennoch scheint mir seine Anwendung auch auf die ‚Vokalmusik Theater‘ nicht nur deshalb gerechtfertigt, weil andere Begriffe viel stärker historisieren würden, sondern auch, weil die ‚musikalischen‘ Regisseure sich heute in aller Regel nicht an der Vokalmusik des Mittelalters o.Ä. orientieren, sondern hauptsächlich an der Instrumentalmusik der letzten drei bis vier Jahrhunderte für die der Motivbegriff¹²⁴ angemessen ist. Ihre theaterkompositorische Praxis bedient sich, so zumindest meine These, musikalischer Verfahren, wie sie für die westeuropäisch kanonisierte Musik vom Barock bis heute praktiziert werden.

Ein Begriff, der in verstärktem Maße Definitionsprobleme aufwirft, ist der des Leitmotivs. Guido Hiß z.B. schreibt über die Montagetechnik in Marthalers *Murx* (Berlin 1993):

Wie Leitmotive etikettieren absurde Gesten und Worte diese Kreaturen, nicht Entwicklung prägt die Szene, sondern beständige, leicht variierte Wiederholung, Wiederholung einzelner Worte, Sätze, Geräusche. (Hiß 1999: 214)

Aus mehreren Gründen halte ich beim Gebrauch dieses Begriffs Vorsicht für angebracht, auch wenn die Eigendynamik, mit der sich ‚Leitmotiv‘ in jeglichen Diskurs geschlichen hat, in dem irgendeine Art von Wiederholung oder Wiederkehr beschrieben wird, längst nicht mehr aufzuhalten ist.

¹²³ Hier knüpft auch von Blumröders Definition des Motivs als „kleinste, charakteristische kompositorische Einheit“ (von Blumröder 1987: 1) an.

¹²⁴ Es sei noch hinzugefügt, dass es im Folgenden nicht um das Motiv im literaturtheoretischen Sinne einer „durch die kulturelle Tradition ausgeprägte[n] und fest umrissene[n] thematische[n] Konstellation“ (Nünning 1998: 383) geht, wengleich sich auch über solche Motive bei Marthaler produktiv schreiben ließe. Anhand von Valentines Rede habe ich also *musikalische* Motive untersucht, die allgemein nicht nur „melodische Gestalten, sondern auch Akkordfolgen, prägnante Rhythmen und idiophonische Klangsymbole“ (Floros 1986: 219) sein können.

Solange die Rede vom Leitmotiv ausdrücklich metaphorische Funktion erfüllt, ist die inflationäre Verbreitung des Begriff auch hinnehmbar. In einem musikimmanenten Kontext, in den sich Hiß mit seinem explizit als musikwissenschaftlich prononcierten Aufsatz stellt, gilt jedoch:

Wer den umstrittenen Terminus *Leitmotiv* verwendet, muß erläutern, wie er ihn versteht – selbst dann, wenn er ihn auf die Erscheinungen beschränkt, die Wagner mit Begriffen wie *ahnungs- oder erinnerungsvolle melodische Momente*, *zu melodischen Momenten gewordene Hauptmotive der dramatischen Handlung*, als *Grundmotiv*, *Grundthema*, *Gefühlswegweiser* u.a. umschreibt – wahrlich nicht die besten Voraussetzungen für einen Fachterminus [...]. (Veit 1996: 1093)

Veits Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zeigt, dass bei der Verwendung von ‚Leitmotiv‘ Wagners Bestimmungen des Begriffs mitgedacht werden müssen, auch wenn der Begriff älter ist als Wagners musikdramatische Theorie und Praxis. Das Leitmotiv als musikalisches Erkennungs- und Ankündigungszeichen einer bestimmten Bühnenfigur z.B. gab es schon in der barocken Oper. Bei Wagner erlebt es eine Neubestimmung durch die Umfänglichkeit und kompositorische Vielfalt, mit der es zum Einsatz kommt. Leitmotive sind nicht mehr nur musikalisch feststehende Wendungen, die mit Außermusikalischem denotiert werden; sie werden verknüpft und verarbeitet und konstruieren den musikalischen Satz insgesamt. Die Semantisierung¹²⁵ ist dabei nicht eindeutig, und auch die Erscheinungsform der Motive variiert. Das Leitmotiv impliziert in Wagners Verwendung den Kontext einer geschlossenen dramatischen Entwicklung, von Figurenpsychologie und metaphysischer Symbolik – alles Voraussetzungen, die Marthaler nicht erfüllt. Gerade auch die von Hiß suggerierte Opposition der Leitmotivik gegenüber einer musikalisch-dramatischen Entwicklung steht der Wagnerschen Tradition diametral gegenüber: Bei Wagner sind die Leitmotive gerade Gegenstand kompositorischer Entwicklung, und die Leitmotivtechnik erzeugt erst die Linearität, mit der der Held musikalisch symbolträchtig und schicksalsergeben dem unausweichlichen Verlauf der Handlung entgegendrängt.

Um die Anwendung von ‚Leitmotiv‘ nicht ausschließlich auf Wagner zu beschränken, bedarf es eines definitiven Kompromisses. Die Bestimmung, die Joachim Veit für das Leitmotiv vorschlägt, scheint mir der hier zu führenden Untersuchung dienlich, weil sie zwei Kriterien an die Hand gibt, mit denen man ein wiederkehrendes Motiv sinnvoll von einem Leitmotiv unterscheiden kann: Materialität und Verweischarakter. Veits Definition hilft, den Leitmotivbegriff präziser zu fassen und beschreibungsschärfer werden zu lassen:

¹²⁵ Siehe dazu Brown, Hilda Meldrum 1991: *Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of ‚Epic‘ Theatre*. Oxford.

Da eine präzise differenzierende Terminologie fehlt, kann hier nur eine kritische Geschichte der Begriffsverwendung gegeben und zu einer Geschichte des Phänomens in Beziehung gesetzt werden, das man in seiner allgemeinsten Form als eine *musikalische* Wiederholung bezeichnen kann, die nicht musikimmanent begründbar ist und die somit über den musikalischen Zusammenhang hinausweist. (Veit 1996: 1079, Hervorhebung von mir)

In einem musikalischen Kontext ist es nur dann sinnvoll, von Leitmotiven zu sprechen, wenn es sich überhaupt um musikalische Motive handelt. Nicht ein allgemein wiederkehrendes Thema wie z.B. das des Schlafens bei Marthaler ist sozusagen schon leitmotivisch, sondern erst eine spezifisch musikalische Mikrostruktur. Das Unterscheidungsmerkmal zum ‚normalen‘ Motiv ist der Verweischarakter des Leitmotivs. Hier greift Hiß‘ Beschreibung bereits nicht mehr. Die wiederkehrenden Sätze und Gesten aus *Murx*, auf die Hiß sich bezieht, verweisen nicht auf ihre Sprecher, sie sind Teil der Figuren. In anderen Fällen, wie z.B. bei Valentines *Ribble*-Motiv, ist das Motiv hingegen nur so vage semantisierbar, dass seine Bezeichnung als Leitmotiv irreführend wäre.

Damit ein Motiv auf Außermusikalisches verweisen kann, muss es nicht zwangsläufig selbst asemantisch sein. Auch ein eigentlich kohärenter Satz, ein gebräuchliches Wort können so in eine musikalische Struktur eingebettet werden, dass sie „musikimmanent nicht mehr begründbar“ (ebd.) sind, und können dabei auf etwas anderes als ihren ursprünglichen Gehalt verweisen. André Jung z.B. benutzt in seiner Rede aus *Stunde Null* das Wort ‚aber‘ zunehmend leitmotivisch. Von einer Konjunktion wird es zu einem musikalischen Intervall, das über sich selbst hinausweist, indem es zum Symbol für die Verselbstständigung eines rhetorischen Widerspruchsgestus‘ wird. (Siehe dazu genauer Kapitel III.1.4.1)

Am ehesten mag der Begriff des Leitmotivs bei Robert Wilsons Inszenierungen greifen, wo bestimmte gestische und räumliche Zeichenkombinationen codiert und motivisch verarbeitet werden. Allerdings dürfte einem Betrachter, der Probenprozess und Regieintentionen nicht kennt, eine Decodierung meist schwerfallen, wozu Wilson selbst häufig mit der Dekonstruktion seiner Codes beiträgt. Wilson benutzt so eine Art Leitmotivtechnik, die sich permanent selbst wieder aufhebt und ad absurdum führt.

1.3.2 *Melodie und Thema*

Ein Motiv ist dadurch gekennzeichnet, dass es in der Regel Teil eines längeren melodischen Gefüges ist, d.h. eines Themas oder einer Melodie. Eine Unterscheidung dieser beiden ist nur tendenziell möglich, da die Übergänge fließend und vom Kontext mitbestimmt sind, und die Musikwissenschaft bisher keine eindeutige terminologische Abgrenzung zulässt. Um die Begriffe nicht synonym zu verwenden, schlage ich folgende graduelle

Differenzierungen vor: Das Thema (allg.: „kompositorisch zu behandelnder Gegenstand“, von Blumröder 1995: 1) bietet durch seine besondere Struktur und Komplexität bessere Voraussetzungen für einen kompositorischen Umgang als eine Melodie. So bietet z.B. die MGG statt einer Definition zum ‚Thema‘ zunächst folgende Stichwortsammlung an: „Aufgabe, Gegenstand, Leitgedanke, Gesprächsstoff, impliziert Zukünftiges, die Fähigkeit zur Ver- bzw. Bearbeitung und Wandel“ (Schilling-Wang/Kühn 1998: 534). Das Thema ist dadurch bestimmt, dass es sich zu *dem* zentralen kompositorischen Verfahren eignet, der motivisch-thematischen Arbeit. Gemeint ist damit „das Verfahren, die Motive eines Satzes in den Durchführungspartien aufzugreifen, zu verarbeiten, zu variieren, abzuspalten, zu entwickeln, in neuen Beleuchtungen erscheinen zu lassen, gegenüberzustellen und miteinander kontrapunktisch zu verflechten“ (Floros 1986: 211). Diese Technik, die innerhalb der musikalischen Formschemata des Sonatenhauptsatzes bzw. der Fuge ‚Durchführung‘ genannt wird, ist nicht bei jeder Tonfolge gleichermaßen denk- und dankbar. Die Melodie ist demnach in meinem Gebrauch eine schlichtere Tonfolge, die sich häufig durch harmonisch und formal einfachen Aufbau (z.B. zweiteilige Liedform nach dem Schema A-B) und Sanglichkeit auszeichnet, wie uns das in vielen Volksliedern begegnet. Letztlich entscheidet der kompositorische *Gebrauch* über die thematischen Qualitäten einer Tonfolge. Eine Melodie kann dann in einer entsprechenden Komposition durchaus zum Thema ‚nobilisiert‘ werden.

Vergleicht man beispielsweise den ersten Abschnitt von Valentines Rede (*Ladies and Gentlemen... bis ... what is going on behind*) mit den folgenden, so fällt auf, dass er melodisch und rhythmisch viel klarer und einfacher ist als die weiteren Abschnitte der Rede. Nur der Beginn der Rede hat melodische Eingängigkeit, das Folgende tendiert mehr zum Thematischen. Letztlich jedoch ist eine Unterscheidung nur in besonderen Fällen aussagekräftig. Wie auch beim Motiv ist es aber wichtig, auf den Unterschied des Begriffs ‚Thema‘ zu seinen Bedeutungen in anderen Disziplinen, z.B. in der linguistischen Opposition von Thema und Rhema, hinzuweisen. Für die sinnvolle Anwendung einer Differenzierung von Thema und Melodie im Theaterkontext hilft ein Blick auf folgenden Kriterienkatalog für ein (musikalisches) Thema:

Von einem Thema fordert der Sprachgebrauch 1., daß es aus verschiedenen Motiven gebildet ist; durch bloße Wiederholung oder Sequenzierung nur eines Motivs entsteht noch kein Thema. Ein Thema sollte 2. deutlich begrenzt sein; [...] von einem Thema (einem „Gesetzten“ oder „Gegebenen“) erwartet man 3., daß es ausgearbeitet wird, und 4., daß es „*ein Gebilde von Charakter und bestimmter Physiognomie*“ (H. Riemann 1895) sei. (Hüsch/Dahlhaus 1997: 44)

Was diese Kriterien nicht erfüllt, ist nicht automatisch Melodie oder melodisch – hier treten die schon genannten Anhaltspunkte der Einprägsamkeit, Wiederholbarkeit etc. in Kraft –, sondern kann auch eine bloße Aneinanderreihung von ‚Tönen‘ sein. Es wird in jedem Fall deutlich, dass sich die Begriffe Melodie und Thema im Theater-Kontext am ehesten auf die stimmliche Sprach- und Lautgestaltung beziehen lassen¹²⁶, d.h. auf eine spezifische Aneinanderreihung von Tönen, die außer rhythmischen, dynamischen und klangfarblichen Eigenschaften auch über unterscheidbare Tonhöhen, d.h. über eine Kontur verfügt. Nicht jede stimmliche Äußerung ist eine Melodie und erst recht noch kein Thema, doch jede besitzt melodische Eigenschaften, wobei die umgangssprachliche Verwendung (Schauspieler X spricht melodisch, hat eine melodische Stimme etc.) eine besonders auffällige Manifestation des Prinzips bedeutet.¹²⁷

Wie auch in anderen Fällen¹²⁸ bietet die jüngere Musikgeschichte des ‚Thema‘-Begriffs nicht unbedingt Anhaltspunkte für seinen Gebrauch im musikalisierten Theater. Die für das 20. Jahrhundert konstatierte Abkehr vom Thema durch Aufgabe der Tonalität und der Idee des harmonischen Grundgerüsts¹²⁹ gilt m. E. für das theatrale Musizieren nur eingeschränkt. Die Preisgabe des Themas ist nicht gleichzusetzen mit der Verabschiedung der Figur oder des dramatischen Texts. Unter musikalischen Gesichtspunkten mag etwa Frank Castorf, trotz dramatischer Vorlage, ‚thematische‘ Entwicklungen, d.h. ein konsequentes, durchdachtes Verarbeiten von motivischen Konstellationen etc. verneinen. Castorf arbeitet sowohl im Hinblick auf seine Textvorlagen, als auch im Bereich der szenischen Erfindungen eben meist dekonstruktiv und geht bewusst einer Stringenz oder Kohärenz aus dem Wege, wie sie ein thematisch-motivisches Verarbeiten des szenischen Materials auf musikalischer Ebene zur Folge hätte. Ein Thema bietet ein kompositorisches Zentrum, auf das sich eine Kompositi-

¹²⁶ Natürlich finden ‚Melodie‘ und ‚Thema‘ auch immer dann Verwendung, wenn im herkömmlichen Sinne musiziert wird, sei es instrumental oder vokal.

¹²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel III.2.1 *Rhythmus*, in dem ich die These vertrete, dass der umgangssprachliche Gebrauch von ‚rhythmisch‘ ebenfalls schon eine rhythmische Besonderheit beschreibt. Die Einschränkung gegenüber all dem, was im musikalischen Sinne rhythmisch zu nennen wäre, ist hier aber m. E. zu groß, als dass man die alltagsprachliche Bestimmung übernehmen könnte.

Die im Zusammenhang mit Melodizität aufgeworfenen Aspekte ließen sich in historischer Hinsicht z.B. bei den Schauspielern und Sprechkünstlern an Leopold Jeßners Preußischem Staatstheater in Berlin Ende der zwanziger Jahre zur Anwendung bringen. Die rhetorische Tradition und Gestaltung etwa seines Starschauspielers Fritz Kortner sind, wie sehr sie sich von heutiger Theaterästhetik unterscheiden mögen, unmittelbar musikalisch sinnfällig und daraufhin untersuchenswert.

¹²⁸ Siehe das Kapitel III.1.5.2 *Fluchlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*, sowie Kapitel III.4 Akt V *Wilson und Mozart: Bezüge zur Musiktradition*.

¹²⁹ Siehe dazu Schilling-Wang/Kühn 1998: 540ff.

on in ihrer Gesamtheit beziehen kann. Solche Zentren sucht Castorf bewusst zu vermeiden und zielt dabei konsequenterweise auf eine tiefgreifende (wenn auch mittlerweile durchschaubare) Verstörung der Kommunikation zwischen Zuschauerraum und Bühne, die sowohl für Castorfs Theaterästhetik als auch für seinen politischen Mitteilungscode grundlegend geworden ist. Christoph Marthaler hingegen inszeniert auf dieser Ebene durchaus gegensätzlich zu Castorf, indem er besonders bei seinen szenischen Projekten aus scheinbar kompositionsunwürdigem ‚Sprachmüll‘ kleine Themen baut, die er als spielerische musikalische Gravitationszentren verarbeitet und deren bevorstehenden Zerfall er nur am Rande durchscheinen lässt.

Komplexere Tonfolgen des Theaters, etwa Abfolgen von Lichtimpulsen, Gesten, Geräuschen, lassen sich unter Berücksichtigung der jeweiligen Dominanz ihrer Parameter als rhythmische Muster und Phrasen, dynamische oder klangliche Folgen beschreiben und in ihre jeweiligen motivischen Bestandteile differenzieren. Der Begriff ‚Sequenz‘ ist dabei insofern problematisch, als dass er außermusikalisch einen klar umrissenen Abschnitt (eines Films, einer Choreografie etc.) meint, in der Musik aber einen ganz bestimmten melodischen Fortspinnungstypus bezeichnet, bei dem beispielsweise eine kurze Tonfolge auf immer anderen Tonstufen wiederholt wird.¹³⁰ (Siehe Abb. 2) Diese melodische Technik bleibt für das Theater eher ein Sonderfall, so dass es am sinnvollsten ist, Sequenz im Allgemeinen außermusikalisch zu verwenden und im Einzelfall auf eine musikalische Sequenzierung explizit zu verweisen.

Abb. 2: Musikalische Sequenz



(J.S. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3, 1. Satz)

Ein schönes Beispiel für eine primär *rhythmische* Motivik bildet die sog. „Bettenszene“ (Textbuch) aus Marthalers *Stunde Null*. Sie stellt außerdem einen der komischen Höhepunkte der Inszenierung dar. Drei musikalische Hauptmotive bestimmen die Szene: Auftritt, Bettenbau, Zusammenbruch der Betten. Diese Motive werden von allen Führungskräften unterschiedlich gestaltet, werden sozusagen imitierend durch die ‚Stimmen‘ geführt

¹³⁰ Hermann Erpf definiert die Sequenz als „die Versetzung einer kürzeren oder längeren Figur im Tonraum auf- oder abwärts, in kleineren oder größeren Intervallen“ (Erpf 1967: 46).

und vereinigen sich in sog. „Ballungen“ (Textbuch) zu komplexeren rhythmischen Einheiten. Hier wäre es sogar möglich, im musikalischen Sinne von Sequenzierung zu sprechen, weil unmittelbar aufeinander folgend das optisch-akustische Motiv ‚Bett-Zusammenbruch‘ im Kern unverändert, aber in der Ausgestaltung unterschiedlich wiederholt wird. So z.B. in der ersten „Ballung“: Josef Ostendorfs Bett faltet ihn zu einem „Sandwich“ (Textbuch) zusammen, André Jungs Klappliege knickt in den Beinen ein, Graham F. Valentines Krankenbett schnappt mit dem Kopfteil nach hinten, Martin Pawlowsky gerade mühsam errichtetes Metallbett sackt ihm schmerzhaft auf den Fuß zusammen, nun wird André Jung von seiner Liege einmal vor- und zurück gefaltet, worauf Klaus Mertens abschließend und damit die Sequenz durchbrechend vor Schreck seinen Nachttopf fallen lässt.

Diese Szene gibt außerdem Anlass zu einer Beobachtung, die ein wenig erstaunt: Der szenische Vorgang trägt noch deutlich die Züge des Improvisierten, bzw. lässt seinen Ursprung im improvisierten Spiel erkennen, ist aber gleichzeitig erkennbar komponiert und hochgradig organisiert. In dieser Aufführung, aber auch in anderen Aufführungen der hier verhandelten Theaterforemen spielt das (musikalische) Verfahren der Improvisation, trotz seiner Tradition als bewährte theatrale Technik, kaum eine Rolle. Lediglich im Probenprozess ist die Improvisation noch fest verankert. In musikalischer Hinsicht stellt die Improvisation eine besondere Spielart des Umgangs mit Motiven, vorgeformten Versatzstücken oder Phrasen bzw. eine besondere Spielart der melodischen Gestaltung überhaupt dar. Von der Renaissancemusik bis zum Jazz ist sie eine besondere Technik spontanen Komponierens (häufig im Wortsinn von ‚com-ponere‘ = ‚zusammensetzen‘). Auf dem Theater kann sie, im Rückgriff auf musikalische Improvisationstechniken, als spezifischer Beitrag zur seiner Musikalisierung verstanden werden und soll daher hier nicht ausgeklammert bleiben. Gerade am Beispiel einer historischen Form musikalischen Theaters, der *Commedia dell'Arte* wird Improvisation als erfindungsreiches musikalisch-theatrales Verfahren besonders greifbar.

1.3.3 *Improvisation*

Die Improvisation ist sicher eines der ersten Merkmale, das man konstitutiv für die Erscheinungsformen der *Commedia dell'Arte*¹³¹ nennen müsste.

¹³¹ Umfassenden Einblick in Ästhetik und Geschichte der *Commedia dell'Arte* geben u.a.: Pandolfi, Vito (Hg.) 1957-61: *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*. Sechs Bände. Firenze. / Taviani, Ferdinando/Schino, Mirella 1982: *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze. / Tessari, Roberto 1981-84: *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milano. / Zorzi, Ludo-

Bereits ihre im Deutschen verbreitete Bezeichnung als Stegreifkomödie (siehe z.B. Doll 1985: 31) ist problematisch, weil sie ein künstlerisches Schaffen ohne Vorbereitung suggeriert. Tatsächlich aber griffen die Comici in ihrem Spiel entlang eines ‚scenario‘ häufig auf einstudierte und trainierte szenische und textliche Versatzstücke zurück.¹³² Ihr Improvisieren war dabei weder eine „creatio ex nihilo“ (Fitzpatrick 1995: 8f.) noch ein reines „composing performance by means of a somewhat mechanical linking of a series of pre-set routines“ (ebd.).

Es handelt sich um ein changierendes Spiel zwischen freier Erfindung innerhalb eines vorgegebenen Rahmens, den die Tradition der jeweiligen Figur und der Plot des jeweiligen scenario abstecken, und der flexiblen Kombination vorbereiteter Materials im Zuge der Aufführung. Der Begriff, den Fitzpatrick in seiner Studie zu Oralität und Literarität der *Commedia dell'Arte* dafür findet, bringt den Aspekt der Musikalität des Vorgangs mit ins Spiel.¹³³ Er nennt die Art der Improvisation der *Commedia* „composition in performance“ (Fitzpatrick 1995: 47). Die Analogie von einer ‚Komposition während des Spiels‘ zur musikalischen Improvisation liegen auf der Hand: In *The New Grove Dictionary* lautet die Definition von ‚Improvisation‘ gleich zu Beginn des entsprechenden Eintrags:

The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. Well known examples of improvisation in Western art music include the supplying of a part not fully notated; the ornamentation of a given part or parts; the addition of a cadenza; or the creation of a piece in some standard form [...] from given material. (Horsley 1980: 31)

So ist es sicher auch kein Zufall, dass zeitgleich mit dem Beginn der Aktivität der ersten *Commedia dell'Arte* Gruppen um die Mitte des 16. Jahrhunderts die ersten theoretischen Traktate und musikpraktischen Lehrbücher zur musikalischen Improvisation veröffentlicht wurden. Vincente Lusitanos *Introduzione facilissima* (1553) gilt als erstes methodisches Lehrbuch der Improvisation (siehe Horsley 1980: 33), bald gefolgt von

vico 1980: „Intorno alla *Commedia dell'Arte*“, in: *Forum italicum*, University of Wisconsin Vol. XIV, n. 3, Winter 1980, S. 427-453.

¹³² Die literarisch und musikalisch intertextuelle Improvisationsweise, die die Comici auf der Grundlage ihres teilweise erheblichen Bildungsniveaus praktizierten, ist ausführlich dokumentiert in Anne MacNeils Untersuchung: *Music and the Life and Work of Isabella Andreini: Humanistic Attitudes toward Music, Poetry, and Theater during the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*. Dissertation an der Universität Chicago, Illinois 1994. Siehe außerdem: Apollonio 1954, 1982.

¹³³ Zu weiteren Analogien der *Commedia dell'Arte* zur Musik siehe: Roesner, David 1997: *Komik – Körper – Kunst – Kommerz. Eine Analyse der Elemente der Commedia dell'Arte in den Silent Slapstick Comedies*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (1555) von Nicola Vicentino und den berühmten *Istitutioni harmoniche* (1572) von Gioseffo Zarlino, die beide weitergehende Anweisungen zu Techniken der Improvisation gaben.

Die Verwendung eines musikalischen Improvisationsbegriffs für die Spielpraxis der Commedia dell'Arte erscheint auch vor dem Hintergrund heutiger Prägung des Begriffs durch die Jazz- und Populärmusik immer noch sinnvoll. Sowohl in Bezug auf solistische als auch auf Ensemble-Improvisation im traditionellen Jazz sind die Parallelen unverkennbar. Beim Spielen etwa von so genannten ‚Standards‘, die bis heute einen erheblichen Teil der Jazzmusik ausmachen, ist ein ‚Leadsheet‘ die Vorlage für die Improvisation.¹³⁴ Dieses Leadsheet enthält das Thema und die Akkordfolge des jeweiligen Stücks und ist in seiner Funktion durchaus einem scenario der Comici dell'Arte vergleichbar. Bei der Improvisation berücksichtigt nun jeder Solist das gegebene Harmonieschema als verbindliche Grundlage und setzt sein Solo aus einer Vielzahl einstudierter Patterns, Zitate und spontan erfundener Melodien zusammen, die einer ganzen Reihe von Regeln gehorchen.¹³⁵ Die transhistorische und transdisziplinäre Vergleichbarkeit hat natürlich ihre Grenzen, auf die auch Fitzpatrick hinweist, indem er die Affinität, die zwischen Commedia und Jazz trotz gegenseitiger Unkenntnis existiert, folgendermaßen problematisiert:

The jazz analogy is often employed in regard to the commedia dell'arte [...], but its applicability is limited in that, unlike dialogue, its musical structure rests upon a restricted and repetitive sequence of chords, enabling easy and measured turn-taking. As well, multiple instruments playing over each other can provide pleasing harmonies and counterpoint, whereas overlapping utterances in dialogue are usually babbling. (Fitzpatrick 1995: 36)

Diese Differenzierung ist sicher richtig und verweist auf die graduellen Unterschiede, die bei einer derartigen Analogisierung zu benennen sind. Fitzpatrick vergisst jedoch, dass theatrales Ensemblespiel sich nicht nur sprachlich manifestiert, sondern gerade in der Commedia vielfach auf gestisch-mimischen Kompositionen beruht. Akrobatische lazzi¹³⁶ und visuelle

¹³⁴ Die vermutlich bekannteste Sammlung solcher Standards in Form von leadsheets ist *The Real Book* bzw. *The New Real Book*, letzteres hg. von Chuck Sher und Bob Bauer, Petaluma, 1988.

¹³⁵ Dazu schreibt Derek Bailey: „Die im Grunde recht simple Technik besteht darin, eine nach einem festgelegten Taktschema gespielte Harmoniefolge in Melodielinien, Skalen und Arpeggien aufzulösen. Diesem Harmoniegerüst liegt stets entweder eine der „popular song“-Formen oder aber der Blues [...] zugrunde“ (Bailey 1987/1980: 85f.).

¹³⁶ Das Wort „lazzo“ wird etymologisch von „l'azione“ (früher auch: „l'azzione“) hergeleitet, was soviel wie „Aktion“, „Handlung“ heißt. Eine kurze und griffige Definition des Phänomens lazzo bietet Konstantin Miklasevskij in seinem Standardwerk über die Commedia dell'Arte: „I lazzi, che rivestivano grandissima importanza nella commedia

Scherze können sich dabei problemlos überlagern oder kontrapunktieren, ohne zu babylonischer Verwirrung zu führen. In jedem Fall tut Fitzpatrick's Kritik der Richtigkeit eines musikalischen Improvisationsbegriffs in Anwendung auf das Spiel der Comici dell'Arte m. E. keinen Abbruch.

1.3.4 Form

Musikalische Form ist das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile. (Clemens Kühn)¹³⁷

Wann immer wir über die Abfolge von Motiven, Phrasen, Themen etc. sprechen, wann immer wir also eine Abfolge musikalischer Sinneinheiten beschreiben, stellt sich automatisch die Frage nach der Art der Beziehungen zwischen diesen Sinneinheiten. Das gilt für Musik genauso wie für musikalisiertes Theater. Wo im Theater herkömmlicher dramatischer Prägung der Begriff der Dramaturgie Fragen der inhaltlichen und strukturellen Beziehungen von Figuren und Szenen aufzuschlüsseln sucht, drängt sich für das musikalisierte Theater der Begriff der musikalischen Form auf. Musikalische Form ist, ganz allgemein gesprochen, ein „Prozeß sinngenerierender Beziehungen“ (Faltin 1979: 5). Die Musiklehre trifft dabei einige Unterscheidungen über die Arten von Beziehungen; Unterscheidungen, von denen eine Analyse musikalisierten Theaters profitieren kann.

Zunächst aber gibt es ein zentrales Problem mit der musikalischen Formlehre¹³⁸: die Frage nach ihrem Gegenstand. Der Musiktheoretiker

italiana, erano episodi a carattere fortemente comico che si inserivano nell'azione talvolta senza un rapporto diretto con questa“ (Miklasevskij 1981/1914-17: 70).

Dt.: „Die lazzi, die in der commedia italiana einen wichtigen Platz einnahmen, waren Episoden von besonders komischem Charakter, die sich in die Handlung einfügten, manchmal ohne direkten Bezug zu ihr zu haben“ (Übersetzung: David Roesner).

¹³⁷ Kühn, C. 1995: 607.

¹³⁸ Siehe dazu u.a.: de la Motte-Haber, Helga 1992: „Über die Wahrnehmung musikalischer Formen“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): *Form in der Neuen Musik*. Mainz u.a., S. 26-36. / Erpf, Hermann 1967: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz. / Faltin, Peter 1979: *Phänomenologie der musikalischen Form*. Wiesbaden. / Fritsch, Johannes 1992: „Formvorstellungen“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): *Form in der Neuen Musik*. Mainz u.a., S. 36-52. / Gurlitt, Willibald/Eggebrecht, Hans Heinrich 1967: „Variation/Wiederholung“, in: (Hg.): *Riemann Musik Lexikon*. Mainz, S. 1015f./1064. / Knaus, Herwig/Scholz, Gottfried 1988: *Formen in der Musik. Bd. 1: Herkunft, Analyse, Beschreibung, Bd. 2: Anregungen zur Musikanalyse*. Wien. / Kühn, Clemens 1994 (1987): *Formenlehre der Musik*. München und Kassel u.a. / Kühn, Clemens 1995: „Form“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG*, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 3. Kassel u.a., S. 607-643. / Schmidt, Christian Martin 1992: „Die offene Frage der offenen Form“, in: Jost, Ekkehard (Hg.):

Peter Faltin skizziert diesen Gegenstand in seiner Habilitationsschrift *Phänomenologie der musikalischen Form* (Wiesbaden 1979) so:

Das eigentliche Realisationsfeld der musikalischen Form ist nicht das materielle Objekt, sondern das ästhetische Subjekt, das aufgrund seiner extern und intern gegebenen Voraussetzungen einen intendierten und materialisierten Zusammenhang als einen musikalischen Sinnzusammenhang akzeptiert oder nicht akzeptiert. Zu solchen Voraussetzungen gehört ein geeignetes Instrumentarium des Bewußtseins, das es erlaubt, die Elemente einer Struktur nicht als bloße Empfindungen, sondern als musikalisch sinnvollen Zusammenhang aufzunehmen. (Faltin 1979: 6)

Was sich hier ein wenig elitär liest, weil impliziert wird, dass nur das geschulte Bewusstsein musikalische Form richtig erkenne, verweist zumindest auf die Subjektivität des Erlebens und damit überhaupt des Entstehens musikalischer Form. Ich habe weiter oben meine Praxis der Notation beschrieben und das Notieren bereits einen subjektiven Verstehens- und Interpretationsakt genannt. Hier wird nun noch einmal deutlich, dass meine Arbeit sich im Schreiben u.a. über theatral-musikalische Form ihren Gegenstand bis zu einem gewissen Grad erst selbst schafft und das in Kauf nehmen muss. Es handelt sich dabei um einen Prozess subjektiver Formbildung, den der Musikwissenschaftler Johannes Fritsch als „Rezeption von Musik [...] geprägt durch Stereotype, durch Gestalt- und Gruppenbildungen, durch aktive Synthese schon im Akt des Hörens selbst“ (Fritsch 1992: 49) beschreibt. Christian Martin Schmidt geht sogar so weit, die Unmöglichkeit einer grundlegenden Definition musikalischer Form zu konstatieren. Es könne bestenfalls Versuche geben, „das Terrain abzustecken“ (Schmidt 1992: 10).

Die Form musikalisierten Theaters, über die ich im Folgenden spreche, manifestiert sich in der Aufführung in expliziten oder subjektiv wahrgenommen Beziehungen zwischen ihren Bausteinen und Teilen. Damit perspektiviert sich auch noch einmal die musikalische Funktion der unterschiedlichen Ausdruckssysteme des Theaters: Aus verständlichen Gründen ist bei der Analyse der gewählten Beispiele häufig primär von Sprache und Aktion der Schauspieler als Manifestationen von Musikalisierung die Rede. Zeitlichkeit, Lautlichkeit und Bewegung stellen dabei die Anknüpfungspunkte dar, die es erleichtern, schauspielerische Darstellung als Musik aufzufassen. In Bezug auf die musikalische Form wird aber noch einmal deutlich, dass auch die vergleichsweise ‚stillen‘ und ‚statischen‘ Ausdrucksebenen Bühne, Maske, Kostüm und Licht ihren Anteil am Gesamteindruck von Theater als Musik haben. Sie beeinflussen vor allem die musikalische Großform, indem sie häufig die Wahrnehmung von Zeitabschnitten der Aufführung als Formsegmente steuern.

Form in der Neuen Musik. Mainz u.a., S. 9-15. / von Fischer, Kurt 1966: „Variation“, in: Blume, Friedrich (Hg.): *MGG*, Bd. 13. Kassel u.a., S. 1274-1309.

Die musikalische Dreiteilung z.B., wie sie Stefan Pucher in seiner Inszenierung von Tschechows *Kirschgarten* (Basel 1999) analog zu den Akten des Stücks vornimmt, wird nur durch den Wechsel der abstrakten Bühnenräume und der Kostüme etabliert. Die ursprünglichen dramaturgischen Indikatoren für eine Dreiteilung (Wechsel von Tageszeiten, Ortswechsel) spielen in der Basler Fassung keine Rolle mehr.

Auch die Inszenierungen Einar Schleefs machen deutlich, wie stark Bühne, Kostüme und Licht musikalisch formgebend wirksam werden können. In *Wilder Sommer* (Wien 1998) stellen extreme Kontraste in der Gestaltung des Bühnenraums musikalische Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen der Aufführung her. Sie beginnt mit einer langen szenischen Einheit von etwa eineinhalb Stunden, die in einem vorn aufgeschnittenen, stilisierten Vierparteienhaus spielt. Die Frontalität dieses den Guckkasten ausfüllenden Baus, die Massivität und Statik werden von einem zweiten szenischen Abschnitt kontrastiert. Das riesige, grellweiße Haus versinkt vollständig in der Untermaschinerie und gibt den Blick frei auf die fast leere, schwach beleuchtete Bühne. Auf beständig rotierender Drehbühne fährt der Chor singend in Gondeln im Kreis; eine Szene, die durch Leichtigkeit und Leere, durch meditative Bewegung nur der Bühne und zunehmende Dunkelheit gerade über die visuellen Zeichen des Raumes und des Lichts die musikalische Wahrnehmung radikal verändert.

Die Beispiele machen außerdem deutlich, dass in Bezug auf die musikalische Form zwischen formalen Gegebenheiten und subjektiver Herstellung von Beziehungen unterschieden werden muss. Wenn Graham F. Valentine viermal *Ribble* sagt, liegt unzweifelhaft das Formprinzip ‚Wiederholung‘ vor; ob ich hingegen das vierfache *certainly* als rhythmische Wiederkehr des vierfachen *Ribble* empfinde, ist eine Frage meines individuell konditionierten Formempfindens. Und auch diese Grenzziehung zwischen objektiven und subjektiven Formkriterien ist sicher nicht immer scharf zu ziehen. Das Theater stellt sich gerade in Bezug auf seine formale Beschaffenheit als ein offener Text dar. Doch auch wenn es keine richtige oder falsche Lesart gibt, lassen sich sicher überzeugendere und weniger überzeugende formale Zuschreibungen unterscheiden.

Da es im Folgenden unter anderem auch um Fragen der Formsemantik gehen wird, rückt ein Unterschied der wissenschaftlichen Disziplinen in Blickfeld. In der Musikwissenschaft wird die in der Literaturwissenschaft veraltete Form/Inhalt-Debatte unter etwas anderen Vorzeichen geführt. Besonders Ana Agud unterstreicht, dass es eine Dichotomie Form/Inhalt für die Musik gar nicht gebe (siehe Agud 1999: 83ff.). In der im engeren Sinne asemantischen Musik gebe es nur spezifisch musikalische Inhalte, die ihre Form aber unübersetzbar gleich mit sich brächten. Inhalt und Form

bedingten einander nicht nur, sondern seien gar nicht unabhängig voneinander zu denken. Und Clemens Kühn ergänzt:

Eine Trennung [...] von Form und Inhalt risse auseinander, was als kompositionstechnischer und ästhetischer Aspekt zueinander gehört. [...] Gestalt und Gehalt [...] sind zwei Seiten derselben Sache: In ihrem formalen Bau drückt sich die Idee einer Musik aus, so wie umgekehrt die musikalische oder ästhetische Idee greifbar wird in der jeweiligen Form. (Kühn, C. 1995: 608)

Wenn ich also dennoch anhand theatral-musikalischer Formen auch formsemantische Überlegungen anstelle, begründet sich das darin, dass musikalisiertes Theater stets außermusikalische Bezüge herstellt, d.h. eine Semantisierung musikalischer Ausdrucksebenen fast zwangsläufig stattfindet. In der Beschreibung von Theater als Musik bemühe ich mich zwar um eine Bestimmung des spezifischen, unübersetzbaren Inhalts musikalischer Sinn-einheiten, unternehme aber im zweiten Schritt auch eine Semantisierung, suche eine zweite inhaltliche Ebene, die dem Gesehenen und Gehörten – unter Berücksichtigung der Bedeutungsangebote des theatralen Kontexts – außermusikalische Implikationen zuschreibt.

Fünf Formprinzipien

Der Wunsch, die musikalische Form als exponierte Gestaltungsebene musikalischen Inszenierens stark zu machen, auch in Abgrenzung gegenüber dem etwas verschlissenen Rhythmus-Begriff, entsteht aus der Beobachtung, dass z.B. Marthaler auf der Ebene der Form und des Rhythmus gleichermaßen auffällig, aber auf ganz unterschiedliche Art und Weise gestaltet. Eine Synonymisierung, wie sie Stefanie Carp vornimmt, verwischt hier nur:

Wie wenige Regisseure des Sprechtheaters arbeitet er [Marthaler] am Rhythmus. Der Rhythmus ist die Form und die Form ist ein Inhalt. [...] Die Form, die immer eine musikalische Form ist, erzählt das, was die Geschichte, der Inhalt des Abends, das auf der Bühne Verhandelte jetzt gerade nicht erzählt. (Carp in: Dermutz 2000: 102)

Die vielen einzelnen Teilrhythmen, aus denen sich jede Aufführung und ihr Gesamtrhythmus zusammensetzen, haben selbstverständlich formale Auswirkungen, d.h. implizieren bestimmte formale Beziehungen, sind aber sicher nicht mit der Form insgesamt gleichzusetzen. Und um herauszufinden, was die musikalische Form „erzählt“, hilft es nur zu fragen, was denn da formal überhaupt passiert, was formal auffällig ist, wo formale Erwartungen, soweit man sie formulieren kann, erfüllt oder enttäuscht werden.

Warum dieses Insistieren auf musikalischer Form bei Christoph Marthaler, der sonst meist unter dem Aspekt des spezifischen Rhythmus‘ seiner Inszenierungen betrachtet wird? Ich halte diesen die Marthaler-Produktion und -Rezeption beherrschenden Topos z. T. für ein Missver-

ständnis, das die ausführliche Diskussion musikformaler Beziehungen klären soll. Ich will das an einem Zitat seiner Dramaturgin festmachen: „Langsamkeit und Wiederholung erzeugen einen Rhythmus, der etwas über das soziale Leben erzählt. Langsames Leben ist lang“ (Carp 1997: 74). Langsamkeit *erzeugt* aber keinen Rhythmus; der Rhythmus ist (musikalisch gesehen) zuerst da und kann lediglich von der Tempoeigenschaft ‚langsam‘ bestimmt sein. Wiederholung wiederum ist zunächst ein formales, kein rhythmisches Prinzip, kann allerdings im Kleinen wie im Großen Auswirkungen auf rhythmische Eindrücke haben. D.h. vieles, was bei Marthaler unter dem Stichwort ‚Rhythmus‘ verhandelt wird, ist häufig keine Frage der Dauer und der chronologisch/metrischen Abfolge von Ereignissen¹³⁹, sondern eine besondere Gestaltung der Formbeziehungen einzelner Elemente und Teile zueinander, die sich darüber hinaus längst nicht in Wiederholungen beschränken. Damit wird Rhythmus bei Marthaler nicht im Geringsten zur *quantité négligeable*, wird aber seiner Position als allein seligmachendem musikalischen Aspekt enthoben.

Das notwendige Fragen nach Art und Bedeutung musikalischer Formbeziehungen, von dem ich oben gesprochen habe, findet hier unter fünf Überschriften statt: Wiederholung, Variation, Verschiedenheit, Kontrast und Beziehungslosigkeit.

1. Wiederholung

Wer aber die Wiederholung will, der ist ein Mann, und je gründlicher er es verstanden hat, sie sich klar zu machen, ein um so tieferer Mensch ist er. Wer aber nicht begreift, daß das Leben eine Wiederholung ist, und daß dies des Lebens Schönheit ist, der hat sich selbst gerichtet und verdient nichts Besseres, als, daß er umkommt [...]. (Sören Kierkegaard)¹⁴⁰

Graham F. Valentine setzt unsere „aktive Synthese schon im Akt des Hörens“ (Fritsch 1992: 49) spätestens dann in Gang, wenn er zum ersten Mal das Wort *Ribble* viermal hintereinander hervorstößt. Wenn er es zum zweiten Mal als Motiv A‘ (*Ribble Ribble*) etwas später wieder in den Textfluss einbringt, haben wir es bereits mit drei zentralen Formbeziehungen zu tun: Wiederholung, Wiederkehr, Variation.

Der einschlägige Artikel im *Riemann Musik Lexikon* (Gurlitt/Eggebrecht 1967) sagt uns über den Stellenwert der Wiederholung: „Wiederholung ist, in Verbindung mit Verändern, wohl das elementarste

¹³⁹ Für eine detaillierte Bestimmung rhythmischer Aspekte siehe Kapitel III.2 *Rhythmus und Zeitgestaltung*.

¹⁴⁰ Kierkegaard 1955/1843: 4.

Grundprinzip aller musikalischen Gestaltung.“¹⁴¹ (Gurlitt/Eggebrecht 1967: 1064) Und Leonard Bernstein fügt hinzu: „The repetitive principle is at the very source of musical art“ (Bernstein 1976: 162). Ist die Wiederholung als Markenzeichen Marthalerschen Inszenierens, das keine Theaterkritik zu erwähnen versäumt, in musikalischer Hinsicht völlig selbstverständlich, ohnehin Ursprung (source) musikalischen Theaters? Patrick Primavesi verweist beispielsweise darauf, dass die Wiederholung dem Theater auch schon institutionell zugrunde liegt: Seit der Professionalisierung des Theaters gehöre die Wiederholung zu den „umfassenden Bedingungen der Veranstaltung, die auf ähnliche Weise oft mehrere Male stattfindet oder sich zumindest in eine Reihe ähnlicher Ereignisse einfügt“ (Primavesi 1999: 146).

Bei Christoph Marthaler und anderen Regisseuren mit einem stark ausgeprägten Formenkanon (also auch Einar Schleaf und Robert Wilson) kommt noch ein weiterer Aspekt theatraler Wiederholung hinzu: Bestimmte Lieder, Gesten, Witze, Bühnenelemente tauchen über die Inszenierungen hinweg immer wieder auf, ebenso wie ein harter Kern von Darstellern und Musikern. Auch im intertextuellen Bezug der Inszenierungen untereinander herrschen die Formprinzipien der Wiederholung und Variation.

Dass man auch mit Marthalers binnentextuellen Wiederholungen nicht ganz so schnell zu Ende ist, macht jede Selbstbeobachtung beim Besuch der Aufführungen deutlich: Die vielen Wiederholungen ganzer szenischer Einheiten im *Sturm* (Berlin 1994) beispielsweise rezipiert man anders und sicher viel weniger selbstverständlich als die vielen Wiederholungen in Bachs *Weihnachtsoratorium*.¹⁴² Hans-Thies Lehmann interpretiert den offensichtlichen Unterschied so:

Keine ästhetische Form ohne gezielt eingesetzte Wiederholung. Aber Wiederholung nimmt im Neuen Theater eine ganz andere Bedeutung an: Diente sie in der alten Kunstsprache zur Strukturierung, zum Aufbau einer Form, so tritt sie in der neuen Theatersprache in den Dienst der *Destruction* von Formtotalitäten. (Lehmann 1997: 38)

¹⁴¹ Wiederholung soll im Folgenden tatsächlich ‚nur‘ als Prinzip musikalischer Gestaltung behandelt werden; philosophische Aspekte des Themas, wie sie etwa Kierkegaard oder Deleuze aufwerfen, werden hier ausgeklammert. Sie finden zum Teil eine aufschlussreiche Würdigung in Isabel Osthues‘ Studie zu Marthalers Inszenierung *Faust* *∑*1+2.

Siehe dazu: Kierkegaard, Sören 1955 (1843): „Die Wiederholung (Gjentagelsen)“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, 5. Abteilung. Düsseldorf (København), S. 1-97. / Deleuze, Gilles 1992 (1968): *Differenz und Wiederholung (Différence et répétition)*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München (Paris). / Osthues, Isabel 1995: *Wiederholung-Serie. Raum- und Zeiteffekte des Theaters. Zu Marthaler*. Magisterarbeit an der Universität Hamburg.

¹⁴² Entsprechendes gilt für Wiederholungsmuster bei Schleaf, Wilson u.a.

Gerade bei Marthaler, Schleef und Wilson scheint mir diese These überprüfenswert. Alle drei, wie unterschiedlich auch immer, arbeiten sehr stark am Aufbau von Formtotalitäten, wenngleich sie jeweils die mögliche Destruktion mitreflektieren und mitinszenieren. Die Destruktion greift dabei nicht nur auf formaler Ebene, sondern attackiert v.a. bestimmte Rezeptionsmuster und Erwartungshaltungen der Zuschauer. Bettina Hey¹ beispielsweise konstatiert, wenn auch in einem anderen ästhetischen Zusammenhang, als Konsequenz von Wiederholung nicht die Zerstörung von Formtotalität, sondern die Überführung einer Form in eine andere. Die Wiederholung wird hier zum Wahrnehmungsappell an den Zuschauer/Leser, sie ist Aufforderung zu einem musikalischen ‚Lesen‘ der Zeichen: „Jede Wiederholung befreit das Kunstwerk mehr von dem beschränkenden Substrat der Schrift, des Zeichens, der begrifflichen Bedeutung des einzelnen Worts und verwandelt es in Musik“ (Hey¹ 1996: 207). Eine pauschale Bestimmung der Wirkungsweise der Wiederholung und anderer Formbeziehungen ist sicher so nicht möglich. Und bis zu einer Deutung der Bedeutung Marthalerscher Formstrategien bedarf es noch einiger grundsätzlicher Überlegungen.

Die musikalische Wiederholung gewinnt im späten Mittelalter als formbildendes Element an Bedeutung. Sie ist Schmuck des musikalischen Satzes, wird im Barock zur musikalisch-rhetorischen Figur. Auch hier ist die Terminologie, speziell in Abgrenzung der Wiederholung von der Variation, nicht ganz eindeutig. Das *Ribble*-Beispiel zeigt jedoch, dass folgende Unterscheidungen, die auch Gurlitt und Eggebrecht treffen, sinnvoll sind: Es gibt die unmittelbare Wiederholung (Repetition) eines Formteiles, eines Motivs, etc. (*Ribble*) und die progressive Wiederholung, z.B. die Abfolge mehrerer Strophen eines Liedes bei fortschreitendem Text, wie sie leicht abgewandelt, die Wiederholungen von gleichen Sätzen in verschiedenen Sprachen bei Valentine darstellt. Die Wiederkehr eines Elements bezeichnet eine Wiederholung, die nicht unmittelbar erfolgt, etwa wie bei der fast unveränderten Wiederaufnahme des *Ribble*-Motivs bei 3⁵³.

Schwierig ist es, den Graubereich zwischen Wiederholung und Variation genau zu bestimmen. Weder Kühn noch Gurlitt und Eggebrecht ziehen eine eindeutige Grenze zwischen Wiederholung als Identität¹⁴³ zweier Elemente und Variation als Ähnlichkeit zweier Elemente. Die MGG spricht an einer Stelle sogar von Wiederholung in „variiertes Gestalt“ (von Fischer 1966: 1275). Wiederholung sei häufig verbunden mit: Transposition, dynamischer oder rhythmischer Modifikation. Will man den Begriff der Variation als Kompositionsprinzip (siehe unten) nicht überflüssig machen, halte ich es für angebracht, ‚Wiederholung‘ nur bei *weitgehender*

¹⁴³ Gemeint ist Identität hier als ‚Gleichheit‘ und nicht im Sinne von ‚Selbstheit‘.

Übereinstimmung und nicht mehr bei signifikanten Veränderungen zwischen zwei Elementen zu gebrauchen. Die beiden *Ribble*-Motivschleifen bei 1'22" und 3'53" sind in sich klare Wiederholungen, auch wenn sicher ganz leichte dynamische Schwankungen festzustellen wären. Die Wiederaufnahme des Motivs als *Ribibibibib* ist aber bereits eine textliche und rhythmische Variation des Motivs und keine Wiederholung oder Wiederkehr.

In einem anderen Beispiel verbinden sich die Prinzipien der Wiederholung und Variation, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen. Valentine wiederholt an vielen Stellen (z.B. im Abschnitt über die ‚Bildung irgendwelcher Organisationen‘ ab 5'27") den gleichen Text in einer anderen Sprache. Auf semantischer Ebene wird das Gleiche *wiederholt*, durch den Wechsel der Sprache und damit auch der musikalischen Eigenschaften der Aussage findet aber auch eine *Veränderung* statt, die man als Variation oder Variante bezeichnen kann. Der Begriff der Variante ist dabei als Bezeichnung einer weniger weitreichenden Veränderung zu sehen (siehe Weber 1986: 46).¹⁴⁴

Die Frage, ob Marthalers Wiederholungen musikalische Selbstverständlichkeit oder die „*Destruction* von Formtotalitäten“ (Lehmann, 1997: 38) sind, ob sie als „Stehenbleiben“, als „Fluch“ (Marthaler in: Ecke 1996) oder als „Sehnsucht und Optimismus“ (Valentine in: Dermutz 2000: 80) zu verstehen sind, bleibt offen. In seiner Laudatio zum Europa-Preis für „Neue Wirklichkeiten des Theaters“ in Taormina 1998 bekräftigt Ivan Nagel die Bedeutung der Musik für das Theater Marthalers und unterstreicht gleichzeitig seine Ambivalenz:

¹⁴⁴ Am Rande erwähnenswert ist das als *Minimal Music* bekannt gewordene Phänomen, das stetige Wiederholung bei gleichzeitiger, oft unmerklicher Veränderung zu seinem Kompositionsprinzip gemacht hat. Diese Musikform, die v.a. in den 60er und 70er Jahren durch Komponisten wie Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass vertreten wurde, wird gelegentlich mit Marthalers Theaterarbeiten assoziiert, der sich davon aber distanziert, z.B. indem er die zentrale Klaviermusik seines *Faust* $\sqrt{1+2}$, Erik Saties *Vexations*, verteidigt: „Diese sich immer wiederholende Musik hat eine unglaubliche Magie entwickelt, und das hat auch gar nichts mit diesem repetitiven Minimalschleim zu tun, der ja auch immer noch ziemlich populär ist“ (Marthaler 1994b: 16f.). Die Suche nach Entsprechungen trübt hier eher den Blick auf das eigene, spezifisch theatrale Komponieren von Christoph Marthaler. Bei einer abstrahierenden Bestimmung musikalischer Verfahren und ihrer Wirkungen kann hingegen auch ein In-Bezug-Setzen von Marthaler und Minimal Music erkenntnistiftend sein. Die Beschreibung bestimmter *Wirkungsmechanismen*, wie sie Clemens Kühn für die Minimal Music findet, erinnern jedoch deutlich an die Rezeptionstopoi der Marthalerkritik: „Vermutlich hat Minimal music erst so richtig Auge und Ohr geöffnet für Wiederholung als das Eigentliche, und für dadurch verändertes Zeiterleben: Wo ein musikalischer Fortgang ausgesetzt ist zugunsten des Immergleichen, gibt es keinen gerichteten Prozeß, schwindet das Gefühl für die Zeitstufen ‚vorhin‘, ‚jetzt‘, ‚dann‘. Zeit setzt aus. Musik kreist“ (Kühn, C. 1993: 143).

Liebe durchdringt seine Inszenierungen in einer besonders erkennbaren, präzisen Gestalt: als Musik. Andächtiger noch als von Tschechow und Beckett hat Christoph Marthaler die Langsamkeit, das Schöne und Erschreckende der Wiederholung von einem Dritten gelernt: von Franz Schubert. Als Musiker hat Marthaler im Theater angefangen. Er ist auch als lob- und preiswürdiger Regisseur-Autor noch Musiker geblieben. (Nagel in: Dermutz 2000: 205)

Dass eine Semantisierung des Prinzips der Wiederholung nicht zur Verallgemeinerung taugt, zeigt die Widersprüchlichkeit der herausgegriffenen Zuschreibungen deutlich. Die ästhetischen Wirkungen der Wiederholung sind nicht auf einen Nenner zu bringen, genauso wenig wie die anderer Formbeziehungen. Jeder Kontext, jede spezifische Gestalt einer Wiederholung hat andere Konsequenzen, die nur am einzelnen Beispiel zu bestimmen sinnvoll ist. In jedem Fall handelt es sich um zwei deutlich zu unterscheidende Vorgänge, eine Wiederholung wahrzunehmen und zu benennen oder ihr eine wie auch immer geartete Bedeutung beizumessen.

2. Variation

Variieren ist ein Urprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung überhaupt. (Kurt von Fischer)¹⁴⁵

Valentines Rede besteht, quantitativ gesehen, aus nur wenigen Wiederholungen, wiewohl diese auch als Erste auffallen mögen. Auch wenn man sonst nicht viel verstanden hat, wird man selbst nach einmaligem Hören festgestellt haben, dass einige Elemente, wenngleich verändert, wiederkehren. Gemeint sind immer noch die vielen Varianten von *Ribble*.

Der Begriff der Variation ist umgangssprachlich hinlänglich gebräuchlich und bedarf keiner allzu ausführlichen Definition; hinsichtlich des musikwissenschaftlichen Kontextes verlangt er jedoch nach einer Abgrenzung. Dort ist ‚Variation‘ „zweifach bestimmt, als *Form* und als *kompositorisches Prinzip*“ (Kühn, C. 1981: 211). Für eine Anwendung auf das Theater scheint mir die Variation als Formschablone (z.B. im ‚Thema mit Variationen‘), wie sie seit dem 16. Jahrhundert zunehmend Verbreitung fand, kaum relevant zu sein. Gemeint ist hier also immer „Variation als Veränderung eines Gegebenen [als] ein Grundprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung, dessen sich die Musik auf jeder Stufe ihrer Entwicklung bedient“ (Drees 1998: 1238). Kühn bestimmt die Art der Veränderung noch etwas genauer, was sich gerade in Bezug auf eine weitere Formbeziehung, die Verschiedenheit, als sinnvoll erweisen wird: „[Die Variante] ist eine Veränderung (variieren = verändern), aber nicht in allem. Sie ist erkennbar rückbezogen auf Vorvergangenes, ohne mit ihm identisch

¹⁴⁵ Von Fischer 1966: 1274.

zu sein, sie weicht von ihm ab, ohne sich sofort zu weit zu entfernen“ (Kühn, C. 41994/1987: 19).

Valentines Motiv A (*Ribble*) und sein Motiv A' (*Ribible Ribble*) weichen voneinander ab, sind aber lautlich noch deutlich aufeinander bezogen. Auch die Phrase 2 *Certainly, Certainly, Certainly, Certainly* kann als Variation der Phrase 1 *Ribble, Ribble, Ribble, Ribble* verstanden werden: Sie ist zwar lautlich bzw. ‚textlich‘ weit entfernt, dafür aber rhythmisch „erkennbar rückbezogen“ (ebd.) auf Phrase 1.

Auch im Fall der Variation ist eine *pauschale* Charakterisierung der musikalischen Implikationen der Variation im Allgemeinen kaum möglich. Die Deutung von Gurlitt und Eggebrecht etwa, Variieren als das „geistvolle Spiel des Umgestaltens“ zu bezeichnen, das „zugleich als formbildende Kraft dem musikalischen Verlauf Zusammenhang, Gliederung und Faßlichkeit [gibt] und [...] die ästhetische Forderung der Varietas, der Mannigfaltigkeit in der Einheit, besonders sinnfällig zu erfüllen [vermag]“ (Gurlitt/Eggebrecht 1967: 1015), gibt innerhalb des musikhistorischen Rahmens, dem sie verpflichtet ist, sinnvoll eine Tendenz vor. Unter zeitgenössischer Perspektive ist so eine Bestimmung jedoch sicher nicht ungefragt zu übernehmen.

3. *Verschiedenheit*

Jede der drei Linien steht für sich. Sie sind weder miteinander verknüpft noch gegensätzlich zueinander. Eingebunden in sprachlich Allgemeines, zeigen sie weder Ähnlichkeit [...], noch Wiederholung [...], noch Kontrast [...]. Sie sind lediglich untereinander verschieden. (Clemens Kühn)¹⁴⁶

Bisher kamen vor allem einige wenige, besonders auffällige Abschnitte der Rede des heimatlosen Alliierten zur Sprache. Der größere Teil der Rede blieb musikalisch unbetrachtet. Er ist aber nicht etwa weniger bewusst gestaltet, sondern nur formal unauffälliger. Das formale Charakteristikum der Verschiedenheit definiert sich, das zeigt auch obiges Zitat über einen Chorsatz aus der Renaissance, ex negativo. Wo keine *spezifische* Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zweier Elemente zueinander vorliegt, wo – musikalisch gesprochen – Teile nur in Form einer Reihung verbunden sind, beschreibt ‚Verschiedenheit‘ den Mangel an einer ausgeprägteren Beziehung. In Valentines Rede reihen sich die verschiedenen Protokolltexte der Alliierten aneinander, sie sind zusammengebunden durch die Ähnlichkeit ihrer Herkunft, durch die thematische Linie, die sie durchzieht; in ihrer Musikalität sind diese Passagen zueinander unauffällig: Gemeinsamkeiten (die durchgehend hohe artikulatorische Spannung, die überwiegend for-

¹⁴⁶ Kühn, C. 41994 (1987): 21.

cierte Dynamik, die Tendenz zur metrisch gebundenen Rhythmisierung einzelner Motive und Phrasen, etc.) und Unterschiede (immer neuer Text, zunehmende Viersprachigkeit, zunehmende Emotionalität des Ausdrucks, etc.) halten sich die Waage. Sie sind weder kontrastiv, noch ähnlich, vor allem aber nicht beziehungslos (s. u.), sondern einfach verschieden.

4. Gegensätzlichkeit/Kontrast

Der ungemilderte Kontrast hat sich [...] derart zum Eigentlichen emanzipiert [...], daß nicht das Verbindende dominiert oder ein gelassenes Gleichmaß, sondern das verstörend Auseinanderbrechende. (Clemens Kühn)¹⁴⁷

Dass die Nicht-Schwitterschen Textteile der Alliiertenrede im Wesentlichen durch Verschiedenheit voneinander geprägt sind, schließt Ausnahmen, besonders in der Mikrostruktur, nicht aus. Gerade innerhalb mancher Textabschnitte, wie z.B. dem über die Verbotsanträge gegenüber der Bildung deutscher Organisationen und Vereine, reiht Valentine die Sätze nicht einfach aneinander, sondern sucht musikalische Gegensätzlichkeit. Direkt im Anschluss an das viermalige *Good deal easier* verfällt er zunächst in einen französischen Singsang (5'10" ff.). Alle Silben und Wörter sind legato aneinander gebunden, gleichmäßige Akzente rhythmisieren den weichen musikalischen Fluss, einzelne Vokale genießt Valentine förmlich als klangliche Entfaltungsmöglichkeiten (*militaire*). Die Wiederholung des Textes auf Englisch und Deutsch direkt anschließend ist kontrastiv vor allem in Bezug auf Rhythmisierung und Artikulation: Jetzt (5'20"ff.) werden die Silben staccato voneinander getrennt, einzeln hervorgestoßen, keine Vokale entfalten sich mehr zwischen den immer dichter aufeinander folgenden Akzentuierungen der harten Konsonanten. Die beiden Phrasen sind nicht irgendwie unterschiedlich, sondern unterscheiden sich in einigen Merkmalen spezifisch und aufeinander bezogen: Sie bilden Gegensätze.

5. Beziehungslosigkeit

Musik, die von der Idee des Ungleichartigen ausgeht, verzichtet auf eine Vermittlung. Wenn (seiner Herkunft und seinem Charakter nach) scheinbar Unvereinbares aufeinander stößt, dann wird gerade Beziehungslosigkeit zum stilistisch-formalen Prinzip. (Clemens Kühn)¹⁴⁸

¹⁴⁷ Kühn, C. 41994 (1987): 23.

¹⁴⁸ Kühn, C. 41994 (1987): 23.

Bei der Beschreibung des Reihungsprinzips in Valentines Rede war bewusst nur von den Alliiertentexten die Rede; die zweite wichtige Textsorte, die Schwitterschen Versatzstücke, blieb zunächst außen vor. Das liegt daran, dass schon anhand des obengenannten Beispiels zur Wiederholung, dem ersten Auftreten des Motivs A (*Ribble*), noch eine weitere formale Beziehung beschrieben werden muss: In sich bildet die kurze Phrase (Ribble, Ribble, Ribble, Ribble) einfach eine Wiederholung, zu ihrem Kontext jedoch verhält sie sich indifferent. Da sie sich musikalisch in fast jeder Hinsicht vom Vorhergehenden unterscheidet, sich kaum Anknüpfungspunkte an ihre musikalische Umgebung finden lassen, bildet sie ein beziehungslos Anderes. Entsprechendes gilt für alle weiteren auf Schwitters basierenden Abschnitte: Sie unterscheiden sich radikal in Textsorte, Sinnhaftigkeit, musikalischer Interpretationsanforderung und binnenformaler Gestalt von der übrigen Rede. Sie sind repetitiv und reduziert im Unterschied zum überbordenden Fluss der viersprachigen Verordnungen. Im Gegensatz zum virtuosen Witz der vorgestellten Rhetorik¹⁴⁹ sind die Schwitters-Sequenzen asemantische Einbrüche und werden vor allem auf rein rhythmisch-lautlicher Ebene wirksam. Sie erschöpfen sich aber nicht darin, kontrastiv zu sein, sie sind vielmehr fremd und unvereinbar mit dem Rest der Rede.

Dieses Prinzip der Beziehungslosigkeit findet, wenn auch vor allem in satztechnischer Hinsicht, besonders prägnante Ausprägung in einem Orchesterstück, das Marthaler ebenfalls schon theatralisiert, sogar zur Namensgebung der Inszenierung verwendet hat: Charles Ives' *The Unanswered Question* (1906, Marthaler: Basel 1997). Über elegische Akkorde der Streicher schichten sich immer wieder, harmonisch und rhythmisch völlig selbstständig, ein Flötenquartett und eine Trompete. Hier wird nicht kontrastiv eine musikalische Ebene auf eine andere bezogen, ihr gegenübergestellt, sondern „das Andersartige selbst, die Heterogenität an sich“ (Kühn, C. 1981: 213) werden zum kompositorischen Gegenstand.

Ein Diagramm (Abb. 3) soll die genannten fünf Formbeziehungen noch einmal übersichtlich darstellen. Es beruht im Wesentlichen auf den Erkenntnissen von Peter Faltin und Clemens Kühn zur musikalischen Form. Neben der begrifflichen Differenzierung der wesentlichen *Formbeziehungen* sind ergänzend noch einige in der Musik elementare *Formprinzipien* in das Schema aufgenommen. Sie sind teilweise direkt mit bestimmten Beziehungen verknüpft, teils aber auch übergeordnete Gestaltungsmodi. Es

¹⁴⁹ Ich denke hier besonders an die auf Churchill zurückgehende Passage über die Kommunisten, die er mit einem schwer einzuschätzenden Krokodil vergleicht: „You don't know whether to tickle it under the chin or hit it over the head. When it opens its mouth you cannot tell whether it is trying to smile or preparing to eat you up“ (Textbuch. Höre dazu Tonbeispiel 1: *Valentine*, 0'51“ff.).

genügt, sie hier kurz zu nennen und ggf. am Beispiel näher auf sie einzugehen.

Wesentliche Formprinzipien sind die Reihung, Fortspinnung und Entwicklung. Bei der Reihung ergibt sich der formale Zusammenhang meistens durch eine außermusikalische Komponente, z.B. den Text. Das war am Beispiel der Alliiertenverordnungen zu beobachten, die verschieden musikalisiert und aneinander gereiht waren, aber inhaltlich miteinander verknüpft bleiben. Die Fortspinnung ist z.B. eine Abfolge von Varianten oder Variationen, sie unterscheidet sich von der Entwicklung dadurch, dass sie – metaphorisch gesprochen – „assoziiert“, nicht „denkt“ (siehe Kühn, C. 1981: 215f.). Die Fortspinnung ist nicht stringent, anders als die Entwicklung zielt sie nicht auf Zusammenhang durch kompositorische Logik. Zu unterscheiden von Reihung, Fortspinnung und Entwicklung insgesamt ist das Prinzip der Gruppierung, das sich im erkennbaren Rückbezug auf Vergangenes, also v.a. in Wiederholung und Kontrast, ergibt. In der Musikwissenschaft gibt es für diese beiden Tendenzen auch die der Literatur entlehnten Begriffe der musikalischen Poesie (bestimmt von Gruppierungen) und Prosa (bestimmt von Fortspinnung und Entwicklung).¹⁵⁰

Abbildung 3: Formbeziehungen/-prinzipien

Identität	Wiederholung, Gruppierung	gleich	max. Zusammenhang
Ähnlichkeit	Fortspinnung, Variante	ähnlich	↓
Verschiedenheit	Reihung	anders, unähnlich	↓
Gegensätzlichkeit	Kontrast	spezifisch unähnlich	↓
Beziehungslosigkeit	Nebeneinander, Schichtung	fremd	min. Zusammenhang

1.4 *Stunde Null* II: Politik als Stimmbild

Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird – kurz die Musik hinter den Worten. (Friedrich Nietzsche)¹⁵¹

Nach der intensiven Beschäftigung mit Graham F. Valentines Alliiertenrede, die pars pro toto dem terminologischen Klärungsbedarf äußerst dienlich war, soll nun der Betrachtungsausschnitt auf Marthalers Theater etwas erweitert werden. Zunächst gehe ich daher auf einige Aspekte der für die Inszenierung zentralen Rednersequenz insgesamt ein, die über die bei Valentine zu beobachtende Musikalisierung von Sprache hinausgehen.

¹⁵⁰ Siehe dazu auch das Kapitel III.4 Akt V: *Wilson und Mozart. Bezüge zur Musiktradition.*

¹⁵¹ Nietzsche, zit. in: Mayer 1991: 51.