

Der Blick auf eine neuere Inszenierung hingegen, *Die Spezialisten* (Hamburg 1999), stellt dann die Musikalisierung der Makrostruktur der Inszenierung unter besonderer Berücksichtigung von Motivik und Form in den Vordergrund. Techniken der Musikalisierung, die bei Valentine am kleinen Beispiel zu zeigen waren, sollen dort in einem größeren Kontext untersucht und vervollständigt werden. Abschließend wird nach Wesensmerkmalen Marthalerschen Theaters insgesamt unter dem Aspekt eines spezifischen Kompositionsstils zu fragen sein.

In der Rednersequenz der *Stunde Null* dient die Musikalisierung unbestreitbar der Erzeugung einer erheblichen Reihe von komischen Effekten, was sich unschwer an der Frequenz der Lacher im Publikum ablesen lässt. Damit sind Marthalers Verfahren, das öffentliche Sprechen selbst, die Geschichtlichkeit des gezeigten Vorgangs und die Medialität der öffentlichen Rede musikalisch zu inszenieren, aber nicht erschöpfend beschrieben.

1.4.1 *Die öffentliche Rede: sprachmelodische und rhetorische Eigenarten*

Die Lücke zwischen dem Text und dem Schauspieler wird nicht durch Bedeutung überbrückt. Insofern spielen die Darsteller in Marthalers Theater eher wie Musiker oder Tänzer. Sie stellen die Sprache frei. Dann hört man sie besser. (Stefanie Carp)¹⁵²

In ihrer streng formalen Anlage hat die Rednersequenz tatsächlich einiges mit dem Formschema „Thema mit Variationen“ gemeinsam, allerdings liegt das Thema nur implizit zugrunde und könnte höchstens vage mit ‚rhetorische Formen des Gedenkens‘ beschrieben werden. Nacheinander treten alle Führungskräfte an die Mikrofone und führen dabei sieben Variationen von Politikerreden vor. Variiert werden die sprachmelodischen Konturen, die Rhythmisierung, die Phrasierung und eine Reihe regelrechter rhetorischer Ticks. Die sieben Reden werden eingeleitet und immer wieder unterbrochen von deutschem Liedgut, dessen formale Geschlossenheit und Schlichtheit bei der Anlage der ganzen Sequenz Pate gestanden haben mag. In der Abfolge von kurzen und langen Redebeiträgen und in der Positionierung der Lieder wirkt die Sequenz sorgfältig ausbalanciert. Gerade vor dieser harmonischen formalen Folie zeichnen sich die politischen Abgründe, die in den Gestus des allgemeinen Menschenverstands gekleideten Ungeheuerlichkeiten, mit denen die historischen Texte aufwarten, besonders deutlich ab. Dabei sind die Risse in der scheinbaren Harmonie schon in der Theatralisierung der Chorlieder angelegt: Zum wohlklingenden „Oh Täler weit, oh Höhen“ prügeln die Redner, wenn auch im Metrum, erbar-

¹⁵² Carp in: Dermutz 2000: 112.

mungslos aufeinander ein, und das „Gott zum Gruß mit frohem Sang“ wird durch stetiges Crescendo bei der dritten Wiederholung zur aggressiven Brüllnummer, für die die Münder so weit aufgerissen werden, dass das Lied am Ende hinter einer Maulsperre im Halse stecken bleibt.

Die Sprachmelodien der Redner weisen einige Eigentümlichkeiten auf. In allen Reden wird auffällig bewusst die Sprachmelodie gestaltet, wobei stets kleine Abweichungen von einem gedachten rhetorischen Ideal¹⁵³ zu verzeichnen sind. Sie machen die subtile Komik aus und lenken die Aufmerksamkeit auf die Musikalität des Vortrags, sie verweisen uns aber auch auf unsere Rezeptionsgewohnheit, dem musikalisch Angenehmen auch einen Vertrauensvorschuss in Bezug auf seinen Inhalt entgegen zu bringen. Klaus Mertens z.B. hat in seiner Rede, es ist die erste der Sequenz, die Angewohnheit, weit über ein Normalmaß hinaus die Stimme an allen möglichen Stellen des Satzes abzusenken. (Tonbeispiel 2: *Mertens 1*) Es entsteht ein Sprechen, das musikalisch ständig Schlusswirkungen erzeugt und so die Aufmerksamkeit des Zuschauers rasch verschleißt. In diesem einlullend monotonen Gestus verstecken sich aber inhaltliche Spitzen, wie z.B. die These, dass aufständische Arbeiter nun einmal „von der Polizei erschossen werden *mußten*“ (Textbuch, meine Hervorhebung).

Ganz konträr verhält es sich bei Siggi Schwientek: Er spricht kämpferisch, laut, zwar mit unschön krähender, aber Aufmerksamkeit einfordern-der Stimme. Allerdings ist der Text seiner Rede durch zahlreiche Auslassungen zu Nonsens verstümmelt: „Ich will heute keine politische, nur das möchte ich sagen: die Aufgabe, gleich welchen Glaubens, Farbe, muß den Zustand gleich welche Farbe der Friedlosigkeit zu beenden [...]“ (Textbuch). Der Kontrast zwischen dem engagiertem Vortragen einer musikalisch kohärenten Form mit inkohärentem sprachlichen Inhalt macht die besondere Komik der Rede aus und entlarvt in der Verkürzung die Floskeln als Floskeln.

Auch Josef Ostendorf, der einige Sätze aus seiner langen Rede¹⁵⁴ vom Beginn der Inszenierung wieder aufnimmt, spielt mit dem Gegensatz von Text und Musik. Die appellativen, pathetischen Sätze („eine reinere Form wollen wir schaffen, ein reineres Bild“, Textbuch) spricht Ostendorf in einem weinerlichen Singsang, dessen schlackernde Melodiekontur nicht recht zur Linearität der zu Gehör gebrachten Gedanken passen will. (Tonbeispiel 3: *Ostendorf*) Er treibt diesen Gegensatz auf die Spitze, als er am Ende seines kurzen Beitrags zu schluchzen beginnt.

¹⁵³ Mit rhetorischem Ideal ist hier die Zweckmäßigkeit der Mittel zur Gewinnung und Überzeugung der Zuhörer gemeint.

¹⁵⁴ Ernst Wiecherts *Rede an die deutsche Jugend*, Hamburg 1945, siehe Programmheft der Inszenierung.

Jean-Pierre Cornus Sprachmelodie weist ebenfalls eine Kontur auf, deren zahlreiche Auf- und Abbewegungen ein Normalmaß weit überschreiten. Eine Art musikalischer Tick seiner Rede besteht außerdem darin, dass er in jedem Satz viel zu viele Betonungen setzt. Diese durchaus verbreitete rhetorische Unart beim Einfordern von Aufmerksamkeit hat zur Folge, dass durch fehlende Priorität einzelner Akzente im Satz alles gleich unwichtig klingt (Tonbeispiel 4: *Cornu 1*).¹⁵⁵ Cornu stellt den textlichen Unzulänglichkeiten wie z.B. Neigung zu Adjektivketten und dem Hang zur Redundanz eine musikalische Ungeschicklichkeit zur Seite, die den Redner bald jeder Seriosität beraubt.

Bei André Jung entlarvt sich der Redner auf einer anderen Ebene. Er spricht sonor und macht sich eine ebenfalls weit verbreitete Musikalisierung zu eigen, die suggeriert, dass hier Wichtiges in angemessenem Tempo gesagt wird, indem Satzteile kaum je im Fluss gesprochen werden, sondern jedes Wort vom nächsten abgesetzt wird. Die Taktik, die man als Extremform des Artikulationsprinzips ‚Tenuto‘ (jede Note wird von der nächsten abgesetzt, ohne ins Staccato verkürzt zu werden) bezeichnen könnte, führt Jung ins musikalisch Absurde. Zum einen unterbricht seine eigenartige Phrasierung viele Sätze in sinnentstellender Weise, zum anderen werden gerade besonders heikle Worte wie „Weltkrieg“ nicht einfach nur abgesetzt, sondern als Unaussprechliches ausgelassen, wodurch sich manche Pause erheblich verlängert. (Tonbeispiel 5: *Jung 1*) Und auch Jung pflegt eine musikalisch-rhetorische Eigenart bis zur Penetranz: Mit großer Regelmäßigkeit benutzt er das Wörtchen ‚aber‘, das sinnentleert und als aufsteigendes Intervall gesprochen seine Rede durchzieht.¹⁵⁶ Es wird zum fünftmal wiederkehrenden Kleinstmotiv, das nichts mehr ist, als eine Verzögerungsstrategie. In der Musik der Klassik enden so genannte fragende Vordersätze gerne mit einem aufsteigenden Intervall, das dann im Nachsatz mit einem absteigenden Intervall beantwortet wird. Auf Jungs fragendes ‚aber‘ gibt es aber keine Antwort. Es ist nur ein Versuch, Zeit zu gewinnen im schwebenden Zustand eines scheinbaren Widerspruchs gegen ein diffuses Anderes.

Ein letzter Aspekt sei genannt, der übergreifend die Musikalisierungen der sieben Redner charakterisiert. Walter Ong hat in seiner Theorie von

¹⁵⁵ Siehe hierzu auch Wolfgang Löfflers Ausführungen: „Die Kenntnis der Eigenschaft musikalischer Töne und deren Anwendung auf die Sprechtechnik des Schauspielers und die Sprachgestaltung von szenisch-dramatischen Texten“, in: Kurzenberger, Hajo (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim 1998, S. 88-104.

¹⁵⁶ Die Penetranz stellt sich dabei nur auf der Ebene des Dargestellten ein, für den Zuschauer wird das *aber* eher zu einer Art ‚running gag‘.

*Oralität und Literarität*¹⁵⁷ bestimmte Musikalisierungen als Gedächtnishilfen bei der Aneignung und Weitergabe von Wissen beschrieben:

In an oral culture, knowledge, once acquired, had to be constantly repeated or it would be lost: fixed formulaic thought pattern were essential for wisdom and effective administration [...]. Formulas help implement rhythmic discourse and also act as mnemonic aids in their own right, as set expressions circulating through the mouths and ears of all. (Ong 1989/1982: 24 u. 35)

Die sinnvolle Formalisierung von Wissenswertem in rhythmische Phrasen¹⁵⁸, in allgemein musikalisierte kulturelle Versatzstücke mündlicher Prägung¹⁵⁹, degeneriert in der mündlichen Kultur der politischen Rede bei Marthaler zum sinnentleerten Ritual. Der auf eine Formel gebrachte Gedanke verkommt zur hohlen Floskel, auch ein rhetorischer Kniff wie die ‚captatio benevolentiae‘ wird, ob nun von Marthaler so vorgefunden oder besonders pointiert collagiert, spätestens in der vorletzten Rede vollends ad absurdum geführt. Cornu beginnt seinen Beitrag mit der Bitte: „Erlauben Sie mir rückwirkend noch eine Vorbemerkung zu dem, was ich eigentlich sagen wollte“ (Textbuch, Tonbeispiel 8: *Cornu 2*). Auch die Reden von André Jung und Siggi Schwientek sind gespickt mit phrasenhaft gewordenen Formeln, die sich durch Unvollständigkeit einerseits und Häufung andererseits als Leerstellen zu erkennen geben. Die ‚oral culture‘ der Gedankenredner fällt in sich zusammen, da weder die Gedanken selbst, noch eine kluge Musikalisierung als „effective administration“ und „mnemonic aid“ (Ong, a.a.O.) funktionieren. Im Text der Reden ist dieses Scheitern bereits angelegt; in Marthalers musikalischem Arrangement wird das Scheitern vielgestaltig lustvoll ausagiert.

Dabei sind es – gerade am Beispiel des Umgangs mit den melodisch-rhythmischen Aspekten der Sprache – meist *kleine* Eingriffe, die Marthaler und seine Darsteller vornehmen. Öffentliches Reden wird dabei sowohl in seiner Geschichtlichkeit vorgeführt, als auch als Spielfeld musikalischer Strategien entlarvt. Wo eine abwechslungsreiche Melodiekontur zum Sing-

¹⁵⁷ So die deutsche Übersetzung des Buchtitels von Walter J. Ong: *Orality and Literacy*. London 1989 (1982).

¹⁵⁸ Gemeint ist hier, dass Sätze etc. entlang eines leicht erinnerbaren Metrums rhythmisiert werden. Eine ausführliche Diskussion des Rhythmus-Begriffs findet sich in Kapitel III.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Diese kulturelle Praxis lässt sich gut an der ganz speziellen ‚oral culture‘ der Commedia dell’Arte beobachten. Die Comici dell’Arte verfügten über ein enormes Repertoire an Spruchweisheiten, satzartigen Witzen, Aphorismen, aber auch an längeren Monologen über allgemein menschliche Themen, die sie dem damaligen Literaturkanon entnahmen und nach Belieben in den Gang der Handlung einflechten konnten. Diese ‚generici‘ genannten Versatzstücke wurden zum Teil verschriftlicht und in Büchern gesammelt, wie z.B. in Francesco Andreinis *Le Bravure del capitano Spavento: diviso in molti ragionamenti in forza di Dialogo* (Venetia 1624), stellten jedoch in erster Linie „fixed formulaic thought pattern“ (Ong, a.a.O.: 24) dar.

sang wird, wo sonore Schlussabsenkungen der Stimme sich verselbstständigen, wo vielsagende Pausen zu klaffenden Lücken werden, wo eine einprägsame Rhythmisierung zur stumpfen Redundanz gerinnt, da treten die kleinen und großen Schwächen und Schwierigkeiten des mündlichen Nachvollzugs von Geschichte zutage. Der Kampf der Vertreter mündlicher politischer Kultur mit der Geschichte schreibt sich bei Marthaler anekdotisch und humorvoll in die Geschichte der Oralität mit ein.

1.4.2 *Die historische Stimme: die politische Rede als musikalisches Genre*

Marthaler reflektiert öffentliches Reden als musikalischen Prozess, er reflektiert darüber hinaus an einigen Stellen der Rednersequenz auch explizit die Stimme als das Instrument dieses Prozesses. Fast wie ein Dirigent, der sich mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt und sein Orchester zum Spiel mit Originalinstrumenten anhält, arbeitet auch Marthaler mit Stimme als einem Instrument, dessen ‚Bauart‘ sich zwar historisch nicht wandelt, dessen Gebrauch aber auch in kurzen Zeitabständen deutlich variiert.¹⁶⁰ Das historische Redematerial und bestimmte Eigenheiten einer Artikulation, die der Zuschauer als historisch konnotieren mag, sind klare Angebote, das Gehörte zeitlich einzuordnen. Klaus Dermutz formuliert das so: „In den pompösen Ansprachen der Nachkriegszeit macht Marthaler den Sprachduktus des Dritten Reiches kenntlich. Ein Kauderwelsch von auftrumpfenden Worten wuchert aus den Mündern“ (Dermutz 2000: 35). Doch auch das vielleicht unverwechselbarste Charakteristikum jeden Redners, die Klangfarbe der Stimme, manipuliert Marthaler so, dass es von Geschichtlichkeit kündigt. Das geschieht auf zweierlei Art und Weise: über die stimmliche Gestaltung der Schauspieler und den besonderen Einsatz von Mikrofonen.¹⁶¹ Die Stimmarbeit der Führungskräfte stellt dabei m. E. mehr dar als nur eine Imitation von historischen Stimmen, wie Patrick Primavesi nahe legt:

Daß gerade in die Wiederholung und Nachahmung von Stimmen Geschichte sich einschreiben kann, hat [...] Christoph Marthaler in seinem Abend *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (1995) vorgeführt. Die Stimmen von Ulbricht und Honnecker, Adenauer und Kohl scheinen präsent, wenn der westöstliche Alltag der Politfunktionäre gezeigt wird: Die harte Arbeit an einer öffentlichen Stimme führt

¹⁶⁰ Im Unterschied zu bestimmten Tendenzen der historischen Aufführungspraxis fehlt Marthaler allerdings der Dogmatismus, mit dem in der Musik bisweilen für oder wider eine bestimmte Interpretation argumentiert wird.

¹⁶¹ Gemeint ist hier selbstverständlich eine Manipulation der Anteile der individuellen Klangfarbe, die überhaupt in der Kontrolle des Sprechenden oder im Bereich des technisch Möglichen liegen. Die Klangfarbe der Stimme ist darüber hinaus auch von unveränderlichen anatomischen Gegebenheiten bestimmt, wie etwa Geschlecht, Schädelform und Resonanzräumen.

schließlich zum kunstvollen Summen eines Schubertquartetts als dem absurden Höhepunkt deutschen Gemeingeistes. (Primavesi 1999: 169)

An zwei Beispielen lässt sich zeigen, wie die historische Stimme nicht bloß nachgeahmt, sondern als Reflexion über die Geschichtlichkeit der Stimme theatralisiert wird. In Klaus Mertens' Adenauer-Rede vollzieht sich gegen Ende ein abrupter Bruch in seiner betulich altväterlichen Sprachmelodie (Tonbeispiel 6: *Mertens 2*): Mertens hält für einen langen Moment inne, eine exponierte Pause entsteht. Als er wieder anhebt zu sprechen, ist der weitere Redetext offensichtlich nur noch die Erinnerung eines alten Mannes, der seiner Frau (oder Krankenschwester) Ursula als hilfloser Pflegefall ausgeliefert ist. Mertens' Stimme ist mit einem Mal brüchig und kehliger, die Tonhöhe erheblich höher und sein Redefluss rhythmisch diskontinuierlich und von Zäsuren dominiert. Man könnte das nur als Imitation des greisen Adenauers verstehen, der zum Zeitpunkt seiner Rede 1967 bereits 91 Jahre alt war. Die Veränderung von Stimme und Sprechweise bei Mertens, die scheinbar einen Zeitsprung vollzogen haben und im Nu enorm gealtert sind, suggeriert m.E. aber noch etwas anderes: Es scheint fast, als ob da ein in die Jahre gekommener Politiker zum 50jährigen Gedenken der Stunde Null 1995 noch einmal die Stimme erhebt, in die sich persönliche und ‚öffentliche‘ Geschichte eingeschrieben haben. Marthaler stellt zwei Zeitpunkte, die Stunde Null und ihr 50jähriges Jubiläum, direkt einander gegenüber, wobei der Zeitsprung im Rahmen der Inszenierung allein über eine Pause und den abrupten Wandel der Klangfarbe der Stimme gelingt. Es wird eine Kontinuität in der Gedenkkultur hörbar gemacht, wie Mertens sie in der mühsamen Fortsetzung seiner Rede als alter Mann demonstriert, die er mit ‚jüngerer‘ Stimme begonnen hat. Auch wenn die Zeiten sich ändern und ihre Spuren im Klang der Stimmen hinterlassen, bleibt der Redetext der politischen Führungskräfte selbst über 50 Jahre hinweg derselbe: Ob er von 1945, 1967 oder 1995 stammt, ist für den Hörer unentscheidbar.

Auch Sigg Schwientek theatralisiert die Einschreibung von Geschichte in die Stimme. (Tonbeispiel 7: *Schwientek 1*) Nach seinem Kampf mit einem Reizhusten, bricht sich sozusagen immer wieder eine fremde Stimme, eine fremde Klangfarbe Bahn, die deutliche Ähnlichkeit zur charakteristischen Stimme Willy Brandts besitzt. Schwientek macht aus dem Hin- und Herwechseln zwischen der hohen krähenartigen Stimme, von der bereits die Rede war, und der tiefen, rauen und nicht ganz gesund klingenden Brandt-Stimme eine musikalische Nummer: Zwei klangliche Idiome treten in einen Dialog zueinander und kontrastieren dabei deutlich in Text und Musikalisierung. Der Dialog wird zusätzlich durch Pausen, die durch die Wege zum Mikrofon und wieder weg (s. u.) entstehen, und die kräftigen Huster rhythmisiert untergliedert. Diese Musikalisierung hat nicht nur

einen erheblichen komischen Reiz (wie sich an den Zuschauerreaktionen ablesen lässt), sondern macht die politische Rede zu einer Art Sängerwettstreit, bei dem mit vergleichbar unsinnigen Aussagen (etwa über Briefkästen) um das überzeugendste klangliche Ergebnis gerungen wird.

Stimme wird in beiden Fällen zum Austragungsort von Geschichte, zum theatralen Schauplatz von politischer Persönlichkeit, die sich insbesondere als rhetorische Unverwechselbarkeit darstellt. Marthaler führt die politische Rede als musikalisches Genre vor, das bestimmten Gestaltungsregeln gehorcht, die, weil sie dem Zuschauer bekannt sind, verdichtet und dadurch ironisiert werden können. Er stellt dabei außerdem implizit zur Debatte, inwieweit die rhetorisch-musikalische Kunstfertigkeit beim öffentlichen Sprechakt und die politische Kultur einer bestimmten Zeit in Zusammenhang stehen.

1.4.3 *Medialität der Rede: das Mikrofon als Feind und Helfer*

Schon anhand der bisherigen Tonbeispiele fällt auf, dass die Stimmen der Redner klanglich auch jenseits ihrer individuellen Unterschiede differieren. Bei einem Besuch der Aufführung sind die verstärkungsbedingten Klangwechsel noch deutlicher zu vernehmen, und das eigens in den Saal verlegte Mischpult samt Techniker bestätigt den Eindruck, dass Marthaler die Medialität der öffentlichen Rede, d.h. den Umgang mit dem Mikrofon, sehr bewusst mitinszeniert hat. Das In-Szene-Setzen des Mikrofons betreibt Marthaler sowohl explizit als auch implizit durch technische Manipulation der Klangfarbe der Redner.

Neben den Mikrofonen, die zu beiden Seiten der Bühnenvertäfelung auf biegsamen Haltern aus der Wand ragen und vor allem für die Eingangssequenz der Inszenierung eine Rolle spielen, gibt es etliche weitere, unterschiedliche Mikrofone, die einen regelrechten Auftritt bekommen. Sie werden vom hämisch lachenden Saaldiener Wilfried Hauri kurz vor der Rednerszene einzeln herein getragen und in der Bühnenmitte positioniert. In der Rednersequenz gibt es eine ganze Reihe von Beispielen für den gestörten Umgang der Redner mit ihrem ‚Hauptwerkzeug‘, das, als verstärkender Helfer für das Sprechen vor großen Menschenansammlungen gedacht, sich bald als heimlicher Feind der Redner entpuppt.

André Jungs wiederholter Kampf mit einem Mikrofonständer, der vom betreffenden Mikrofon als dumpfer Rhythmus in den Saal übertragen wird (Tonbeispiel 10: *Jung 2*), die Rückkoppelungen, die die Reden von Ostendorf und Jung stören, die unbeabsichtigte und überlaute Übertragung des Entfaltens des Redemanuskripts (Tonbeispiel 3: *Ostendorf*) oder des Abwischens des unappetitlich angehusteten Mikrofons mit einem Papiertaschentuch (Tonbeispiel 8: *Cornu 2*) sind akustische Inszenierungen des Mediums und seines musikalischen Potentials, das sich hier allerdings

negativ auf den gewünschten Eindruck von Seriosität und Souveränität der Redner auswirkt.

Andererseits aber bereichern die Mikrofone die absichtliche und unabsichtliche Ausdruckspalette der Redner. Durch die Verstärkung verfügen sie über eine größere dynamische Bandbreite und können vor allem Zwischentöne und Außersprachliches einsetzen. Die Verstärkung macht aber auch (auf der Ebene des Dargestellten) weitgehend Unbewusstes hörbar: Atmen, artikulatorische Nebengeräusche, Räuspern und Schlucken. Diese paralinguistische Sprechanteile emanzipieren sich in den Reden und werden zur musikalischen Gegenstimme der sonst semantisch bestimmten Äußerung. Es kommen Aspekte der Rede zur Geltung, die eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Das Reden thematisiert sich in dieser musikalischen Anordnung selbst, weil es auf sein Gemachtsein, auf die stimmliche Komponente beim Äußern von Gedanken aufmerksam macht. Anders als es bei Einar Schleef zu beobachten sein wird, besteht das Metastimmliche hier nicht in einer Überschreitung der Stimme und ihrer physischen Grenzen, sondern in der *Unterschreitung* der Stimme durch Hörbarmachung des Vorsprachlichen, durch Komposition dieser Anteile als musikalische Unterstimme einer in sich mehrstimmigen Rede.¹⁶²

Eine besonders komische Emanzipation des Außersprachlichen findet in Siggi Schwienteks Rede statt. Nach den fünf vorhergehenden mikrofonverstärkten Reden, deren allgemeine klangliche Charakteristik u.a. im Kontrast zwischen dem zurückgenommenen Stimmeinsatz und der erreichten Lautstärke bestand, bildet die angestrenzte Stimme Schwienteks, der auf die Mikrofone verzichtet, eine überraschende musikalische Abwechslung. Der Bruch mit der *immanent* aufgebauten Erwartung („alle Redner sprechen mit Mikrofon“) verdoppelt sich dadurch, dass Schwientek darüber hinaus eine *allgemeingültige* Erwartung durchbricht: Von Hustenreiz geplagt wendet er sich zum ausgiebigen Abhusten jedes Mal direkt *an* die Mikrofone statt von ihnen *ab*. (Tonbeispiel 9: *Schwientek 2*) Das Husten wird zu einem wiederkehrenden Motiv, das durch den jeweiligen Wechsel ans Medium Mikrofon in absurder Weise exponiert wird. Schwienteks Rede expliziert damit auf mehreren Ebenen das Spiel mit den Erwartungen der Zuschauer (an die Kohärenz der Rede, an die Kontinuität der Rednersequenz, an die Einhaltung grundsätzlicher Höflichkeitsregeln) als eigentliches Hauptthema seines Auftritts.

¹⁶² Als mehrstimmig kann auch in der Musik nicht unbedingt nur ein gleichzeitiges Erklängen mehrerer Stimmen oder Instrumente rezipiert werden. Auch ein unbegleitetes Melodieinstrument kann im Nacheinander melodischer Motive mehrere ‚Stimmen‘ andeuten, die der Zuhörer durch Konvention gelenkt zu differenzieren vermag. Das gilt z.B. für die meisten Solopartiten des Generalbasszeitalters, etwa J.S. Bachs a-Moll Flötenpartita BWV 1013.

Neben der offensichtlichen Inszenierung der Medialität der öffentlichen Rede, zieht Marthaler auch die technischen Möglichkeiten des Mediums zur Unterstützung heran, etwa um den historischen Verweischarakter des Gehörten zu verstärken. Das Zeitradd der technischen Entwicklung der Mikrofonverstärkung wird durch die Wahl eigentümlicher Mikrofontypen bzw. durch entsprechende Eingriffe am Equalizer sozusagen zurückgedreht: Jean Pierre Cornus Rede z.B. klingt, wie auch im Tonbeispiel zu hören ist, vergleichsweise höhenlastig. Die Bassfrequenzen sind ausgeblendet, und die klangliche Dopplung mit Cornus ohnehin eher hohem Timbre hat einen Klangeindruck zur Folge, der an die Frühzeit der Übertragungstechnik erinnert. André Jungs sonores Timbre hingegen wird von einem Mikrofon übertragen, das üblicherweise für die Basstrommel eines Schlagzeugs verwendet wird, und dessen Hauptaufgabe in der Verstärkung mittlerer und tiefer Frequenzen besteht.¹⁶³ Ähnlich wie bei Cornus Rede ist ein hörbar verändertes Klangspektrum die Folge, das, wenn auch subtil, die Verstärkung selbst als musikalisch-historischen Aspekt der Rede ins Spiel bringt. Karl-Heinz Göttert urteilt in seiner *Geschichte der Stimme* (München 1998) über das Mikrofon als Medium:

Wer sich des Mikrophons bedient, vertraut sich einer Technik an, die das Sprechen mehr verändert, als er ahnt. Was wie eine bloße *Verstärkung* aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine andere *Art* der Rede.¹⁶⁴ (Göttert 1998: 9)

Abschließend will ich auf eine letzte Rede eingehen, die bisher unbeachtet geblieben ist, die es aber ermöglicht, anhand der Beschreibung des Musikalisierungsverfahrens auch eine Wertung schauspielerischer Darstellung bzw. inszenatorischen Geschicks vorzunehmen. Solche Wertungen sind kein wesentliches Ziel meiner Arbeit; das Gelingen schauspielerischer Darstellung aber, das üblicherweise (also z.B. in der Kritik) unter Aspekten der Stringenz, der Glaubwürdigkeit, der Innovation oder gar der Virtuosität gesehen wird, erfährt unter dem Gesichtspunkt der Musikalisierung ein weiteres Bewertungskriterium, das ich hier wie auch im Folgenden nicht völlig ausblenden möchte.

Martin Pawlowskys Rede, in der er naturwissenschaftliche Errungenschaften des Jahres 1945 referiert und dabei den verkürzten Sprachstil von Lexikonartikeln übernimmt und durch Mitsprechen der Abkürzungen und

¹⁶³ Hört man die Tonbeispiel 4: *Cornu 1* und 5: *Jung 1* im direkten Vergleich, wird der Unterschied deutlich.

¹⁶⁴ Dieser Einschätzung ist im Wesentlichen zuzustimmen, wobei Göttert die zunächst neutral beobachtete Veränderung der Rede durch das Mikrofon im Weiteren latent negativ bewertet. Das verstärkte Sprechen wird im Sinne Paul Zumthors als Verzerrung konnotiert und dem unverstärkten Sprechen, in dem die wahre Stimme zum Ausdruck komme, als defizitär gegenüber gestellt. Diese Sichtweise verstellt m. E. den Blick auf die *andere* Qualität verstärkten Sprechens durch seine vorab getroffene Wertung als *schlechteres* Sprechen.

der Interpunktion ironisiert, hat in meinen Notizen zur Aufführung kaum Erwähnung gefunden, ist viel weniger im Gedächtnis geblieben als andere Beiträge der Rednersequenz. Das hat m. E. einen dramaturgischen und einen musikalischen Grund. Dramaturgisch ist die Rede als Teil der Inszenierung schwächer als andere, weil sie ihre Wirkung nur aus zwei Einfällen speist: die Verzerrung eines ausschließlich für Schriftlichkeit geeigneten Textes durch Mündlichkeit ins Komische und die Kontrastierung mit einem danach rezitierten romantischen Herbstgedicht. Das Bedeutungs- und Assoziationsspektrum der Rede erschöpft sich dadurch schneller als die Vieldeutigkeit der anderen, zwischen Überzeugungskraft und unfreiwilliger Provokation pendelnden Redebeiträge.

Auch in musikalischer Hinsicht halte ich die Rede für weniger überzeugend als die anderen. Den dramaturgisch angelegten Witz vermag Pawlowsky nicht zu kontrapunktieren, d.h. die Besonderheit des Textes schlägt ästhetisch ohne Umweg auf die musikalische Gestaltung durch, die so sachlich und trocken ist, wie die Lexikonartikel selbst. Sie wirkt außerdem durch die Umständlichkeit der Informationsvergabe trotz hohen Sprechtempos retardierend. Es entsteht keine Reibung zwischen Text und ‚Musik‘ der Rede, auch melodisch ist sie wenig abwechslungsreich. Das musikalisch-dramaturgische Prinzip ist bald durchschaut und erschöpft sich nach kurzer Zeit. Damit sollen nicht Abwechslungsreichtum oder Tempo als letztgültige Kriterien für die gelungene Darstellung eines Schauspielers postuliert werden. Gerade Marthalers Inszenierungen zeigen, dass das, was man konventionellerweise als Langeweile begreifen würde, zu einer musikalischen Qualität werden kann, die den Zuschauer auf ungewohnte Art fordert. Kriterien eines Gelingens theatraler Darstellung können dabei das Zusammenspiel von Musikalisation und Bedeutung oder auch Bedeutungsverweigerung, die Komplexität musikalischer und außermusikalischer Zeichen und ihrer Wechselwirkungen sein. Unter diesem Aspekt ist die Rednersequenz insgesamt, deren Ausgangsbedingungen alles andere als theatral viel versprechend zu nennen sind, eine gelungene theatrale Musikalisation: Obwohl sie sich statisch vollzieht, den Raum unzureichend nutzt und einem schnell zu durchschauenden Darstellungsprinzip überproportional viel Zeit einräumt, ‚funktioniert‘ die Sequenz durch die Balance ihrer Teile, durch die musikalische Qualität des Gezeigten und seine vielschichtige Reibung mit der Semantik von Text und Kontext.

1.5 Musikalische Spezialisten

Am Beispiel von *Stunde Null* wurde die Bedeutung musikalischer Aspekte der motivisch-thematischen Gestaltung und der musikalischen Form vor allem auf der Ebene der sprachlichen Darstellung verhandelt. Die folgende

Betrachtung einer jüngeren Inszenierung Marthalers, *Die Spezialisten*¹⁶⁵, erweitert die Perspektive auf die musikalische Strukturierung einer ganzen Inszenierung, wobei bevorzugt nicht-sprachliche Ausdrucksparameter zur Geltung kommen. Das hat seinen Grund auch darin, dass die sprachlich-textliche Ebene zwar zur Komik der Inszenierung beiträgt, aber nicht maßgeblich den Gesamteindruck der Inszenierung bestimmt. *Die Spezialisten* mag vielleicht nicht die beste Inszenierung Marthalers sein. Sie ist pädagogischer, offensichtlicher, absichtsvoller als andere seiner Arbeiten, die gerade im Uneindeutigen, scheinbar Referenzlosen, Schrecklich-Schönen die besonderen Qualitäten seiner Theaterabende entwickeln. Gerhard Jörder spricht sogar von „Dada für Wertkonservative“ (Jörder 1999), und Kläre Warnecke bemängelt „allzu penible Wiederholung bei thematischer Einsträngigkeit und schwindenden Ideen“ (Warnecke 1999). Die Inszenierung empfiehlt sich dennoch besonders für eine Untersuchung unter dem Blickwinkel meiner Arbeit, da *Die Spezialisten* musikalisch äußerst ergiebig und darüber hinaus in hohem Maße selbstreflexiv und metatheatral zu nennen ist. Auf semantischer Ebene kann die Inszenierung mindestens teilweise als Credo ihres Autorenteamts gelten und ermöglicht einige Schlussfolgerungen über die inszenatorische Handschrift Marthalers.¹⁶⁶

Da *Die Spezialisten* nicht in einer autorisierten Videofassung vorliegt, empfiehlt es sich, einige wesentliche Elemente und Abläufe der Inszenierung anhand der beiliegenden Partitur (Notenbeispiel 1: *Partitur zu „Die Spezialisten“ von Christoph Marthaler* auf beiliegender CD-ROM) zu erläutern und dabei gleichzeitig eine Art Legende mitzuliefern, wie diese Partitur zu lesen ist.

1.5.1 Zur Notation der Gesamtstruktur der Inszenierung

Die Partitur dient zur Verdeutlichung und Veranschaulichung bestimmter Kompositionsverfahren von Christoph Marthaler und vereinfacht zwangs-

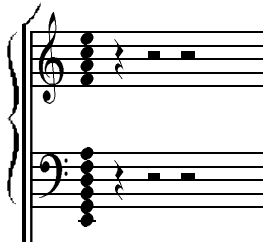
¹⁶⁵ Christoph Marthaler 1999: *Die Spezialisten. Ein Überlebenstanztee* von Stefanie Carp und Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Bühne und Kostüme: Anna Viebrock, Musik: Clemens Sienknecht und Christoph Marthaler, Licht: Dierk Breimeier, Dramaturgie: Stefanie Carp. Mit: Stephan Bissmeier, Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Judith Engel, Altea Garrido, Ueli Jäggi, André Jung, Barbara Nüsse, Josef Ostendorf, Karin Pfammatter, Clemens Sienknecht, Thomas Stache. Premiere: 16. Februar 1999.

¹⁶⁶ Siehe dazu auch Kapitel III.1.6 *Fazit*. Nach Stefanie Carp sind die ‚Spezialisten‘ ein Menschenschlag, der nur nutzlose Kunstfertigkeit für sich beanspruchen kann (siehe Carp 1999: 1); eine Eigenschaft, die durchaus auch als politisch-poetisches Bekenntnis Marthalers gesehen werden darf, dessen eigenes Spezialistentum sich schon bis in seine Berufsbezeichnungen niedergeschlagen hat: „Als Christoph bei Lecoq den Clown suchte, ließ er Visitenkarten drucken mit „Christoph Traugott Marthaler – spécialiste“. Die Visitenkarten hat er im Saal verteilt. Ich bekam eine Visitenkarte mit der Post zugeschickt. Eine sehr schöne Idee“ (Valentine in: Dermutz 2000: 70).

läufig drastisch. Es sollen vor allem Formteile erkennbar und vergleichbar werden; der Detailreichtum Marthalerscher Inszenierungsweise wird dabei unterschlagen bzw. taucht erst im sprachlichen Nachvollzug ausgewählter Einzelszenen wieder auf. Die Partitur basiert auf einem Premierenvideo des Deutschen Schauspielhauses, dem Textbuch (Marthaler 1999) und dem mehrfachen Besuch der Aufführungen.

Die in der Regel einzeiligen Notensysteme vereinfachen die Lesbarkeit der zeitlichen Abfolge theatraler Ereignisse, eine Ausnahme bildet die zehnköpfige Gruppe der „Spezialisten“, die, getrennt nach Frauen und Männern, in einem chorüblichen Doppelsystem notiert sind, um jedem Chormitglied Tonsymbole auf einer Tonhöhe zuordnen zu können. Diese Tonhöhe trägt zwar der tatsächlichen individuellen Stimmlage der Schauspieler Rechnung, ist aber nur von relativer Bedeutung und zeichnet hier auch keine Sprachmelodie nach. Die Schauspieler werden in der Partitur jeweils einzeln benannt, wenn sie aus dem chorischen Ensemble heraus-treten, und werden dann wie in Abbildung 4 notiert.

Abbildung 4: Choraufteilung

e2 Garrido	Chor	
c2 Pfammatter		
a1 Engel		
f1 Nüsse		

a Stache		
f Cornu		
d Jäggi		
H Bissmeier		
G Jung		
E Ostendorf		

Der voranstehende Buchstabe bezeichnet die notierte Tonhöhe mit Oktavbezeichnung, wenn man sich die Systeme als im Violin- und Bassschlüssel stehend denkt.

In diesem Chorsystem sind die dominanten sprachlichen und gesanglichen Äußerungen der Choristen dokumentiert, im System ‚Bewegung‘ sowohl einzelne ausgewählte Aktionen von Chormitgliedern als auch wiederkehrende choreografischen Sequenzen, auf deren genauere Abläufe ich gesondert eingehen werde. Eva Brumby nimmt in der Inszenierung eine Sonderrolle ein und ist daher einzeln notiert. Ihr zugeordnet sind die wenigen Auftritte der drei Statisten (Flugkapitän und zwei Stewardessen) unter dem

Kürzel „Die Crew“. Der Übersichtlichkeit halber sind in der Partitur allgemein, besonders aber in den Systemen ‚Bewegung‘, ‚Musik live‘, ‚Einspielung‘, und ‚Licht‘ bestimmte Lichteinstellungen, Aktionsmuster, Musiken etc. mit Namen belegt, die ich nun kurz erläutere. Bezeichnungen in Anführungszeichen sind dem Textbuch der Inszenierung entnommen, was eine gewisse Einheitlichkeit mit sich bringt – sie sind aber lediglich als Arbeitsetiketten zu verstehen und liefern keine ‚Erklärung‘ bestimmter Ereignisse. Auch die von mir definierten Formteile, die durch fett gedruckte Überschriften kenntlich gemacht sind, tragen Namen und Nummern, die mir sinnvoller erschienen als eine rein alphabetische Bezeichnung.

Die Inszenierung beginnt, sieht man vom Auftritt Clemens Sienknechts ab, der bei noch beleuchtetem Zuschauerraum seinen Platz am Tasteninstrument an der Bühnenrampe einnimmt, mit der Einspielung *Requiem* bei nun dunklem Zuschauerraum. Von Band kommt hier der Beginn des ersten Teils von Johannes Brahms‘ *Ein Deutsches Requiem op. 45* mit dem für die Spezialisten beziehungsreichen Text „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ (Matth. 5,4). Die Einspielung, die zum Ende wiederkehrt, wird jeweils nach wenigen Minuten ausgeblendet. Mit dem Aufgehen des Vorhangs sehen wir die Spezialisten in ihrer *Ausgangsposition*. In dem von Anna Viebrock entworfenen Bühnenraum stehen bzw. sitzen die Schauspielerinnen und Schauspieler zu beiden Seiten. Links stehen vor den Flugzeugfenstern von vorne nach hinten: André Jung, Judith Engel, Karin Pfammatter, Stephan Bissmeier und Thomas Stache. Rechts sitzen auf wie in einem Interregio ausklappbaren Sitzen Ueli Jäggi, Jean-Pierre Cornu, Barbara Nüsse, Altea Garrido und Josef Ostendorf.

Das Bühnenbild von Anna Viebrock ist ein Einheitsbühnenbild, ein geschlossener Raum, mit zwei deutlich voneinander abgesetzten Spielebenen: Der Hauptraum ist ein modernistisch anmutendes, grellweißes, hohes Gewölbe, das von Elementen dominiert wird, die auf einen Flugzeuginnenraum bzw. einen Eisenbahnwaggon verweisen. Integriert sind zahlreiche originalgetreu nachgebildete oder originale Raumelemente dieser Herkunft, die teilweise ihre ursprüngliche Funktion oder Anordnung verloren haben. Die kleinen ovalen Fenster, die Gepäckstauräume mit integrierten Atemmasken, der rollbare schmale Essenswagen erinnern an eine x-beliebige Boeing; ausklappbare Sitze, Gepäckgitter, ein Notbremshebel, sowie Schwingtüren mit Piktogrammaufklebern lassen an einen Eisenbahnwaggon denken. Hinzu kommen noch symmetrisch zu beiden Seiten bis zur Decke reichende Metallstangenkonstruktionen, die mit Plastikschlaufen versehen eher einer Straßen- oder U-Bahn entlehnt scheinen.

Auf der Längsachse der Bühnenmitte verlaufen Führungsspuren für einen Wagen; eine Art Draisine, die mit zwei Friseurstühlen bestückt ist. Der

Wagen hält kurz vor dem hinteren guckkastenartig in die Hinterbühne hineingebauten Raum. Es ist ein getäfelter Wohnraum, altmodisch, dunkel und von einer gewissen Miefigkeit. Er trägt an seinen Holzwänden alte Plakate und bietet einem langen Tisch mit Stühlen sowie einem Harmonium Platz.

Die eigentliche Bühnenhandlung beginnt mit dem Auftritt vom Eva Brumby. Brumby, im grünen Kostüm einer Flugbegleiterin, verfügt mit einer Art Fernbedienung über ein zentrales Machtinstrument: Sie kann *zappen*. Sie zappt damit den Theaterbetrieb an und aus, den Chor zur Raison, Musiken an und aus und tötet sogar einzelne Choristen. Der Partitur ist zu entnehmen, wie stark das Zappen neben seinen semantischen Implikationen als rhythmischer Impuls wiederkehrt. Nach einem Auftakt wilden Durcheinanders gezappter Licht- und Musikeinstellungen initiiert Brumby die erste Chorsequenz, die in Variationen die Aufführung weiter begleiten wird: *Kyrie/Boogie*. In dieser Komposition verschmelzen, raffiniert mit einer Art E-Orgel begleitet, zwei musikalische Vorlagen, die kaum unterschiedlicher sein könnten: das Kyrie aus Gioacchino Rossinis *Petite Messe Solennelle* (1863) und der Schlager *Yes Sir, I can boogie* (1978) der Glam-rockgruppe Baccara. (Siehe Videobeispiel 1: *Kyrie/Boogie 1*)

Aus den vielen semantischen Angeboten der Inszenierung und den programmatischen Aussagen des Programmhefts lassen sich drei thematische Hauptstränge abstrahieren: a) das Schicksal der so genannten „Spezialisten“ in einer in hohem Maße auf Effektivität und Funktionalität ausgerichteten Gesellschaft und damit verbunden die Frage nach dem Wesen von Arbeit heute; b) die Bedeutung von intensivem Nachdenken über Arbeit und das kluge Formulieren dieser Gedanken; c) der Metadiskurs über die Möglichkeiten, heute (immer noch) Theater zu machen. Die theatrale Selbstreflexion lokalisiert und repräsentiert sich vor allem in einer Art ‚Wohnzimmer des bürgerlichen Trauerspiels‘, dem getäfelten Wohnraum. In dieser Fluchtburg finden die *Zimmerszenen* statt, bei denen die Spezialisten zusammen um den Eichentisch sitzen, Bier trinken und zum Harmonium singen. Der Versuch eines dramatischen Familiengesprächs (aus Schillers *Kabale und Liebe*, V. Akt, 1. Szene) scheitert: Das Wort „unschuldig“ wird zur Falle und wirft die Runde neunmal an den Beginn des Dialogs zurück. In diesen „Raum des absoluten Dramas“ (Textbuch, S. 9) werden die Spezialisten und der Pianist auf dem beschriebenen *Wagen* transportiert. Bemerkenswert ist das langsame Tempo, mit dem der Wagen fährt: Er benötigt für die ca. acht Meter lange Strecke fast 40 Sekunden. (Notenbeispiel 1, z.B. bei 27'00“)

Die eigentliche Grundsituation, so vage sie zunächst scheint, stellt sich so dar: Eine Gruppe von Spezialisten, d.h. von Leuten, die niemand braucht, da das, was sie auszeichnet, besondere, aber unnütze Fähigkeiten

sind, befindet sich auf einer Fahrt, ohne zu wissen, wohin es geht. Im Verlauf der Reise mehren sich jedoch die Anzeichen, dass es sich um eine Art Deportation handelt. Um ihre Umgebung von ihrer unverzichtbaren Funktionalität zu überzeugen, ergehen sie sich in zahllosen Business-Gesprächen, die ich als Formabschnitte jeweils mit *Rationalisierung* bezeichnet habe. Hier wird mal der Jargon der computerisierten und voll unternehmensberatenden Führungspersönlichkeiten collagiert, die hanebüchene deutsche Übersetzung der Sicherheitsinstruktionen der Japan Airlines verlesen oder mit Hilfe einer CD mit Kaugeräuschen eine *Digitale Essenspause* eingelegt. Phasen der Bestimmung neuer Unternehmerbefindlichkeit (Körper, Shoppen, autogenes Training) anhand einschlägiger Magazine habe ich mit *Wellness* bezeichnet. Sexuelle Übergriffe am Arbeitsplatz finden in *Kastration* und der „*Tippsenchoreografie*“ ihren Ausdruck. In beiden Fällen erfahren die Geschlechtsteile der Mitmenschen Behandlungen, die weitgehend zweckentfremdend sind und dabei erhebliches komisches Potential entfalten.

Choreografische Elemente spielen in *Die Spezialisten* noch mehr als in früheren Inszenierungen von Christoph Marthaler eine herausgehobene Rolle. Der fünfmal als größere szenische Einheit wiederkehrende *Tango*, die in variierenden Kombinationen einer eingängigen Tangomusik (Sienknecht) mit der „*Agentenchoreografie*“ besteht, wird im folgenden Kapitel ausführlich auf seine Gestalt und Funktion innerhalb der Inszenierung untersucht. Die Choreografie ist eine 16-taktige Schrittfolge, die chorisch, aber im Gegensatz zur Tippsenchoreografie ohne Partner getanzt wird. Schritte und Drehungen sind hier kombiniert mit einigen schwer zu deutenden Gesten, etwa dem Wedeln eines erhobenen Zeigefingers, dem rhythmisierten Bohren im linken Ohr und dem Ploppen mit Mund und Finger auf die Eins des jeweils 15ten Taktes. Die Richtungspfeile in der Aufstellung der chorisch-musikalischen Einlagen (siehe z.B. Abb. 6b) bezeichnen bei der Agentenchoreografie die jeweilige Ausrichtung des Ensembles zu Beginn der Schrittfolge.

Ebenfalls wiederkehrende szenische Sequenzen kreisen thematisch um die Flucht aus der Bedrängung der Deportation bzw. den Zwängen des effektiven Funktionieren-Müssens. In sieben *Traumsequenzen* isolieren sich einzelne Spezialisten, beobachtet von den Anderen, zum klug formulierten Nachdenken. Sie tun dies in den Worten von Charles Fourier, Gottfried Wilhelm Leibniz und Karl Marx. Die Traumsequenzen sind in bläuliches Licht getaucht, an der rechten Wand fliegen die Lichter vermeintlich herein scheinender Straßenlaternen vorbei (*Traumlicht*). Die Träume enden stets abrupt durch den Lichtwechsel zu einer wieder allgemein hell erleuchteten Bühne und durch das erschrockene Gewahrwerden des Träumers seiner Situation. Alle Träumenden bemühen sich sofort mit techni-

schen Auskünften in ihre Unternehmer-Rolle zurückzuschlüpfen, über Mikroport werden ihre Stimmen mit einem schnarrenden Effekt versehen, der sie wie *Roboter* aus der Spielwarenabteilung klingen lässt.

Weitere Szenen der Flucht sind die mehrfach wiederkehrenden *Chaos*-Sequenzen, in denen surreal farbiges Licht die Bühne grundiert (*Licht türkis*) und die Spezialisten beziehungslos in wildem Aktionismus durcheinander agieren. Mehrere Musik- und Sprachebenen überlagern sich, eine Koordination der vielen simultanen Bewegungsmuster ist nicht zu erkennen. Im Gegensatz dazu sind die Bewegungen in *Flucht* und „*Zombie-Zone*“ gleichgerichtet. In einer Reihe tanzen die Spezialisten, wieder in surreales Licht getaucht, zweimal den „*Fluchtstep*“ von der Bühnenrampe nach hinten – ein verzweifelt komischer Ausbruchversuch, der beide Male an der hinteren Bühnenkante abprallt. Düsenjetartige Geräusche („*Paranoia*“) untermalen die Sequenz. Bei den zwei Versionen der eher aggressiven Bewegung in „*Zombie-Zone*“ dringen die Spezialisten als dicht gedrängte Gruppe aus der hinteren rechten Ecke der Bühne diagonal auf die Flugbegleiterin Eva Brumby ein, ihre Stimmen elektronisch verändert zu einem unkenntlichen Gewirr von Stöhnen und Lachen. Mit einem Zappen gebietet ihnen Eva Brumby beide Male Einhalt.

Natürlich geht die Inszenierung nicht in dieser Nacherzählung von Abläufen und Fabeln auf. Die kurze Zusammenfassung soll nur der Orientierung in der Partitur dienen und die wichtigsten Platzhalter einordnen. Die Tatsache allerdings, dass sich für *Die Spezialisten* eine relativ konsistente Fabel erzählen lässt, unterscheidet die Inszenierung bereits von anderen Arbeiten Marthalers. Versuche etwa, das Personal der *Murx*-Inszenierung ähnlich zu psychologisieren, müssten kläglich scheitern.

1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*

Marthalers *Die Spezialisten* (Hamburg 1999) ist neben *Murx* (Berlin 1993) wahrscheinlich diejenige Inszenierung, die am deutlichsten komponiert erscheint, deren zahllose Wiederholungen und vor allem Variationen unmittelbar den Seheindruck dominieren. Auch Mechthild Lange befindet: „Selten hat Marthaler seine Arrangements so genau auf den Punkt gebracht“ (Lange 1999). Das Bühnengeschehen ist bestimmt von kleineren und größeren musikalischen Einheiten, die wiederkehren, variiert werden, zusammengesetzt und abgespaltet erscheinen. Das gilt gleichermaßen für Textmotive, situative Sequenzen, Choreografien und ihre einzelnen Elemente, optisch-akustische Motive und ganze Formsegmente. Einige Beispiele mögen die Bandbreite demonstrieren.

Aus dem Sprachfundus von New und Old Economy haben Marthaler und Carp etliche Redewendungen und Formulierungsweisen herausgelöst und weitgehend sinnentleert zu dialogischen Kompositionen rekonstruiert.

Bestimmte Formulierungen aus dem Mobbing-Alltag der Großraumbüros werden immer wieder variiert aufgenommen. Eine ganze Reihe fiktiver Kollegen der Spezialisten z.B. „macht es nicht mehr lange“ (Textbuch, S. 27ff.). Die Codierung von Kommunikation und die Missverständlichkeit von Zeichen sind in variierenden Formulierungen Gegenstand der Konversation: „Ihr Code ist unverständlich. [...] Ich kann Ihre Informationen nicht entschlüsseln.“ / „Warum haben Sie gegrüßt mit der Hand, oder war es kein Gruß, war es ein geheimes Zeichen zwischen Ihnen und Büttner oder zwischen Ihnen und Sonnemann?“ (Textbuch, S. 10 u. 30). Auch die Reisesituation wird in wiederkehrenden Versatzstücken verbalisiert: „Keiner weiß, wo der Speisewagen ist in dieser angeblich Ersten Klasse.“ / „Wohin fahren wir eigentlich?“ / „Ich dachte, wir fliegen“ (Textbuch, S. 6ff. u. 20f.).

Ein Textmotiv, das sich besonders stringent und besonders vielfältig durch die Inszenierung zieht, spielt gleich mit zwei Doppeldeutigkeiten. In unterschiedlichen Situationen tauchen die Worte „Fluchtlinie“ und „Zentralperspektive“ auf, wobei Fluchtlinie sowohl als Element der Bildgestaltung als auch als ‚Fluchtweg‘ verstanden werden kann, und die Zentralperspektive mal als optisches Phänomen, mal als Perspektive im Sinne der Karriereoptionen konnotiert wird. („Ihre Perspektive möchte ich auch nicht haben“, Textbuch, S. 34.)

Bei den optisch-akustischen Motiven der Inszenierung fällt auf, dass sie vielfach Erscheinungsformen von Macht und Gewalt sind. Ein mehrfach wiederkehrendes Motiv ist dabei die Kastration. Wie auch bei anderen Motiven verfährt Marthaler dabei so, dass sich das musikalische Thema ‚Kastration‘ zunächst über einzelne Teilmotive ankündigt, dann zur komplexeren thematischen Einheit verdichtet wird und sich später in bruchstückhafter Wiederkehr in Erinnerung ruft.¹⁶⁷

Das Kastrationsthema wird über seine Teilaspekte ‚physische Kastration‘ (durch Beißen und Treten) und ‚elektronische Kastration‘ (durch das Zappen der Fernbedienung von Eva Brumby) eingeführt. Bei Minute 4‘30“

¹⁶⁷ Ruth Sonderegger beschreibt dieses Verfahren so: „Solches Spielen mit vielmehr vorgängigen als nachträglichen Wiederholungen und Variationen ist, wie gesagt, Marthalers Verfahrensweise nicht allein in bezug auf Musik. Mit Sätzen und Bühnenrequisiten verfährt er ebenso. Auch sie werden nicht einfach wiederholt, sondern nach dem Kapuzinerprinzip verkleinert und wieder zusammengesetzt“ (Sonderegger 2000: 379). Mit dem Kapuzinerprinzip ist ‚jener Kinderschmerz verdeutlicht, der das Wort Kapuziner auseinandernimmt und wieder zusammenfügt: Kapuziner – Apuziner – Puziner – Uziner – [...]‘ (ebd.). Sonderegger suggeriert ein motivisches Verfahren, das streng nur in der Reduktion des Motivs von seinen Rändern her verfährt. Marthaler operiert aber, wie bereits zu zeigen war, viel flexibler mit seinen Motiven. Sondereggers Befund hingegen, dass Marthalers Theater keine bloße Wiederholungsmaschinerie sei, bleibt jedoch von der etwas ungenauen Beschreibung des Prinzips, das sich eben als solches gar nicht geriert, unangetastet.

(Partitur) erfährt Jean-Pierre Cornu zum ersten Mal die schmerzhafteste Anwendung des Zappens auf seinen Schambereich (im Videobeispiel 1: *Kyrie/Boogie 1* bei 1'43"), bei 17'30" wiederholt sich die Attacke als Biss durch Altea Garrido. Im Formteil *Kastration* (ab 45'30") verknüpfen sich beide Stränge: Karin Pfammatter wird von Eva Brumby in Aktion gezappt und mutiert zur musikalischen Kastrationsmaschine. Zu einem Playback mit Geräusch- und Musiksamples führt sie in einer genau durchchoreografierten Nummer etliche Kastrationsvarianten an den im Halbkreis aufgestellten Männern vor. Durch das angewendete „Mickey-Mousing“-Verfahren¹⁶⁸ macht Pfammatter aus den männlichen Genitalien Kontrabasssaiten, Wasserschläuche, Trompeten und Sprungseile. Nach dieser Verdichtung wird das Kastrationsthema stark verkürzt von Pfammatter bei 1'08'40" noch einmal aufgenommen.

Neben der thematisch-motivischen Konstruktion und Dekonstruktion fällt besonders auf, wie stark sich *Die Spezialisten* aus klar umrissenen Formteilen zusammensetzt, die teils unverändert, meist aber leicht variiert wiederkehren. Abb. 5 *Ablaufstruktur: Die Spezialisten* verdeutlicht die ineinander geschachtelte Struktur der Inszenierung und die Frequenz der Wiederkehr der einzelnen Teile. Die Art der Variation der Formsegmente ist unterschiedlich. Die beiden Choreografien (Agenten- und Tippsenchoreografie) als Formteile *Tango 1-5* und die *Kyrie/Boogie*-Szenen, die ich zusammenfassend die *Tanzteeszenen* nennen möchte, sind durch *formale Ähnlichkeit* miteinander verknüpft. Erhebliche Teile bleiben konstant, variiert werden Abläufe, die Aufstellung im Raum oder auch die Begleitmusik.

Nur anhand ihrer *situativen Ähnlichkeit* sind die *Rationalisierungen 1-9* miteinander in Beziehung zu setzen. Über etliche Textwiederholungen, v.a. aber anhand des gleich bleibenden semantischen Kosmos', der Welt des Management und der kapitalistischen Optimierung von Arbeit, nimmt man diese Szenen als Variationen eines Themas wahr.

Die drei Zimmerszenen definieren sich durch ihre räumlichen Verortung auf der Bühne; ihre *räumliche Ähnlichkeit* verbindet sie im Falle von *Zimmerszene 1* und *3* durch den Aufenthalt der Darsteller im hinteren Bühnenraum. Die *Zimmerszene 2* schließt durch die optisch-akustische Fokussierung dieses Bühnenteils an die beiden anderen Szenen an: Die Blicke der Darsteller und die Beleuchtung heben den „Raum des absoluten Dramas“ hervor, aus dem vom Band die Stimmen der Darsteller selbst erklingen – ein Nachhall ihrer Präsenz in diesem Raum.

¹⁶⁸ Gemeint ist das aus den Walt Disney-Filmen bekannte exakte Synchronisieren von Aktion und Musik, bei dem in besonderem Maße das imitatorische Potential der Musik in Bezug auf Bewegungen und Geräusche genutzt wird.

Abbildung 5: Ablaufstruktur *Die Spezialisten*

Requiem 1		Zeit
Warm up		0'00"
		↓
Kyrie/Boogie 1		
Rationalisierung 1		
Wellness 1		
Rationalisierung 2		
Tango 1 (Agenten)		
Kyrie/Boogie 2		21'50"
		↓
Traumsequenz 1		
Tango 2 (Agenten)		
Zimmerszene 1		
Rationalisierung 3 (Reise)		
Traumsequenz 2		
Wellness 2		
Tango 3 (Tippsen)		
Kastration		
	Chaos 1	46'30"
Porno		↓
	Zimmerszene 2	
Rationalisierung 4		
Traumsequenz 3		
Wellness 3		
Rationalisierung 5 (Reise)		
Traumsequenz 4		59'00"
Tango 4 (Tippsen)		↓
Flucht		
Wellness 4		
Rationalisierung 6		
	Chaos 2	
Rationalisierung 7		
Traumsequenz 5		1'27'30"
Traumsequenz 6		↓
	Zombie Zone 1	
Rationalisierung 8		
	Zombie Zone 2	
Rationalisierung 9		
Zimmerszene 3		
Traumsequenz 7		
Kyrie/Boogie 3		
Biografien		1'54'40"
	Chaos 3	↓
Tango 5 (Agenten)		
Requiem 2		2'12'35"

Eine vierte Variationsform bedient sich der *atmosphärischen Ähnlichkeit* von Szenen, wie sie etwa die *Traumsequenzen 1-7* charakterisiert. Unterstützt von strukturellen Konstanten wie der jeweiligen Verwandlung der Träumenden in mechanische ‚Roboter‘ (siehe z.B. 23‘30“ ff.) sind es vor allem das ‚Traumlicht‘, die nachdenkliche Sprechhaltung der Träumenden, die Aufmerksamkeit der Zuhörer und das Reflexionsniveau der Texte, die die Szenen als Variationen voneinander erscheinen lassen.

Eine bloß *entfernte Ähnlichkeit* verbindet die *Chaosszenen*. Sie gleichen sich nur anhand des gemeinsamen Charakteristikums der Beziehungslosigkeit ihrer jeweiligen Ausdruckssysteme und erscheinen so als Variationen eines musikalischen Formprinzips.

Mich interessiert nun: Wie verfährt Marthaler mit seiner Sammlung an Motiven, d.h., findet eine motivisch-thematische Arbeit statt, oder erschöpft sich die Gestaltung in Wiederholung bzw. versatzstückartiger Rekombination nach dem Baukastenprinzip? Als Leitfaden für einen Gang durch die Inszenierung anhand von Beispielen wähle ich das wechselvolle Verhältnis von musikalischer Form und den verschiedenen Fluchtbewegungen der Spezialisten: Flucht in die Form bzw. in der Form, Flucht als Form und Flucht aus der Form.

Flucht in die Form und in der Form

Ich habe bereits vom Prinzip der formalen Ähnlichkeit der explizit musikalisch-choreografischen *Tanzteeszenen* in *Die Spezialisten* gesprochen und beginne, der Chronologie der Inszenierung folgend, mit einer genaueren Beschreibung der dabei verwendeten Variationstechnik. Schematische Aufstellungen der zu beschreibenden Sequenzen stellen Abb. 6a-g dar.

Der musikalische Formteil *Kyrie/Boogie* wird, als erste szenische Aktion der Spezialisten deutlich exponiert, drei Minuten nach Beginn der Vorstellung eingeführt. (Videobeispiel 1: *Kyrie/Boogie I*) Er umfasst zwei musikalische Themen, womit wieder die komponierten Sinneinheiten aus Gesang, Begleitung und szenischer Aktion in ihrer Gesamtheit gemeint sind.¹⁶⁹ Das erste Thema *Kyrie (K)* ist ein 14-taktiger Ausschnitt aus Rossinis *Petite Messe Solennelle* und wird einmal als *K* wiederholt, wobei sich erste motivische Einwüfe aus dem zweiten Thema *Boogie (B)* in den Satz mischen. (Siehe Abb. 6a) Mit dem direkt angeschlossenen Thema *B* wechselt die Komposition ihren Charakter: Den polyphonen langen Gesangslinien des geistlichen ersten Themas steht nun kontrastiv das rhythmisch lebendigere, unisono vorgetragene zweite Thema gegenüber, das seinen Ursprung in der Popkultur der 70er Jahre hat. Das *B*-Thema wird

¹⁶⁹ Licht, Kostüm, Maske etc. sind für diese und alle folgenden *Tanzteeszenen* gleichbleibend und für die Musikalisierung eher unbedeutend. Sie sollen daher hier vernachlässigt werden.

einmal 8-taktig (mit kurzer Überleitung) und einmal 6-taktig (*B'*) gesungen und ist durch diese Wiederholung genau so lang wie das *K*-Thema. Auch wenn die Orgel-Begleitung¹⁷⁰ ebenfalls vom *Kyrie* zum *Boogie* abrupt wechselt, stellt sie doch durch den gleich bleibenden ‚Sound‘ und die populären Begleitmuster eine Kontinuität her. Das *K*-Thema begleitet Sienknecht, mitsamt einer charakteristischen zweitaktigen Introdution (Intro), im Stil eines Tangos, das *B*-Thema, ebenfalls von der Originalkomposition weit entfernt, im Stil eines Cha-Chas oder Rumbas.

Abbildung 6a: *Tanzteeszene 1* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>1. Kyrie/Boogie 1</i>			
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	<i>Orgel</i> tangoartige Intro
Kyrie (K)	14 T	stehen im Feld	tangoartige Begl.
K' (mit Boogie-Elementen)	14 T		
Boogie (B)	8 T		Cha-Cha-Begleitung
B'	6 T		
K		Kastration Cornu	usw.
K'			
B			
B'			
K		Jung/Ost. auf Wagen	
K'		Brumby kontrolliert Tickets	
B			
B'			
K bricht ab.	11 T	Brumby zappt aus	

Die Darsteller stehen mit wenigen Ausnahmen bei allen drei Wiederholungen der ganzen *Kyrie/Boogie*-Einheit gleichmäßig verteilt auf der Bühne, frontal zum Zuschauer. Szenisches Parallelthema ist die Kontrolle der Fahrausweise (oder Flugtickets) durch Eva Brumby, das sich aus verschiedenen Variationen des Motivs ‚Fahrausweis vorzeigen‘ im Einzelnen zusammensetzt. Bei dieser ersten Vorstellung des Formteils deuten nur ein gänzlich beziehungslos einfallender Kastrations-, ‚Schuss‘ auf Cornu und das abrupte Ende mitten im Beginn der vierten *K-K'-B-B'*-Wiederholung die Grenzen der formalen Geschlossenheit an.

Die zweite musikalisch-choreografische Einheit nenne ich *Tango 1/Kyrie/Boogie 2*. (Siehe Abb. 6b) Auch das neue Thema *Tango* wird (bei 19'30“) zunächst ausführlich vorgestellt, bevor es später, ähnlich wie *Kyrie/Boogie* variiert und rekombiniert wird. Eingeleitet wird es durch die

¹⁷⁰ Sienknecht spielt nicht mit dem Klang einer Kirchenorgel, sondern einer elektrischen Orgel, was bei den gewählten Arrangements an einen Alleinunterhalter erinnert.

gleiche Intro wie *Kyrie/Boogie*, die Spezialisten stellen sich ebenfalls wieder verteilt im ‚Feld‘ auf und tanzen nun zu einer anderen Tangomusik (Sienknecht) im E-Orgel-Sound die „Agentenchoreografie“ (Textbuch). Die drei Wiederholungen des 16-taktigen Agententangos unterscheiden sich nur in der räumlichen Ausrichtung der Schrittfolgen und Bewegungen, die in sich gleich bleiben. (Videobeispiel 2: *Tango 1*) Am Ende der dritten Wiederholung sinken die Tänzer zu Boden und singen das *Kyrie*, für das die Orgel vom Agententango in die *Kyrie*-Tangobegleitung wechselt. Die eigentliche Verschmelzung von *Kyrie/Boogie* und *Tango* findet jedoch später statt: Nach einem Durchgang *K-B-B'* (jetzt kompakter ohne *K'*) stehen die Spezialisten auf und tanzen zur Wiederholung von *K* die um zwei Takte verkürzte Agentenchoreografie, bevor sie im Feld stehend den *B-B'*-Teil weiter singen. Marthaler kombiniert hier also Bild- und Tonspur zweier ursprünglich völlig unabhängiger szenischer Elemente. Während er in *Tanzteeszene 1* auf der akustischen Ebene Sakrales (*Kyrie*) und Banales (*Boogie*) kreuzt, verschränkt er nun noch zusätzlich die zunächst eigenständig entwickelte Agentenchoreografie mit dieser musikalischen Mixtur. Die Szene endet damit, dass bei der dritten Wiederkehr von *K* wieder die ersten 14 Takte der Agentenchoreografie zitiert werden, bevor sich Ueli Jäggi aus der Gruppe löst und mit dem Beginn seiner Traumsequenz der Teil *Tango 1/Kyrie/Boogie 2* langsam ausläuft.

Abbildung 6b: *Tanzteeszene 2* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>2. Tango 1 / Kyrie/Boogie 2</i>			
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	Orgel wie oben
Agententango (AT)	16 T	Agentenchoreografie (AC) ↓	Tango
AT'	16 T	AC ←	Tango'
AT''	16 T	AC (Schuss Garrido) ↑	Tango
		hinlegen, attacca	
K	14 T	liegend	wie oben
B	8 T	liegend	
B'	6 T	stehen am Ende auf	
K	14 T	AC verkürzt um 2T ↓	
B	8 T	stehend (Feld)	
B'	6 T	stehend (Feld)	
K	14 T	AC verkürzt um 2T ← (Jäggi bricht aus)	
KJ	ca. 2 T	ebbt aus mit Beginn Traumsequenz Jäggi.	

Nach Jäggis Traumsequenz kehrt der Agententango einmal sozusagen in Reinform wieder und stellt nach Jäggis Alleingang so die formale Ordnung

wieder her. (Siehe Abb. 6c) Jäggi selbst wurde zuvor in ein Gepäckfach gestopft.

Abbildung 6c: Tanzteeszene 3 in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>3. Tango 2</i>			<i>Orgel</i>
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	wie oben
Agententango (AT)	16 T	Agentenchoreografie ↓	Tango

Die nächste, vierte Einheit (Abb. 6d) in der Reihe der *Tanzteeszenen* (siehe Notenbeispiel 1 ab 41'30“) beginnt mit einer ganz neuen Choreografie, der zweiteiligen Tippsenchoreografie, die hier von Sienknechts „Kaufhausmusik“ (Textbuch) am Klavier begleitet wird. (Videobeispiel 3: *Tango 3*) Musik und Choreografie bleiben seltsam unabhängig voneinander, dem Tanz liegt sichtbar ein implizites Metrum zugrunde, das in keiner Weise dem rhythmisch eher unprägnanten Fließen der Musik entspricht. Wie auch bei der Agentenchoreografie wurden zwar etliche kurze Tanzmotive der Tippsenchoreografie in vorhergehenden Szenen (z.B. *Rationalisierung 1*) zitiert, der thematische Zusammenhang stellt sich aber erst jetzt her. Die Tippsenchoreografie ist im Unterschied zu den Aufstellungen der vorhergehenden *Tanzteeszenen* eine Paarchoreografie. Sie endet nach einer Wiederholung am Boden, wo die Paare in „Picknickhaltung“ (Textbuch) aneinander gelehnt drei Durchgänge von *Yes Sir, I can Boogie (B-B-B')* singen. Die Szene endet abrupt mit dem Zappen von Eva Brumby.

Abbildung 6d: *Tanzteeszene 4* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>4. Tango 3/Boogie</i>			
ohne Intro			Kaufhausmusik
„Es geht mir gut“		Tippsenchoreografie A/B	“
		Tippsenchoreografie A/B	“
		Akrobatisches Wälzen	“
B	8 T	Picknick Haltung	Cha-Cha-Begleitung
B	8 T	Picknick Haltung	“
B	ca. 6 T	Picknick Haltung, Brumby zappt aus	“

Während hier also thematische Einheiten der Tanzteeserie bloß aneinander gehängt werden, findet im nächsten entsprechenden Formteil (*Tango 4*, ab 1'00'30“) darüber hinaus eine dichte Überlagerung der Elemente statt. (Siehe Abb. 6e) Nach der bekannten zweitaktigen Intro beginnt zunächst erneut die Tippsenchoreografie, diesmal aber zur passenden Musik des Agententango, aus der sie sinnvoll ihre rhythmischen Impulse beziehen kann. (Siehe Videobeispiel 4: *Tango 4*) Sie wird nach einer verkürzten Wiederholung abgelöst von einem gänzlichen fremden Element: Ueli Jäggi singt zu einer Cembalobegleitung das Lied *Come Sorrow, come* des Renaissancekomponisten Thomas Morley (ab 1'02'20), das sowohl für die Tanzteeserie als auch für die Inszenierung insgesamt singulärer Fremdkörper bleibt. Wie um dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten, beginnt Josef Ostendorf darüber den Text des *Kyrie* rhythmisch zu sprechen, wozu er unterstützt von den vier Spezialistinnen die Agentenchoreografie im Eiltempo durchstellt. Die einmal gewählte Form wird geradezu gewaltsam gegen die zarten Auswüchse Jäggischen Individualismus‘ behauptet. Einen vergleichbaren Ausbruchversuch stellt Jäggis weitere Gesangseinlage mit Dusty Springfields *Son of a Preacherman* wenige Minuten später dar, was mit erneutem Verklappen ins Gepäckfach abgestraft wird.

Abbildung 6e: *Tanzteeszene 5* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>5. Tango 4</i>			
Intro	2 T	Aufstellung	wie oben
	16 T	Tippsenchoreografie A	Tango
	16 T	Tippsenchoreografie B	Tango
	16 T	Tippsenchoreografie A	Tango
	8 T	Tippsenchoreografie B	Tango
direkt: „Come sorrow“		(Jäggi singt, Paare: Akrobatik)	Cembalo-Begl.
darüber:		2x AC schnell, Ostendorf spricht „Kyrie“-Text	
bricht ab mit „Paranoia“-Geräusch			

Die letzten beiden *Tanzteeszenen* *Kyrie/Boogie 3* und *Tango 5* sind durch deutliche Auflösungserscheinungen gekennzeichnet. *Kyrie/Boogie 3* (Abb. 6f) ist in seiner Form *K-B-B'* nur eine kurze Wiederaufnahme der beiden Themen. Die Spezialisten stehen dabei dicht zusammen; als durchgehendes Störelement, das schließlich zum Abbrechen der Szene führt, wird Judith Engels isolierter Fluchtversuch, in einen Klappsitz an der rechten Bühnenwand „hineinzukriechen“ (Textbuch), wahrgenommen. Am Ende der Szene versuchen das alle Spezialisten gemeinsam, wenn auch ohne Erfolg.

Abbildung 6f: Tanzteeszene 6 in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>6. Kyrie/Boogie 3</i>			
Intro	2 T		
K	14 T	stehen eng zusammen, Brumby lacht	wie oben
B	8 T	stehen als Reihe, Engel ‚flieht‘	wie oben
B‘	6 T	stehen als Reihe, Engel ‚flieht‘	wie oben
Kyrie]	ca. 3 T	bricht ab mit Blick auf Engel	

Die letzte *Tanzteeszene* (Abb. 6g), die gleichzeitig die Schlusszene der Inszenierung darstellt, beginnt auf das Zappen der allmächtigen Stewardess Brumby und ist zunächst eine wörtliche Wiederholung des Agententango-Themas. Quälende fünf Mal wird die Agentenchoreografie mit wechselnder Ausrichtung getanzt, wobei zum einen Jäggi und Pfammatter von elektronischen Geräuschen ‚getötet‘ werden und zum anderen die Orgelbegleitung immer fragmentiertere Formen annimmt. Mehr und mehr setzt die Orgel aus, lässt schließlich ganze Takte frei, so dass nur noch die Schrittgereusche der weitertanzenden Spezialisten zu hören sind. Gezeigt wird, so kann man assoziieren, eine gespenstische Verkehrung der Legende vom Titanic-Untergang: Nicht die *Kapelle* spielt weiter bis zum bitteren Ende, sondern die *Tänzer* trotzen allen – auch musikalischen – Anzeichen der Katastrophe. Die Szene endet mit der Wiederkehr des schon zu Beginn gehörten Brahmschen Requiems, die Darsteller kehren mit Ausnahme der ‚Toten‘ in die Ausgangspositionen zurück. Bevor der Vorhang fällt, stirbt Judith Engel an einem weiteren imaginären Stromstoß.

Abbildung 6g: *Tanzteeszene 7* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>7. Tango 5</i>			
Auf Zapp Brumby:			
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	wie oben
Agententango (AT)	16 T	Agentenchoreografie ↓	Tango
AT‘	16 T	AC (2 Tote) ←	Tango‘ fragmentiert
AT’’	16 T	AC ↑	Tango’’ fragm.
AT’’’	16 T	AC →	Tango’’’ fragm.
AT’’’’	16 T	AC ↓	Tango’’’’ fragm.
AT’’’’]	ca. 2 T	AC ←	Tango’’’’ fragm.
bricht ab mit Musikbeginn Requiem.			

Es lassen sich zwei Bewegungsrichtungen in der kompositorischen Vorgehensweise in den *Tanzteeszenen Kyrie/Boogie* und *Tango* feststellen. Erstens stellen die starren Choreografien, der sorgfältig einstudierte Gesang und das Beharren auf festgelegten Abläufen und Wiederholungsmustern eine Art *Flucht in die Form* dar. Die immer wieder zum Ausdruck gebrachten Unsicherheiten der Spezialisten über Sinn und Ziel ihrer Reise und über ihren Zustand überhaupt, finden in der strengen Form musikalischer Schemata Halt. Ihre Abgrenzungs- und Profilierungsversuche in den Tarnungen als effektive Projektleiter und Consultingoptimierer können im gemeinschaftlichen Tun als Chor aufgefangen und relativiert werden. Die musikalische Form wird ebenso wie das Ritual der Fahrt in den Raum des absoluten Dramas zur Fluchtburg, zur Utopie von Gemeinsinn des Handelns und durch Tradition verbürgter Kohärenz.

Marthaler sympathisiert mit dieser Bewegung hin zur Utopie der Geborgenheit in musikalischer Harmonie ebenso sehr, wie er sie gleichzeitig als eskapistisches Konstrukt durchschaut. Sein Faible für die im Gesang vereinten Menschen drückt sich in der Treue, Kontinuität und Qualität aus, mit der er die Figuren aller seiner Inszenierungen singen lässt. Beim Versuch, die dramaturgische Funktion der Chorlieder in Marthalers Inszenierungen zu deuten, ergeben sich jedoch einige Probleme. Betrachtet man sie als Teil der Gesamtpartitur der Aufführung, sind sie Formteile, die sich im musikalisierten Ablauf als besonders explizit musikalische Abschnitte mit melodisch und harmonisch gesteigerter Relevanz hervorheben. Eine solche Betrachtung unterschlägt aber die Rezeptionsschwierigkeiten, die sie verursachen. Sie können weder als verfremdender Einschub wie die Lieder Eislers oder Dessaus bei Brecht verstanden werden, weil sie im Prinzip keinen Bruch im Darstellungsmodus darstellen, auch wenn sie die Sehgewohnheiten der Zuschauer vielleicht mehr überraschen als die Verweigerung von Verkörperung im sonstigen Verlauf der Aufführung. Noch sind die Chorlieder einfach musikalische Nummern, über deren dramaturgische Unvereinbarkeit mit dem restlichen Bühnengeschehen wie beim Musical die Konvention hinweghilft.

Einige Angebote zur Bestimmung des Wesens und der Funktion der Chorlieder bei Marthaler sind bereits gemacht worden. So schreibt Christoph Funke im Berliner *Tagesspiegel* über die *Murx*-Inszenierung: „Musik fällt wie ein unabwendbares gleichzeitig ersehntes Verhängnis über die absichtslos Ausharrenden“ (Funke 1993). Zweifellos lassen sich die Lieder auf der Ebene des Dargestellten deuten, ob als Verhängnis, gemeinschaftsstiftende Utopie oder resignierter Zeitvertreib. Sie sind aber auch und vor allem auf der Ebene der Darstellung signifikant. Guido Hiß sieht sie, ebenfalls bei *Murx*, als „semantischen Leitstrahl“ (Hiß 1999: 215) der Inszenierung, als Ort des Politischen in Marthalers Inszenierung.

Für Friedrich Dieckmann haben die Lieder eher poetisch-theatrale Funktion; die Musik sei in Marthalers *Sturm* „das Mittel, welches das Verweilende immer wieder durchscheinend macht“ (Dieckmann 1994: 47). Die szenischen Wiederholungen und das veränderte Zeitgefühl auf der Bühne und im Zuschauerraum werden durch die Präsenz der Lieder als Musikalisierungen transparent gemacht. Auch Hiß weiß um diesen Aspekt der Chorlieder als effektsichere Veräußerungen der Musikalität der Gesamtpartitur. Über *Murx* schreibt er:

Was diese polyphonen Arrangements indes zu ihren Höhepunkten treibt, und was nicht zuletzt den Erfolg dieser Spektakel ausmacht, sind die Gesänge. Chorgesänge zumal, in denen die Aufführung die ihr innewohnende Musikalität gleichsam nach außen kehrt. (Hiß 1999: 215)

Wenn man das Verhältnis von innewohnender und nach außen gekehrter Musikalität noch genauer betrachtet, wird deutlich, dass es wechselwirksam ist. Die Musikalität der Chorlieder kehrt sich auch nach *innen* und bestimmt die Musikalisierung alles Szenischen.¹⁷¹ Marthaler bedient sich aber nicht nur dieses Wechselverhältnisses und seiner Schönheit, sondern weiß auch um die verschrobene Weltferne dieser Utopie und thematisiert das in subtilen Unterminierungen der harmonischen Beziehung von musikalischem Vorbild und szenischer Anverwandlung. Folgendes Beispiel mag das verdeutlichen.

Die vierte *Tanzteeszene* (Videobeispiel 3: *Tango 3*) schließt an einen Monolog von Judith Engel an, in dem sie mit samtiger Stimme Ratgeberweisheiten aus Frauenzeitschriften zum Thema „Wie es mir besonders gut geht“ (Textbuch) verkündet. Ihr Schlusssatz „Es geht mir gut“ wird als musikalisches Motiv von allen Spezialisten aufgenommen und wandert während der ersten Tippsenchoreografie rhythmisch frei durch die ‚Stimmen‘, bis es in ein gemeinsam geseufztes „Gut!“¹⁷² mündet. (Videobeispiel 3: *Tango 3*) Spielerisch bedient sich Marthaler der musikalischen Technik des Durchimitierens, das besonders bei der Motette das dicht verzahnte Wandern eines Motivs (bzw. ‚Sogetto‘) durch die ‚Stimmen‘ unter Beibehaltung des natürlichen Flusses bezeichnet. Diese Technik kommt auch im ersten Satz von Brahms‘ *Ein Deutsches Requiem*, mit dem *Die Spezialisten* beginnt und endet, vielfach zur Anwendung. Bei Marthaler allerdings lautet das hier durchimitierte Motiv nicht „Selig sind, die da Leid tragen“,

¹⁷¹ Siehe auch Kapitel III.1.6 *Fazit*.

¹⁷² Auch im Detail bestätigt sich die Vorliebe Marthalers für intertextuelle (Selbst-)Bezüge: Die erste Szene der *Stunde Null* besteht aus simultanen Sprechproben der Führungskräfte, die dabei zum dichten Stimmengewirr, zum chaotischen Cluster geraten, aber zwischendurch immer wieder zum gemeinsamen Ausruf „Das ist gut!“ zusammengeführt werden.

sondern „Es geht mir gut“. Das Erhabene wird mit dem Banalen gekreuzt, und eine Mischung entsteht, die komisch und ambivalent ist.

Auch in der Tippsenchoreografie selbst verfährt Marthaler nach diesem Prinzip: Konventionelle Bewegungen und Haltungen des Balletts und des Gesellschaftstanzes werden kombiniert mit absurden Erfindungen wie dem Tippen der Männer auf den ihnen zugekehrten Hinterbacken ihrer Tanzpartnerinnen. Der Gesellschaftstanz als Ausdruck einer vergangenen Kultur und das triebhafte Bürogebahren als zeitgenössische Praxis ergänzen sich zu einer Körperkomposition, die konventionellen Formen (z.B. dem Prinzip der 8-taktigen Periodizität) ebenso verpflichtet ist, wie sie sie humoristisch hintertreibt.

Marthaler lässt sich von traditionellen Formstrategien inspirieren, die er oft unmittelbar dem musikalischen bzw. choreografischen Material der jeweiligen Inszenierung entlehnt. Er nimmt diese Strategien dabei ernst, lässt sie kunstvoll ausführen und zeigt gleichzeitig durch Techniken der Neukombination, Rekontextualisierung und Entfremdung ihre Überkommenheit auf. Die neuen Kontexte, die zeitgenössischen Elemente, sei es das Befindlichkeitsdeutsch der Wellness-Industrie im genannten Beispiel oder das politische Protokoll in *Stunde Null*, das in Turnhosen zu Klaviermusik von Schubert¹⁷³ geübt wird, überstehen die kompositorischen Kreuzungen durch Marthaler ebenso wenig wie die alten Formen. Zu Tage treten die lebenswürdige Lächerlichkeit und Provinzialität der Figuren und ihres Verhaltens, aber auch ihre Gefährlichkeit und reaktionäre Konservativität.

Die Kehrseite dieser kompositorischen Bewegungsrichtung formuliert sich als *Flucht in der Form*. Die spezifische Wiederholungs- und Variationstechnik der Spezialisten im Umgang mit ihren musikalischen Formelementen beinhaltet das Spannungsverhältnis zwischen dem Versuch, Ordnung festzuschreiben und gleichzeitig die Optionen ihrer Auflösung kenntlich zu machen. Die Wiederkehr der Themen und ihre jeweiligen Wiederholungen sind kein unentrinnbares (musikalisches) Schicksal. Ebenso wie Camus' Sisyphos¹⁷⁴ empfinden auch die Spezialisten in der Wiederholung Freiheit. Es ist sowohl eine Freiheit *zur* Wiederholung, zum Annehmen des Immergleichen, als auch in den kleinen Varianten, Abweichungen und unorthodoxen Kombinationen eine Freiheit *von* der Wiederholung als allzu starrem Prinzip. Mit anderen Worten: Das kompositorische Verfahren thematisiert, natürlich nur im Rahmen der gegebenen Narration der Inszenierung, die Gegenstrebigkeit des Wunsches nach Ge-

¹⁷³ Mehrere Kompositionen von Franz Schubert unterlegen die lange Szene: Neben dem *Moment musical* sind dies, laut Textbuch der Inszenierung, der *Deutsche Tanz Nr. 1* und *2*, der *Walzer Nr. 1*, und ein *Scherzo*.

¹⁷⁴ Albert Camus 1959 (1942): *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. (Le Mythe de Sisyphe)*. Hamburg (Paris).

geschlossenheit musikalischer Formtotalitäten und der Angst vor dem Eingeschlossenensein in ihnen. Dabei können wir uns die Spezialisten, zumindest wenn sie singen und tanzen, im Sinne Camus' als glückliche Menschen vorstellen. Graham F. Valentine beschreibt diesen Zustand so:

Bei Marthaler ergeben sich Wiederholungen nur zu einem gewissen Grade aus der Abgeschlossenheit. Man wiederholt sich, weil man sich durch die Bewegung des Wiederholens in eine andere Stratosphäre oder in eine andere Welt hineinschleudern will. Das Wiederholen ist eine Sehnsucht. Man wiederholt sich, um einen Ausbruch zu erzielen. Das Wiederholen ist Optimismus – keine Verzweiflung. Es ist niemals das Ende. (Valentine in: Dermutz 2000: 80)

Die Freiheit von der Wiederholung sehe ich in der genannten Fluchtbewegung innerhalb des Rahmens einer gegebenen Form. Der Variationsreichtum, der die sieben *Tanzteeszenen* ausmacht, ist eine gemeinsame Behauptung der Abweichung gegen die Norm. Stefanie Carp hat das in einem ähnlichen Zusammenhang das „Individuelle als Notwehr“ (Carp in: Dermutz 2000: 107) genannt. In *Die Spezialisten* findet diese Verteidigung sowohl als Notwehr des Einzelnen (z.B. in Jäggis und Engels Alleingängen) als auch als kollektive Notwehr einer Gruppe von Individualisten statt. Diese Flucht in der Form nimmt man als Zuschauer im Gegensatz zur Flucht in die Form möglicherweise erst bei mehrmaligem Sehen wahr. Die feinen Unterschiede im Ablauf und die genaue Differenzierung der musikalischen ‚Stimmen‘, die da stets unterschiedlich zusammen zur Aufführung gebracht werden, erschließen sich erst in einer Partitur.

Flucht als Form

In *Die Spezialisten* wird Flucht zum sprachlichen und gestisch-körperlichen Motiv, das leitmotivisch die Großform der Inszenierung maßgeblich mitbestimmt. Ich nenne es deshalb ein Leitmotiv, weil es zum einen im Wagnerschen Sinne symbolischen Verweischarakter erhält und sich zudem in fortwährender musikalischer Verarbeitung und Umgestaltung befindet. In seiner *sprachlichen* Erscheinungsform als Rede vom Verlust der Zentralperspektive und der gegenseitigen Blockade der Fluchtlinien verweist es metaphorisch auf die Angst vor der Beschränkung des Raumes. Das Fluchtlinien-Motiv wird zunächst in folgenden vier Varianten bzw. Wiederholungen präsentiert:

1. Jäggi: „Ich bin jetzt im Besitz der Zentralperspektive.“
Bissmeier: „Davon merke ich nichts.“
Jäggi: „Weil Sie auf meiner Fluchtlinie stehen, Sie Depp.“
(in: *Rationalisierung 2*, 10'30"ff., Textbuch, S. 6)

2. Jung: „Ich habe keine Perspektive mehr. Man hat mir meine Fluchtlinien gestohlen.“

Engel: „Wir haben doch alle keine Fluchtlinien mehr.“
(in: *Rationalisierung 3*, 33'40"ff., Textbuch, S. 14)

3. Jung: „Ich habe keine Perspektive mehr. Man hat mir meine Fluchtlinien gestohlen.“

Engel: „Wir haben doch alle keine Fluchtlinien mehr.“
(in: *Rationalisierung 5*, 58'15"ff., Textbuch, S. 21)

4. Bissmeier: „Ich muß Ihnen etwas über den Kollegen Dürre sagen, der angeblich bis Mittags beschattet wurde. Der macht es nicht mehr lange. Der spioniert bei den Medicis über die Zentralperspektive. Ich bitte Sie das vertraulich zu behandeln.“
(in: *Rationalisierung 7*, 1'18'50"ff., Textbuch, S. 31)

Das Motiv erscheint hier in geringen Abwandlungen, mal in Bezug auf die Formulierung (1/2), mal in Bezug auf den Kontext (1/4) und wird einmal wörtlich wiederholt (2/3). Es taucht in erheblichen zeitlichen Abständen und jeweils nur als kurze Referenz in Rede und Gegenrede auf, in 4 reduziert auf den Motivteil ‚Zentralperspektive‘. Der eigentliche thematische Zusammenhang, sowohl in musikalischer als auch semantischer Hinsicht, eröffnet sich im fünften Erscheinen des Motivs. Erst in der Szene *Rationalisierung 9* (Notenbeispiel 1 ab 1'46'00“) machen die Spezialisten das Fluchtlinien-Motiv zu einem zentralen Gegenstand ihrer Konversation und verarbeiten es musikalisch-assoziativ:

Jung: „Wohin fahren Sie?“

Jäggi: „Vielleicht zum Fluchtpunkt.“

Jung: „Ich habe keine Perspektive mehr.“

Jäggi: „Tatsächlich?“

Jung: „Man hat mir meine Fluchtlinien geklaut. Meine Frau sieht mich immer gleich groß, egal, ob ich 100 oder 10 Meter von ihr entfernt bin.“

[...]

Cornu: „Da hat wieder jemand meine Fluchtlinie abgeschnitten.“

Jung: „Alle Fluchtlinien landen im Zentrum, deshalb bin ich dagegen.“

Cornu: „Wo ich münden will, überlassen Sie mir.“

Jung: „Wenn Sie bei ihrer zentralistischen Raumanschauung bleiben, landen sie immer neu in der Mitte, in der neuen Mitte.“

Ostendorf: „Mein Ausgangspunkt liegt exzentrisch; ich habe ihre Zentralpanik ja nicht nötig.“

Pfammatter: „Ihre Ansicht ist frontal, keine Schrägansicht. Was soll Ihnen da das Exzentrische nützen.“

Engel: „Sie sind ein anamorphotisches Wesen.“

Bissmeier: „Sie brauchen nichts zu sagen. Sie haben ja einen Fluchtpunkt.“

Jäggi: „In welchem räumlichen Zustand befinden wir uns eigentlich?“

(in: *Rationalisierung 9*, 1'46'00" ff., Textbuch S. 34-36)

Das Begriffspaar Fluchtlinie-Zentralperspektive wird in immer neuen Konstellationen und Varianten (Fluchtpunkt, Zentralpanik, Exzentrisches)

präsentiert und in der beschriebenen Doppeldeutigkeit mal als bildnerisches Prinzip, mal als Beschreibung des Aktionsraums der Spezialisten kontextualisiert. Natürlich verfängt die Inszenierungsstrategie dabei primär auf der Ebene des Kalauers, der situativen und sprachlichen Komik. Musikalisch betrachtet erweitert sich diese Sicht um die Erkenntnis eines Marthalerschen Stilprinzips. Marthalers motivisch-thematische Arbeit besteht in einer Umkehrung des üblichen Verfahrens, wie es von der Sonate bis zur Filmmusik verbreitet ist. Für gewöhnlich präsentiert der Komponist zunächst das Thema, dessen Motive er in einer Durchführung durch Techniken der Abwandlung, Abspaltung, Spiegelung, rhythmischen Veränderung etc. verarbeitet und dabei ihr Potential zur Vielgestaltigkeit entfaltet. Marthaler und Carp hingegen, letztere zeichnet besonders für die Textcollagen mit verantwortlich, präsentieren zuerst vereinzelt und isoliert Erscheinungsformen sprachlicher, gestischer oder choreografischer Motive als Vorankündigungen, um sie erst später in eine Art thematischen Zusammenhang, d.h. in einen längeren Dialog, eine Choreografie oder szenische Sequenz einzubetten. Im Gegensatz zum traditionellen Formschema der Durchführung entfalten sich die motivischen Variationen und auch die Themen selbst bei Marthaler häufig nicht als logische stringente Ausformulierungen des theatral-musikalischen Materials, sondern als Fragmente, herausgegriffene Beispiele aus einem Fundus weiterer Möglichkeiten.

Die vermeintlich gestohlenen Fluchtlinien beschäftigen die Spezialisten immer wieder neu. Sie werden zum Leitmotiv der ungeklärten Bedrohung, der sie sich ausgesetzt fühlen. „In welchem räumlichen Zustand befinden wir uns eigentlich?“ fragt Ueli Jäggi am Ende der letzten Fluchtlinien-Sequenz. Diese Frage stellt nicht nur den Wunsch nach einer Standortbestimmung dar, sondern vor allem auch die ängstliche Hoffnung, diesen Standort wechseln zu können. Ein Raum ohne Fluchtlinien ist nicht nur im wörtlichen Sinn ein Raum ohne Notausgänge und Fluchtwege, sondern auch in der bildnerischen Realisation ein zweidimensionaler ‚Raum‘ mit sehr eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten. Der Zustand des Eingesperrtseins ist nicht nur roter Faden der Inszenierung, sondern häufig wiederkehrendes Metathema vieler Inszenierungen von Christoph Marthaler.¹⁷⁵

Die Fluchtlinie als Motiv und formbildendes Element erfährt bei Marthaler jenseits der sprachlichen Verarbeitung außerdem noch eine Rei-

¹⁷⁵ Expliziter Bestandteil des Raumkonzepts ist dieses Thema in *Faust* $\sqrt{1+2}$ (Hamburg 1993); hier verweisen die Drehtür, die Faust und Mephisto-Schwientek stets in den Bühnenraum zurückwirft, und die Treppe, die Mephisto-Tukur nie hinabsteigen darf, auf das Eingeschlossensein der Figuren. Deutliche Begrenzungen ihrer Bewegungsfreiheit erfahren auch die ‚Insassen‘ der *Murx*-Inszenierung oder die Hochzeitsgesellschaft in Canettis *Hochzeit* (Hamburg 1995).

he von Übersetzungen in die Ausdruckssysteme des Bühnenraums und der Bewegung der Darsteller. Es erscheint als Raummotiv in Jäggis Traumsequenz (23'44"), als Flucht in den ‚Raum des absoluten Dramas‘ (27'45" und 1'39'30"), als slapstickartig choreografierter „*Fluchtstep*“ (1'05'00", Textbuch, S. 23), als akrobatische Kletterei in Ostendorfs Traumsequenz (1'30'17") und als Fluchtpunkt im Versuch Engels, in einen Klappsitz auf der rechten Bühnenseite zu kriechen (1'52'00").

Diese eigenständigen szenischen Sequenzen visualisieren die Idee einer Fluchtlinie im wörtlichen Sinn: Es sind explizite Fluchtbewegungen im Raum, die Marthaler stets entlang vertikaler und horizontaler Linien verlaufen lässt, die rampenparallel oder -senkrecht verlaufen. Senkrecht zur Bühnenkante verläuft z.B. die Fahrspur des Wagens, die durch die langsamen Wagenfahrten ins hintere Zimmer, bei denen die Spezialisten dicht gedrängt auf dem Wagen stehen, als Fluchtlinie etabliert wird. Rampenparallel hingegen reihen sich die Spezialisten über die Bühnenbreite verteilt zum *Fluchtstep* auf, den sie mit hektischer Rasanz gleich zweimal hintereinander absolvieren.

Eine zweite Gruppe von Fluchtlinien im Bühnenraum stellen die vertikalen S-Bahn-Haltestangen dar. Ueli Jäggi flieht über die Stangen auf die linken Gepäckfächer zu seiner Traumsequenz. Altea Garrido nimmt diese Fluchtlinie in Josef Ostendorfs Traumsequenz wieder auf und führt sie ins Extrem: Sie klettert, bedrängt von Ostendorfs Erinnerungen an die Nazifizierung Hamburgs, bis ganz unter die Bühnendecke.

Einen letzten Fluchtversuch macht Judith Engel durch die „Fluchtlöcher in den Sitzen“ (Textbuch, S. 36, bei 1'52'00"), der von allen Spezialisten entlang der an der rechten Bühnenwand aufgereihten Klappsitze aufgenommen wird. Die Fluchtformation als Reihe (bzw. Linie), wie sie im *Fluchtstep* eingeführt wurde, kehrt hier um 90° gedreht und somit in einer Variante wieder.

Die szenischen Spielarten des Fluchtlinien-Motivs sind eigenständiger, ‚ausformulierter‘ als ihre sprachlichen Pendanten. Sie sind nicht Bruchstücke eines später vorzustellenden Themas, sondern abgeschlossene Variationen eines gedachten Themas. Wo Marthaler im Sprachlichen auf Fragmentierung und spielerische Assoziation setzt, arbeitet er hier wie auch sonst in Bezug auf die Großform der Inszenierung mit musikalisch traditionell geschultem Gespür. Als Musiker erzielt er den Eindruck von ‚Stimmigkeit‘, der sich m. E. bei den meisten seiner Inszenierungen trotz aller inhaltlicher Bedeutungsoffenheit einstellt, zum einen durch genaue Arbeit am Rhythmus, d.h. der zeitlichen Verfasstheit des Bühnengeschehens, und zum anderen, wie hier beschrieben, durch ein geschicktes Austarieren formaler Bezüge. Das Fluchtlinien-Motiv wird zu einem komplexen Leitmotiv der Inszenierung, das sich musikalisch einerseits durch Wiederholung

als wieder erkennbar und konstant und andererseits durch vielfältige Variation (in Formulierungen, im Tempo, in räumlicher Anordnung, im Ausmaß der Bewegung etc.) als abwechslungsreich erweist.

Die musikalischen Formen in Marthalers Theater sind, verallgemeinernd gesprochen, eher traditionellen Formschemata verpflichtet, wobei in den einzelnen *Formteilen* durchaus Kompositionsverfahren zu beobachten sind, wie sie in der Musik des 20. Jahrhunderts erprobt wurden.¹⁷⁶ Ich betone das, weil auch schon versucht wurde, Marthaler als geistigen Erben der musikalischen Avantgarde der Seriellen Musik zu erklären. Klaus Dermutz versteigt sich zu der Formulierung, dass bei Marthaler „das Prinzip von Aleatorik und Collage [...] mit den Mitteln der seriellen Musik (leicht variierende, einander überschneidende Wiederholung derselben Motive) in eine theatrale Form gebracht“ (Dermutz 2000: 34) werde. Ein Bezug zur Seriellen Musik, die – verkürzt formuliert – in den fünfziger Jahren im Wesentlichen versucht hat, alle musikalischen Parameter durch Reihenbildung nach dem Vorbild der Zwölftonmusik mathematisch genau zu organisieren, scheint mir kaum gegeben. Abgesehen davon, dass Aleatorik und Collage nicht zu den Prinzipien der Seriellen Musik gehören, ist zumindest die Aleatorik, d.h. die Einbeziehung des Zufallsprinzips in die musikalische Gestaltung in Bezug auf Marthalers Theater irrelevant. Gerade improvisiert und zufällig wirkende Szenen sind häufig die am genauesten geprobteten Teile seiner Inszenierungen, sind genau festgelegt und auskomponiert.¹⁷⁷ Darüber hinaus ist die mangelnde Nachvollziehbarkeit der kompositorischen Struktur der Seriellen Musik in der sinnlichen Anschauung ebenfalls kein Kennzeichen Marthalerschen Theaters.

Einen Anknüpfungspunkt sehe ich bestenfalls im formulierten Selbstanspruch der Seriellen Musik, die „Gleichberechtigung aller Elemente einer Komposition“ (Stockhausen in: Michels 1999: 553) zu erreichen. Bei Marthaler gibt es eine solche Gleichberechtigung in Reinform sicher nicht; gerade im Vergleich zu traditionellen Theaterformen aber wertet er allerdings etliche sonst eher ‚dienend‘ gebrauchte Ausdrucksebenen erheblich auf. Ich habe das bereits an der Emanzipation des Nebengeräuschs als Unterstimme der Rede in *Stunde Null* festzumachen versucht. Auch in *Die Spezialisten* gibt es vielfach die „Komposition der Nebensachen“ (Carp in: Dermutz 2000: 107). Theatrale Ausdrucksmittel werden hier nicht hierarchisierend der Figur oder dem dramatischen Text als zentrierende Instanzen unterstellt, sondern mit wechselnder Dominanz eigendynamisch entwi-

¹⁷⁶ Ich denke hierbei z.B. an die weitgehend desemantisierenden Sprachcluster zu Beginn von *Stunde Null*, die sich auf eine Behandlung von Sprache als primär lautliches Kompositionsmaterial wie etwa bei György Ligeti oder Mauricio Kagel rückbeziehen lassen.

¹⁷⁷ So z.B. die sog. „Bettenszene“ aus *Stunde Null*, von der bereits die Rede war.

ckelt und zur Geltung gebracht. Dabei sind sie nicht bloßer Selbstzweck¹⁷⁸, sondern erzeugen, wie ich zu zeigen versucht habe, als musikalische Parameter eine ausgeklügelte Formsemantik.

Flucht aus der Form

Marthalers Inszenierung *Die Spezialisten* vermittelt, je mehr man sie betrachtet, einen hoch strukturierten Eindruck komplex aufeinander bezogener Elemente. *Innerhalb* der Formsegmente überwiegt zwar teilweise das Spielerische und Assoziative; die Makrostruktur hingegen ist geprägt von bewusster kompositorischer Gestaltung u.a. nach dem Prinzip der Balance zwischen Wiederkehr und Abwechslung.¹⁷⁹ Es sind vor allem drei Szenen, die explizit die Auflösung traditioneller kompositorischer Strukturen betreiben und die bewusst auf chaotische Wirkung hin angelegt sind. Die möglichen semantischen Lesarten dieser Chaosszenen (bei 46'30", 1'15'34", 2'05'45") sind im situativen Kontext schnell erfasst: Man kann sie als anarchisches Aufbegehren der Spezialisten gegen die Zwänge der Rationalisierung verstehen, als Ventil für die aufgestaute Angst vor dem unbekanntem Ziel der Fahrt, die möglicherweise eine Deportation ist, als erste Anzeichen von Wahnsinn und Verzweiflung darüber, aus einer Welt gefallen zu sein, die sich der Effektivität und dem Körperkult verschrieben hat.

Als *musikalische* Formteile sind die Chaosszenen weniger leicht einzuordnen. Sie stellen einen regelrechten Paradigmenwechsel, einen historischen Sprung dar, den es deshalb zu betrachten lohnt, weil er ein intertextuell wiederkehrendes Phänomen in den Inszenierungen von Christoph Marthaler darstellt. So habe ich anhand von Graham F. Valentines Rede in *Stunde Null* bereits auf vergleichbare Phasen der Überfülle musikalischer Zeichen hingewiesen, wenngleich sie dort nur innerhalb der Mikrostruktur der Rede wirksam wurden. Und in Horvaths *Kasimir und Karoline* (Hamburg 1996), einer für Marthaler erstaunlich textgetreuen und zugleich zu Recht gefeierten Aufführung¹⁸⁰, randaliert Jean-Pierre Cornu als protofa-

¹⁷⁸ Diese Erklärungsformel ist ein verbreiteter Topos der wissenschaftlichen Aufarbeitung zeitgenössischer Theaterformen. So spricht beispielsweise Hans-Thies Lehmann von „autosuffizienter Körperlichkeit“ (Lehmann 1999a: 163) des postdramatischen Theaters bzw. konstatiert allgemeiner: „Das Zeichen teilt nurmehr sich, genauer: seine Präsenz mit. Die Wahrnehmung findet sich auf *Strukturwahrnehmung* zurückgeworfen“ (ebd.: 168). Ich meine allerdings, dass hierbei bedeutungsgenerierende Strategien zeitgenössischen Theaters gegenüber bedeutungverschleiern den Strategien unterschätzt werden. Sowohl bei Marthaler, als auch bei Jan Fabre, auf dessen Theater sich Lehmanns Zitat bezieht, ist mehr zu beobachten als die bloße Abfolge von Strukturen.

¹⁷⁹ Siehe noch einmal Abb. 5 *Ablaufstruktur* Die Spezialisten.

¹⁸⁰ *Kasimir und Karoline* wurde zur Inszenierung des Jahres 1997 gewählt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

schistischer „Mann in den besseren Jahren“ in einer im musikalisch strengen Kontext der Aufführung ebenfalls als chaotisch zu bezeichnenden Szene.

Die Chaosszenen in *Die Spezialisten* sind im Gegensatz etwa zu den als szenische Einheiten klar erkennbaren *Tanzteeszenen* unbestimmter begrenzt. Während *Chaos 1* noch durch das An- und Auszappen der Sequenz durch Eva Brumby einen formal klar gesetzten Anfang und ein ebensolches Ende hat, sind bei *Chaos 2* und *3* nur noch die Endpunkte durch Zappen markiert. In allen drei Fällen gilt jedoch, dass die Szenen ihr chaotisches Potential erst sukzessive entfalten und dann auf dem Höhepunkt des simultanen Aktivismus plötzlich von außen beendet werden. Sie sind bestimmt von einander zunehmend überlagernden heterogenen Ausdrucksebenen. Eine völlige Enthierarchisierung der Bühnen-, ‚Stimmen‘ findet statt, wobei die meisten theatralen Ausdrucksspuren mit einbezogen werden.

Am Beispiel von *Chaos 2* lässt sich das verdeutlichen. (Videobeispiel 5: *Chaos 2*) Die Sequenz beginnt im fließenden Übergang der Stewardessen-Szene *Rationalisierung 6* in eine Ballettnummer, für die sich Thomas Stache bis auf weiße Leibwäsche entkleidet hat. Dieser zweite von insgesamt nur zwei Kostümwechselln in der Inszenierung¹⁸¹ signalisiert bereits auf dieser Ebene einen Bruch mit der Kontinuität. Auch bei Licht und Bühne werden einzelne Elemente erst- und einmalig addiert und schichten sich über die Grundstimmung des Einheitsraums: Die Seitenwände werden zusätzlich in intensiv gelbes Licht getaucht, und dichter Trockeneisnebel quillt aus der Bodenkante des hinteren Zimmers. Die tänzerischen Bewegungs-, ‚Stimmen‘, sonst in gemeinsamen Choreografien wohl geordnet, vollziehen sich raumgreifend, individuell und in stilistischer Vielfalt. Während Thomas Stache und Altea Garrido weiter dem klassischen Ballett verpflichtet ihr ‚Pas de deux‘ tanzen, üben sich Ueli Jäggi und Jean-Pierre Cornu an den Straßenbahnstangen in einer Art Reckturnen, und Stephan Bissmeier, Karin Pfammatter und Judith Engel tanzen im populären Freestyle. Indem Garrido später im Spagat sitzt und sich gleichzeitig im ‚Headbanging‘¹⁸² versucht, präsentiert sich das choreografische Stilmix-Prinzip sogar verdichtet in einer Einzeldarstellung.

Eine kakophonische Überlagerung mehrerer akustischer Schichten kennzeichnet weiterhin diese und die anderen Chaosszenen der Inszenie-

¹⁸¹ Bei 1’09’00“ hatte sich bereits Ueli Jäggi durch ein über den Kopf gezogenes T-Shirt in „Mutter Theresa“ (Textbuch) verwandelt und mit *Son of a Preacherman* eine ebenfalls weitgehend isolierte Gesangseinlage absolviert.

¹⁸² ‚Headbanging‘ ist eine ausladende Kopfbewegung, die lange Haare wild hin und her wirbeln lässt und als Stereotyp stark mit der Popkultur von Heavy-Metal-, Hardrock- und Grunge-Musik verknüpft ist.

zung. Die anfänglich zu hörende „Kaufhausmusik“ als Begleitung des „Pas de deux“ wird überlagert von der von André Jung aus voller Kehle gesungenen Luxemburgischen Nationalhymne, die von Band begleitet wird. Nach etwa einer Strophe schieben sich als weitere Einspielung noch „Fetzen der sog. ‚Europäischen Hymne‘“ (Textbuch, S. 27) über Jungs Gesang. Das Klavier hat mittlerweile ausgesetzt. Die erheblichen Schritt- und Sprungeräusche der Tanzenden reichern die akustische Partitur noch zusätzlich an.

Kennzeichen der Chaosszenen ist in musikalischer Hinsicht – wobei das Theater nach wie vor *insgesamt* als Musik verstanden werden soll – das Formprinzip der Beziehungslosigkeit der Elemente zueinander. Sowohl innerhalb der Sequenzen als auch in ihrer Beziehung zum Rest der Inszenierung lassen sich kaum kohärente Bezüge herstellen, wird Unzusammenhängigkeit zum Prinzip. Diese Schichtung von ‚Stimmen‘ ist auch nicht mehr unter dem Begriff der Polyphonie der szenischen Ausdrucksmittel zu fassen, weil dieser Begriff, wie bereits in Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen* erwähnt, ein musikalisch *spezifisches* Zusammenklingen mehrerer ‚Stimmen‘ bezeichnet. Das Kriterium der Selbstständigkeit der ‚Stimmen‘ ist dabei in den Chaosszenen gegeben, die rhythmische, motivisch-thematische Verknüpfung anhand eines Metrums und tonaler Zentren hingegen nicht.

Wenn weiter oben von einem Paradigmenwechsel die Rede war, der sich in den Chaosszenen vollziehe, ist damit der radikale Wechsel der musikalischen Ordnungssysteme gemeint. Während sich Marthaler sonst, wie zu zeigen war, bei seinem szenischen Komponieren durchaus traditionellen Kompositionsprinzipien und -vorbildern des 17. bis 19. Jahrhunderts verpflichtet zeigt, wobei die Übersetzung dieser Prinzipien auf das Theater natürlich durchaus als avantgardistisch empfunden werden kann, verweisen die Chaosszenen musikalisch ins 20. Jahrhundert. Marthaler erweist sich hier nicht nur als Avantgardist in seiner eigenen Disziplin, dem Theater, sondern bleibt auch in der Musikalisierung nicht bei barocken und klassischen Prinzipien stehen. Das beziehungslose Nebeneinander von ‚Stimmen‘ und ‚Stimmgruppen‘ beispielsweise verweist auf die entsprechenden Neuerungen Gustav Mahlers oder, wie bereits erwähnt, Charles Ives'. Die Chaosszenen stellen eine radikale Öffnung des musikalischen Kosmos' der Inszenierung dar. Sie sind ungleich weniger konsumabel als die restliche Aufführung und stellen sich dem möglichen Verdacht der Harmlosigkeit der Inszenierung entgegen. Sie schaffen eine neue ästhetische Werte, von der aus betrachtet die formale Geschlossenheit der Inszenierung mit ihrer Zirkelstruktur aufzubrechen scheint, wodurch sich die sonst durchgängigen Kompositionsprinzipien als nur *eine* Möglichkeit unter vielen entpuppen, der Realität musikalisch-theatral zu begegnen.

1.6 Fazit

1.6.1 *Musikalische Könnerschaft als Spezialistentum*

Im programmatischen Text des Programmhefts der Inszenierung charakterisiert Stefanie Carp die Spezialisten mit folgenden Worten, die man durchaus als poetische Selbstbestimmung der hier Theaterschaffenden verstehen darf:

Was unterscheidet den Spezialisten vom Experten? Die Experten wissen etwas. Die Spezialisten können etwas. Die Experten kennen sich aus in einzelnen Bereichen des Herrschaftswissens. Ihr Wissen ist funktional, auch wenn sie sich um die Folgen seiner Anwendung nicht kümmern. Spezialisten dagegen waren schon immer Verschwender. Und jetzt, da sie nicht mehr gefragt sind, müßten sie darauf beharren, unpraktische Dinge zu tun. Niemand braucht sie, aber sie können, was sie können, besonders gut. (Carp 1999: 1)

Marthalers Musikalisierung zeugt zweifellos von Könnerschaft, und sie ist in gewisser Hinsicht auch „unpraktisch“ bzw. wenig funktional. Würde man dramatische Ökonomie oder die Stringenz in der Präsentation von Figuren und Handlung, sofern von beidem noch die Rede sein kann, als Maßstab an die Inszenierung anlegen, erwiese sie sich als redundant, ineffektiv und „unpraktisch“. Das Wissen um gesellschaftliche Konsequenzen des Manchester-Kapitalismus, das die Inszenierung vermitteln könnte, ist kein Herrschaftswissen, und die Botschaft für eine zweistündige Aufführung zu dünn. Marthalers Kunst besteht im verschwenderischen Umgang mit musiktheatralen Ideen und in der Konsequenz, mit der sie behauptet werden. Die eingangs gestellte Frage nach der Qualität Marthalerscher Motivbehandlung¹⁸³ beantwortet sich im Verweis auf die große Bandbreite musikalischer Verarbeitung. Nicht jedes Motiv ist raffiniert und komplex zu Ende komponiert und ausgelotet. Manche Motive verfolgt Marthaler durch die ganze Aufführung hindurch und fächert ihre Komplexität auf, andere benutzt er nur als Versatzstücke und Mosaiksteine der Komposition.

Marthalers Inszenierungen werden allgemein durch die Musikalisierung zu komplexen Paletten von Bedeutungsangeboten, weil sie auf mehreren Ebenen Sinnsysteme konstruieren und wieder relativieren. Stefanie Carp beschreibt das auf einer ersten, semantischen Ebene so: „Vielleicht sehen wir in Marthalers Theaterabenden immer Menschen zu, die einen Sinnzusammenhang verloren haben und keine neue Behauptung aufstellen können“ (Carp in: Dermutz 2000: 111). Auf der Ebene der Musik, die diese Menschen singen, und der Musikalität, mit der sie inszeniert sind, scheint zunächst ein Gegenentwurf zu entstehen. Die Schönheit des Gesangs und

¹⁸³ Siehe Kapitel III.1.3.4 *Form* im Abschnitt 1. *Wiederholung*.

die kompositorische Eleganz, mit der sich manche Szene vollzieht, stellen gerade im Rückgriff auf traditionelle Musikästhetik neue Sinnzusammenhänge auf. *Die Spezialisten* z.B. ist überhaupt nur durch die Musikalisierung als Theaterabend konsumierbar; der Stoff selbst ist schnell erzählt und trägt weder gedanklich noch sprachlich eine ganze Aufführung.

Die musikalische Gesamtstruktur der *Spezialisten* erzeugt den Eindruck großer Geschlossenheit, da es eine Fülle wiederkehrender Elemente gibt und die Aufführung durch Brahms' *Requiem* eine starke Rahmung erhält. Die exemplarische Untersuchung der *Tanzteeszenen* konnte zeigen, dass die Anordnung und das In-Bezug-Setzen der motivischen und thematischen Elemente der Inszenierung komplexer ist, als man zunächst vermutet. Die Aufführung wird außerdem vom Spannungsverhältnis zwischen der Orientierung an traditionellen Techniken der Musik einerseits und der weitestgehenden Absage an konventionelle Spielprinzipien des Theaters andererseits getragen. Eine kohärente Form transportiert hier komplexe und zum Teil unauflösbare Zeichen.

Dabei sind die Musikalisierung und das Spiel jenseits des Verkörperungsprinzips durchaus, wenn auch nicht zwingend, als wechselwirksam anzusehen. In der besonderen Handschrift Marthalerscher Musikalisierung lässt sich auch eine Schauspiel-Programmatik ablesen:

Als Komponist von Bühnenmusiken zum Theater gekommen, weiss er [Marthaler, A.d.V.]: Für Schauspieler ist das Singen im Chor eine Art Therapie. Es befreit sie vom Krampf der Psychologie, vom Diktat des Als-ob-Realismus. „Das ist ein Ziel meines Theaters: dass sie überhaupt nichts spielen müssen.“ (Müry 1993b: 16)

Von jeder Programmatik ist es freilich ein weiter Weg bis auf die Bühne, und so lässt sich auch Marthaler nicht auf seine Postulate reduzieren. Er weiß um die Grenzen der verschiedenen Ebenen des utopischen Sinnzusammenhangs der Musik für die Figuren, für die Darsteller und für die Inszenierung insgesamt, und er thematisiert sie. In den *Chaosszenen* beispielsweise wird die Auflösung nicht nur der semantischen, sondern auch der musikalischen Sinnsysteme vorgeführt. Offen bleibt dabei, ob diese Auflösung in ihrer ästhetischen Konsequenz letztgültige Freiheit für das Spiel auf dem Theater bedeutet oder vielmehr von gänzlicher Utopielosigkeit kündigt. In jedem Fall ist die Denkbarkeit einer Auflösung von Formtotalität bei Marthalers formbewussten Musikalisierungen stets mitinszeniert. Neben vielen anderen Aspekten, die Marthalers Theater auszeichnen, sei es die besondere Körperlichkeit seiner Darsteller, seien es die intertextuellen Wiedererkennungseffekte oder der historisierende Charme der Uneindeutigkeit, ist es vor allem die Summe seiner theatral-musikalischen Techniken und Strategien, aus der die Inszenierungen ihr anhaltendes Interesse beziehen.

Zwei weitere dieser Techniken der Musikalisierung seien schließlich mit Seitenblick auf frühere Inszenierungen noch erwähnt: Marthalers Affinität zur Musikalisierung von Materialien und sein besonderes Verhältnis zur Zeit.

1.6.2 Materialhaftigkeit Marthalerschen Theaters

Eine wiederkehrende Technik, die sich als roter Faden durch die Arbeiten Christoph Marthalers zieht, besteht im Einsatz bestimmter Requisiten als musikalisches Spielmaterial und zentrierendes Klang- und Bildmotiv. Seine Inszenierung *Faust. Eine subjektive Tragödie* nach Fernando Pessoa beginnt mit einer rhythmisch ausgeklügelten Inszenierung der Materialität und Geräuschhaftigkeit des Schreibens. Die vier Darsteller der Heteronyme Pessos (Martin Horn, Ueli Jäggi, André Jung und Josef Ostendorf) sitzen an vier Tischen einer Lissabonner Bar und kritzeln mit Bleistiften auf weißem Papier. Anfangs beinahe synchron, dann mit individuellen Abweichungen beginnen die Bleistiftminen abzubrechen, werden umständlich nachgespitzt und wieder zu Papier geführt. Es entsteht ein regelmäßiges rhythmisches Muster, das über fünf Minuten hinweg nichts als die Mühen des Schreibens und gleichzeitig seine sinnliche Qualität erzählt.¹⁸⁴

Leitmotivisch sind in Canettis *Hochzeit* (Hamburg 1995) Sektkelche aus Plastik im Einsatz, die quietschend zusammengeschraubt werden und regelmäßig in den Händen der Hochzeitsgesellschaft knirschend brechen und dabei ihren Inhalt verschütten. Als bloßes Requisit wären die Plastikkelche ein leicht zu durchschauender Hinweis auf die Verfasstheit der Hochzeitsgesellschaft; Marthaler erhebt sie darüber hinaus zum musikalischen Strukturprinzip, indem er sie weit über ihren Symbolgehalt hinaus in musikalischen Variationen inszeniert.¹⁸⁵

Überhaupt ist Zerbrechlichkeit ein Qualifizierungsmerkmal für musikalische Requisiten bei Marthaler. Das „Papier“, auf dem die forschenden

¹⁸⁴ Silke Buss beschreibt in ihrer Dissertation *Fernando Pessoa auf europäischen Bühnen* (Münster 1999) diese Szene so: „Bereits die erste Szene, in denen die vier Fäuste minutenlang an ihren Schreibtischen hocken und die einzigen Geräusche, die zu vernehmen sind, von abbrechenden Bleistiften herrühren, schafft diese Ruhe, die die ganze Aufführung durchzieht. Marthaler weiß, daß Ruhe in unserer Zeit ein kostbares Gut ist, von dem sich viele Menschen in ihrer Alltagshektik derart entfernt haben, daß sie es verlernt haben, sich in eine solche entspannende Ruhe einzufinden [...]. Dennoch bemüht er sich, mit dieser Ouvertüre, die er aus der rhythmischen Verbindung von Schreiben, Bleistiftbrechen und -spitzen formt, die Zuschauer aus einem Alltag zu reißen, in dem keine Zeit für philosophische Gedanken bleibt“ (Buss 1999: 170). Damit betont sie zwar zum einen die Intensivierung der Interaktion zwischen Bühne und Publikum, reduziert aber eine kluge szenische Erfindung auf eine vermeintlich erzieherische Maßnahme und schränkt damit den möglichen Erkenntnisgewinn unnötig ein.

¹⁸⁵ Zerbrechende Plastikgläser spielen auch in Marthalers späterer Inszenierung *Pariser Leben* (Berlin 1998) eine große Rolle.

Mephisti im Wurzelfaust ihre Erkenntnisse festhalten, entpuppt sich im Verlauf der Aufführung als darüber hinaus geeignet zum geräuschvollen Zerbröseln, zum Kurz- und Kleinschnippen mit den Fingern und zum laut knabbernden Verzehr. Eine papierne Idee etabliert neben Saties *Vexations* und Beethovens *Mondscheinsonate* den musikalischen Assoziationsraum der Aufführung, grundiert akustisch den Zeitverlauf und hebt das Bühnengeschehen insgesamt auf eine musikalisch rezipierbare Ebene.

Ergänzend sei hier auf den österreichischen Regisseur Martin Kusej verwiesen, der im letzten Jahrzehnt durch Inszenierungen v.a. in Stuttgart, Hamburg und Salzburg auf sich aufmerksam gemacht hat und der die Musikalität seiner Inszenierungen vielfach unter Beweis gestellt hat. Im Unterschied zum musikalischen Gebrauch von *Requisiten* bei Marthaler stellt Kusej beispielsweise häufig die Materialität der *Bühnenräume* Martin Zehetgrubers musikalisch in seinen Dienst. Das beständig raschelnde Papier am Boden der Bühne in Strindbergs *Gespentersonate* (Hamburg 2000), das Wasser in der kanalartigen Donau in *Geschichten aus dem Wienerwald* (Hamburg 1998), die rauschenden, mannshohen Zweige und die mit Verpackungsstyropor gefüllten überdimensionalen Kartons in *Hamlet* (Salzburg/Stuttgart 2000) stellen jeweils über ihre Bildsymbolik hinaus bewusst gewählte Modifikationen der Lautsphäre der Inszenierung dar.¹⁸⁶ Kusej inszeniert anhand oft bedrückender Bild- und Klangwelten den Bühnenraum als optisch-akustischen Klangkörper und konfrontiert seine Figuren so mit der unerträglichen Lautlichkeit des Seins.¹⁸⁷

1.6.3 Zeit

Im mechanischen Wiederholungszwang verbiegt sich der einst so stolze lineare Zeitpfeil zu kleinen Kringeln, die sinnlos vor sich hin rotieren. The time is out of joint – aber anders als Shakespeare sich das je träumen ließ. (Franz Wille)¹⁸⁸

Eine Reflexion Marthalerscher Musikalität kann nicht ohne einige Überlegungen zu den Besonderheiten seiner theatralen Zeitgestaltung schließen. Einer ausführlicheren Diskussion des Phänomens Rhythmus vorausgrei-

¹⁸⁶ Siehe zu weiteren Aspekten der Musikalität bei Kusej auch das Kapitel III.2.2 *Metrik*.

¹⁸⁷ Eine ähnlich bewusste Emanzipation der Lautsphäre der Aufführung haben Uli Jäckle und Zbigniew Szumski in ihrer 1999 entstandenen Koproduktion des polnischen *Theatr Cinema* und der Hildesheimer Theatergruppe *Aspik* erreicht. Anhand von Peter Handkes wortlosem Stück *Das Mündel will Vormund sein* inszenierten sie mit Hilfe des Theatermusikers Lars Wittershagen ein dichtes Hörstück, das in der Verstärkung, Bearbeitung und Überhöhung der Bühnengeräusche ein bedrückendes Klangbild alltäglicher Dramen zeichnete.

¹⁸⁸ Wille 1996: 71.

fend¹⁸⁹ geht es mir darum, auf einige rhythmische Spezifika und ihre Konsequenzen in Marthalers kompositorischer Handschrift zu verweisen.¹⁹⁰

Zwei wesentliche Beobachtungen durchziehen die Bemerkungen zum Rhythmus bei Marthaler: Von Verlangsamung und Dehnung der Ereignisse in der Zeit ist da die Rede und von der Zirkularität und dem Auf-der-Stelle-Treten der Zeit. Beides bezieht sich auf einen rhythmischen Teilaspekt: das Tempo. Außer in Bezug auf Musik, die sich rhythmisch an einem Metrum orientiert, das mit Metronomzahlen als Schläge pro Minute quantifizierbar ist, ist Tempo eine relative, nicht messbare Größe. Tempo definiert sich im Gegensatzpaar schnell-langsam und braucht eine Bezugsgröße, an der gemessen es als schnell oder langsam empfunden wird. Auf dem Theater wird die Sache dadurch verkompliziert, dass in noch stärkerem Maße als in der Musik mehrere Tempoeindrücke nebeneinander bestehen können.¹⁹¹

Der Eindruck von Langsamkeit bei Marthaler, der als Gesamteindruck überwiegt, obwohl es selbstverständlich in jeder seiner Inszenierungen auch schnelle Passagen gibt, hat musikalisch betrachtet formale und rezeptionsbedingte Gründe. Verlangsamung ist dabei insofern ein irreführender (wenn auch kaum ersetzbarer) Begriff, weil er einen insgesamt langsameren Ablauf der Ereignisse suggeriert, wie wir das bei Robert Wilson beobachten können. Dort erscheinen Bewegungen, der filmischen ‚Slow-motion‘ verwandt, gegenüber einem gemessen an der Alltagserfahrung als normal empfundenen Tempospektrum als deutlich verlangsamt. Bei Marthaler spielen die Schauspieler nicht verlangsamt, kein irrealer Zeiteindruck entsteht, sondern der Eindruck von Echtzeit. Dennoch rezipieren wir Marthalers Theater als langsam. Wie entsteht dieser Eindruck?

Zuallererst macht das Marthaler-Theater ausführlichen Gebrauch von der Pause. Wenn in *Murx* oder *Kasimir und Karoline* die Figuren häufig nur an ihren Tischen sitzen, ohne dass etwas passiert, sind das Momente eines Innehaltens, die nachhaltig auf den Tempoeindruck der ganzen Inszenierung Einfluss nehmen. Die Figuren, die Marthaler auf die Bühne bringt, sind langsame Menschen. Ihr Redetempo, ihre Entscheidungsfreudigkeit, ihre Auffassungsgabe sind langsamer als die der meisten Zuschauer und, sofern der Vergleich sich anbietet, auch als die ihrer Pendants in anderen Inszenierungen. Vergleiche man etwa Josef Bierbichlers *Kasimir* bei Marthaler (Hamburg 1994) mit dem Ben Beckers (Stuttgart 1989¹⁹²), würde sich der Eindruck der Langsamkeit bei Marthaler noch verstärken.

¹⁸⁹ Siehe: Kapitel III.2 *Rhythmus und Zeitgestaltung*.

¹⁹⁰ Zur Zeitgestalt in Marthalers Theater siehe ebenfalls: Hans-Thies Lehmann (1997), Stefanie Carp (1997), Franz Wille (1996) und Isabel Osthus (1995).

¹⁹¹ Siehe dazu Kapitel III.2.3 *Tempo*.

¹⁹² In der Inszenierung von Wolf-Dietrich Sprenger am Kleinen Haus, Stuttgart. Bühne: Martin Kukulies; Kostüme: Uzte Ticker. Mit Viktoria Trauttmannsdorff, Wolfgang Höper, Claus Boysen u.a. Premiere am 2. Juli 1989.

Der Eindruck manifestiert sich an dem, was Manfred Pfister allgemein ein niedrigeres Tempo der Oberflächenstruktur nennt. (Siehe Pfister 1982: 379.)

Marthalers Theater ist darüber hinaus aber auch tiefenstrukturell langsam. Das bedingt die Redundanz vieler Sequenzen, das Wiederholen gleicher oder ähnlicher Elemente, eine Verlangsamung der Informationsvergabe, auch der musikalischen Information. Selbst die beschwingte Musik aus Jacques Tatis *Mon Oncle*, mit der Clemens Sienknecht die Schlussmonologe der Spezialisten untermalt, wird über die zehn Minuten, während derer sie immer wiederholt wird, zwar nicht langsamer, aber die musikalische Entwicklung der Sequenz steht still und erzeugt so mehr den Eindruck eines Zustands als einer Fortbewegung. Mit musikalischen Mitteln erzeugt Marthaler häufig eher Zustände als Situationen. Situationen tragen Handlungsoptionen für die Figuren in sich, stellen formal bereits ihre eigene Veränderung in Aussicht. Der Zustand ist, auch in musikalischer Hinsicht, die Negation von Entwicklung; die musikalische Struktur erschöpft sich in sich selbst. Verschiedene Zustände gehen mehr ineinander über, als dass sie sich zueinander entwickeln. Bei Marthaler erzeugen diese musikalischen Zustände in ihrer jeweils spezifischen Ausprägung ein Gefühl der Langsamkeit, wenn nicht des Stillstands.¹⁹³ Marthalers Faust-Inszenierung ist von solchen Zuständen geprägt, seine Sturm-Inszenierung ebenfalls und *Murx* darf geradezu als Paradebeispiel von Zustandsbeschreibungen der Langsamkeit auf der Bühne gelten.

Langsamkeit entsteht bei Marthaler außerdem als Bruch mit bestimmten Wahrnehmungskonventionen. Jürgen Flimm hat das in einer Laudatio „Relativitätsversuche über den Pulsschlag der Rezeptionsfähigkeiten“ (Flimm 1998: 6) genannt. Marthalers Theater fordert nicht nur dazu auf, Theater als Musik wahrzunehmen, sondern darüber hinaus auch bestimmte an der Musik geschulte Wahrnehmungsmuster zur Disposition zu stellen. Selbst wenn man die oben beschriebene Anfangsszene aus *Faust. Eine subjektive Tragödie* als Musik der Schreibgeräusche versteht, beansprucht hier immer noch ein vergleichsweise begrenztes musikalisches Material überproportional viel Zeit. Als dramaturgischer running gag trägt das Abbrechen der Bleistifte nur sehr kurz, dann beginnt man sich, vielleicht, auf die musikalischen Qualitäten der Szene einzulassen. Aber selbst gemessen an dieser geduldigeren Wahrnehmungsgestimmtheit wirkt die Szene im Grunde zu lang. Sie übersteigt in ihrer Dauer sowohl ihren semantischen als auch ihren musikalischen Informationsgehalt bei weitem. Das kann langweilig wirken, kann aber auch eine neue Qualität erzeugen, die den Zuschauer dazu anregt, sich für die Dauer der Vorstellung einem Konzept

¹⁹³ Es sind natürlich auch musikalische ‚Zustände‘ denkbar, die Hektik, Unruhe und Rastlosigkeit suggerieren. Diese kommen aber in Marthaler-Inszenierungen kaum vor.

von Theater als Austausch von Informationsgehalten in bestimmter zeitlicher Sukzession nicht mehr ungefragt hinzugeben.¹⁹⁴

Es ist auch die Musikalisierung von Nebensächlichkeiten, die in der Verkehrung von wichtig und unwichtig, in der Behauptung von neuen Hierarchien durch musikalisches Exponieren semantischer Marginalien das Tempoempfinden der Zuschauer beeinflusst. Die Inszenierung von Canettis *Hochzeit* z.B. beginnt mit einer Szene, in der ein Kellner (Martin Horn) minutenlang, gemächlich und wortlos die Bühne aufräumt. Szenen wie diese, die es in jeder Marthaler Inszenierung gibt, sind nicht pars pro toto für seine Zeitgestaltung insgesamt zu sehen, bestimmen aber häufig den Eindruck. Am Beispiel von *Die Spezialisten* und *Stunde Null* habe ich versucht zu zeigen, dass Marthaler sich häufig auch durchaus an traditionellen musikalischen Normen von Proportion und Abwechslungsreichtum orientiert. Dennoch schafft er, ähnlich wie in Bezug auf die Formgestaltung, auch bei der Zeitgestaltung Brüche mit der Konvention.

Die Zirkularität, von der bei Marthaler gesprochen wird (Osthues 1995, Wille 1996) beschreibt den Eindruck einer Mischung aus Kreis- und Spiralförmigkeit des Zeitstrahls. Dieser Eindruck hängt unmittelbar mit den anhand von *Die Spezialisten* beschriebenen Strategien der Formgebung zusammen. Die Form impliziert hier eine spezifisch rhythmische Wahrnehmung. Der Eindruck von Langsamkeit entsteht aus der Erfahrung einer musikalischen Struktur, die sich stets auf sich selbst zurück bezieht. Die Partitur von *Die Spezialisten* und die schematische Aufstellung in Abb. 5 zeigen, dass nach ca. einem Drittel der Aufführung fast alle Formelemente eingeführt sind und nur noch ineinander verschachtelt und variiert wiederkehren, darüber hinaus sogar am Ende wieder auf ihren Anfang zurückgeführt werden.

Zwei Konsequenzen Marthalerscher Zeitgestaltung will ich herausheben: einen Ansatz zur Semantisierung des Rhythmus⁴ bei Marthaler unter der Überschrift *Zeitgestaltung als Politikum* und einen Ansatz zu einer produktions- und rezeptionsästhetischen Lesart: *Zeitgestaltung als Ästhetikum*.

Zeitgestaltung als Politikum

„Zeit ist mit Macht verbunden“ (Carp 1997: 64), so lautet der erste Satz eines Aufsatzes von Stefanie Carp über Marthalers Theater. Programmatisch wird hier eine gesellschaftspolitische Dimension seiner Inszenierungsweise von Zeit angedeutet. Verlangsamung als das auffälligste rhythmische Merkmal seiner Stücke bekommt durch Carp und Marthaler selbst eine denotative Verknüpfung mit der Ohnmacht der kleinen Leute:

¹⁹⁴ Ein solches Verständnis legt etwa noch Peter Pütz' Studie *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 21977 (1970), nahe.

„Es ist die Zeit der Machtlosen. [...] Durch den Rhythmus erzählt er einen kollektiven Lebens- und Gefühlszustand als zwangsneurotischen Alptraum“ (Carp 1997: 68). In einer Fernsehdokumentation¹⁹⁵ beschreibt Marthaler seine Sympathie für die Menschen, die der „Zentrifugalkraft“ unserer beschleunigten Zeit zum Opfer fallen und an den Rand gedrängt werden. Dem setze er die Langsamkeit seiner Arbeiten entgegen. Die Theaterkritik hat diese Art der Semantisierung teils unterstrichen, teils bestritten. Friedrich Dieckmann schreibt über die Anfangsszene der Sturm-Inszenierung: „Das Zeitgefühl, in das sie ihren Zuschauer verwickelt, stellt sich gegen den Rhythmus, den die Zeit uns aufprägt. Marthalers Szene ist zeitkritisch in einem fundamentalen Sinn“ (Dieckmann 1994: 47). Klaus Dermutz hingegen beruft sich ebenfalls auf Marthaler, wenn er behauptet:

Die Langsamkeit kommt bei Marthaler nicht daher, dass er einen anderen Rhythmus gegen die Beschleunigung der Zeit setzen will: „Bei mir liegt der Grund für die Langsamkeit nicht in der Provokation. Ich beobachte gerne Menschen, die Zeit haben. Diese Menschen sind Bühnenwirksamer (lacht).“ (Dermutz 2000: 42)

Es scheint mir müßig, über die ‚wahren‘ Intentionen des Regisseurs zu mutmaßen. Marthaler selbst sieht sich zwar nicht als politischen Regisseur (Siehe Ecke 1996), seinen Inszenierungen ist aber immer eine Form von Gegenwartsbezug *und* eine ungewöhnliche Ästhetik eigen, die sie auch in gesellschaftskritischer Hinsicht lesbar machen. Marthaler ist zugleich Pragmatiker genug, um auf den Aspekt der Bühnenwirksamkeit seiner langsamen Figuren hinzuweisen. Die Reflexion der Musikalisierung schärft hier den Blick für die *ästhetischen* Konsequenzen der Zeitgestaltung.

Zeitgestaltung als Ästhetikum

Komponisten und Musikinterpreten wissen, dass ein langsames Tempo die Aufmerksamkeit für musikalische Details schärft. Tongebung, Klangfarbe, Verzierungen und dynamische Feinheiten können vom menschlichen Sensorium bei langsamem Tempo¹⁹⁶ besser und differenzierter bzw. überhaupt erst wahrgenommen werden.

Marthaler macht sich diese gesteigerte Aufmerksamkeit der Rezeption gleich doppelt zunutze: Er setzt auf Genauigkeit der Wahrnehmung sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationsrahmen des Theaters.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ecke, C. Rainer 1996: *Des Chaos‘ wunderlicher Sohn. Christoph Marthaler ou √Suisse + Allemande*. Kamera: Gottfried Baum, Schnitt: Thomas Stoklossa. Produktion des ZDF, gesendet 1996 bei Arte.

¹⁹⁶ Auch Robert Wilson weiß dies, wie Nick Kaye anhand von *Deafman Glance* (1970) beschreibt: „For Wilson it would seem that the nature and pace of the performance serves to reveal complexities that normally remain unseen“ (Kaye 1994: 63).

¹⁹⁷ Zu dieser Unterscheidung siehe Pfister 61988 (1982): 67.

In einer Aufführung voller Pausen und – mit einem Ausdruck der Film-analyse gesprochen – toter Zeiten bedarf es intensiver Anstrengungen der Schauspieler, das Timing der Aufführung unter Kontrolle zu halten, damit die Aufführung nicht konturlos und spannungslos wird. Noch mehr als beim Ausagieren einer individuellen Rollenpsychologie fordert musikalisiertes Theater im Allgemeinen und Marthalers Stil im Speziellen ein genaues Sich-Abstimmen der Darsteller untereinander. Das chorische Ensemble muss aufeinander hören, aufeinander achten wie jeder musikalische Chor auch. Die Aufmerksamkeit muss sogar noch intensiver sein, da man sich nicht auf einen objektiven Notentext beziehen kann, sondern gewissermaßen stets die individuelle Partitur im Kopf mit der entstehenden kollektiven Partitur abgleichen muss.

Der Zuschauer andererseits hat, wenn er sich auf den Marthalerschen Rhythmus einlassen kann, viel Muße zum genauen Beobachten, zum Entdecken von Details. Marthaler inszeniert stets wenig fokussierend, selten gibt es eine Hauptstimme, die von Nebenstimmen nur begleitet wird. Die Schauspieler sind in der Regel alle auf der Bühne, und die Art, wie sie inszeniert bzw. komponiert sind, lädt zum flanierenden Schauen ein, das in der Summe scheinbar unwichtiger Details ein komplexes Bild entstehen lässt.¹⁹⁸ Durch die Langsamkeit und die Dezentrierung des Bühnengeschehens stärkt Marthaler den interaktionalen Spielraum zwischen Bühne und Publikum. Sein Rhythmus als Spiel mit den Vorerwartungen der Zuschauer enthält möglicherweise die politische Dimension einer Zeitkritik, v.a. aber ist der Rhythmus ein ästhetisches Credo für eine bestimmte Wahrnehmungsd disposition. Ivan Nagel unterstreicht diese Qualität Marthalerschen Theaters: „Die Umdeutung der Bühnen-Zeit, Befreiung der Zeit zur Langsamkeit, nutzt Marthaler (anders als Bausch, als Wilson) zu einer abenteuerlich geduldigen Lektüre der Realität“ (Nagel in: Dermutz 2000: 205).

Der Vergleich mit Wilson macht noch eine Besonderheit des Marthalerschen Rhythmus‘ deutlich. Anders als bei Wilson stellt die Rhythmisierung als theatrale Stilisierung des Bühnenverhaltens bei Marthaler eine Art von neuem Realismus dar. Ohne in den Verdacht von Naturalismus zu geraten, ist sein Theater von einem pointiertem Orts- und Gegenwartsbezug geprägt, von einer Lust an der Beobachtung des Realen, während Wilson autonome, zeit- und ortsunabhängige Theatertraumspiele inszeniert,

¹⁹⁸ Ein vielzitiertes Pendant zur Marthalers Musik der Nebensächlichkeiten stellt in der Musik der Moderne Erik Saties *Musique d'ameublement für Klavier, drei Klarinetten und Posaune* (1920) dar. John Cage hat Saties Programm zu dieser Musik in einem Text im Sammelband „Erik Satie“ (Metzger/Riehn 1980) verarbeitet: „Dennoch müssen wir versuchen, eine Musik zu erzeugen, die wie die Möblierung ist – das heißt: die einen Teil der Geräusche der Umgebung bildet, sie jedenfalls in Betracht zieht. Ich stelle sie mir melodiös vor, so daß sie die Geräusche der Messer und Gabeln mildert, sie nicht beherrscht, sich nicht aufdrängt“ (Cage in: Metzger/Riehn 1980: 29).

die in Weimar genauso gezeigt werden können, wie in Paris, Delphi oder Houston.

Marthalers Rhythmus stellt aber nicht nur einen Wechsel des Darstellungsmodus dar, sondern darüber hinaus eine Stilisierung von Zeit selbst. Die Chronologie als eindeutig messbare und interpretierbare Abfolge von Sekunden und Minuten wird zwar nicht völlig außer Kraft gesetzt, aber musikalischen Gesetzen unterworfen. Die Überführung der Zeit in musikalisch gestaltete Zeit macht sie zu einem ästhetischen Objekt. Alphonse Appia geht sogar (wenn auch in Bezug auf Wagner) so weit zu behaupten: „Die Musik [...] setzt nicht nur das Zeitmaß und die Aufeinanderfolge der Vorgänge im Drama fest, sondern vom darstellerischen Standpunkt aus muß sie [...] als *Zeit selbst* betrachtet werden“ (Appia 1899: 11). Der Musikwissenschaftler David Epstein formuliert dies umgekehrt so: „Time in music is a special case of time in general“ (Epstein 1995: 10). Hans-Thies Lehmann beschreibt diese Phänomene so: Zeit werde im Theater der achtziger und neunziger Jahre, Marthaler explizit eingeschlossen, „*präsentiert*, nicht repräsentiert“ (Lehmann 1997: 34). Und Isabel Osthues beschäftigt sich anhand von *Faust* $\sqrt{1+2}$ mit den Konsequenzen dieser Form der Musikalisierung vom Standpunkt des Rezipienten:

Die Zeit der Inszenierung läßt sich nicht festlegen, sie entfaltet sich weder als sukzessive Zeit, die sich als Handlung auf der horizontalen Achse zeigt, noch als simultane, zyklische Zeit auf der vertikalen Achse [...]. Diese Zeit läßt sich nicht messen und ist kein Maß, sie wird nicht dargestellt und sie repräsentiert nicht. Sie zeigt sich nicht in bezug auf, oder durch etwas anderes, sie wird nicht indirekt repräsentiert über Aktionen oder Figuren, nicht über ein Geschehen, sondern geschieht. (Osthues 1995: 65)

Osthues' Interpretationen Marthalerscher Zeitgestaltung sind dabei primär als metaphorische Bestimmungen zu lesen, Ausdruck der Schwierigkeit, die komplexen Konsequenzen einer musikalisch einfach zu benennenden Strategie zu fassen. Marthalers Theater kann man selbstverständlich chronologisch messen und in einer Partitur, die ja eine kodifizierte Form mehrerer paralleler Zeitstrahlen darstellt, verschriftlichen und somit Sukzession und Proportion festlegen. Dennoch wird am Beispiel des Rhythmus' bei Marthaler deutlich, dass in der musikalischen Untersuchung zwar vieles zu Tage tritt, die Inszenierung in ihrer Vielfalt aber nie vollständig in der Analyse aufgeht.

Ich habe eingangs von einem Unterschied in der kompositorischen Behandlung von Rhythmus und Form gesprochen. Er besteht m. E. darin, dass Marthaler eine Rückbindung an formal Traditionelles einerseits und geradezu Avantgardistisches in seiner Zeitbehandlung andererseits einander gegenüberstellt. Die Chorlieder als Exemplifizierung einer bestimmten Musiktradition kehren sozusagen nur einen Teil der Musikalität der Insze-

nierungen Marthalers nach außen.¹⁹⁹ Im Rhythmus profitiert er deutlich von moderneren Konzepten, wie sie in verschiedenen extremen Formen Ausprägung erfahren haben; z.B. bei Erik Satie mit seinen 840 Wiederholungen der *Vexations*, die übrigens mit *très lent* (sehr langsam) überschrieben sind, und in John Cages *4'33"* (1952), der schon sprichwörtlich gewordenen Verselbstständigung der Stille in der Musik.²⁰⁰ Der musikalische Bezugsrahmen für Marthalers musikalisiertes Theater ist jedenfalls erheblich größer als der Fundus an deutschen Liederbüchern. Der Schweizer „Archäologe der deutschen Mentalität“ (Löffler, S. in: Ecke 1996) ist als Musiker ein bewandertes Weltbürger und feierte – vielleicht auch deshalb – mit seiner besonders gastspielfreudigen Inszenierung *Die Stunde Null* weit über die Gebietsgrenzen deutscher Mentalität hinaus Erfolge.

¹⁹⁹ Ich beziehe mich hier nochmals auf das weiter oben aufgeführte Zitat, in dem Guido Hiß die Chorlieder als das Element der Inszenierungen beschreibt, das die „innewohnende Musikalität gleichsam nach außen kehrt“ (Hiß 1999: 215).

²⁰⁰ Siehe ebenfalls den entsprechenden Abschnitt in Kapitel III.2.2 *Metrik (Takt)*.