

3 „Ausreichend Grund zum Zorn“ – Rhythmus und Instrumentation im Theater Einar Schleefs²³³

3.1 *Ein Sportstück*. Ein Drama

*Ein Sportstück*²³⁴ wurde am 23. Januar 1998 am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Die Inszenierung fand eine erhebliche regionale und überregionale Resonanz: Zum einen war Elfriede Jelinek durch ihre Stücke *Wolken.Heim* (1990) und *Raststätte oder Sie tun's alle* (1994) zu einer zentralen deutschsprachigen Bühnenautorin der neunziger Jahre²³⁵ avanciert, die besonders in ihrer Heimat Österreich bis heute eine äußerst ambivalente Rezeption erfährt. Zum anderen wurde auch dank der polarisierenden Persönlichkeit²³⁶ Einar Schleefs die Inszenierung als Ausnahmeereignis antizipiert. So prophezeite Wolfgang Reiter schon im November 1997, gut zwei Monate vor der Premiere:

Mit jeder Produktion stellt Schleef nichts weniger als die herrschende Theater-Kunst selbst in Frage. Nun hat ihn Claus Peymann, auf ausdrücklichen Wunsch von Elfriede Jelinek, sogar an die Burg engagiert. Seit Anfang Oktober probt er dort mit einem riesigen Ensemble das jüngste, das sogenannte „Sportstück“ der nicht weniger gehaßten Autorin. Für Ende Jänner ist die Premiere geplant. Sie könnte zu dem Kunstereignis der Saison werden. (Reiter 1997: 129)

Die Inszenierung war trotz zum Teil vernichtender Kritiken ein Publikumserfolg und wurde zusammen mit einer zweiten Arbeit von Schleef, der *Salome* aus Düsseldorf, zum Berliner Theatertreffen eingeladen und im Jahrbuch von *Theater heute* 1998 zur Inszenierung des Jahres gewählt.

²³³ Schleefs Tod am 21. Juli 2001 setzte seinem Schaffen ein verfrühtes Ende. Roland Müller schreibt: „Der Wut des Einar Schleef merkte man an, dass sie den kalten, entfremdeten Verhältnissen dieser Welt galt. Theater machte er mit Leib und Seele, grundehrlich und verletzbar. ‚Was die Welt verändert, kommt aus der Verzweiflung‘, hat er bekannt. Dieser maßlos verzweifelte, dabei unbeugsame Künstler wird dem deutschen und europäischen Theater fehlen“ (Müller 2001).

In diesem noch zu Lebzeiten Schleefs entstandenen Kapitel behalte ich im Schreiben über ihn die Zeitform des Präsens bei. Dies geschieht nicht zuletzt in der Hoffnung und Überzeugung, dass die Beschäftigung mit Schleef anhalten wird und sich sein Nachwirken und die fortdauernde Aktualität seiner Theaterarbeiten dem abschließenden Urteils-gestus des Imperfekt widersetzen können.

²³⁴ Einar Schleef 1998: *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek, Burgtheater Wien. Bühne und Kostüme: Einar Schleef. Mit: Martin Brombach, Elisabeth Rath, Elisabeth Augustin, Julia von Sell, Heinz Frölich. Premiere: 23. Januar 1998.

²³⁵ Als solche wurde sie auch durch die Salzburger Festspiele 1998 positioniert, für die sie Ivan Nagel als thematischen Schwerpunkt gewählt hatte.

²³⁶ Rolf Michaelis charakterisierte Schleef z.B. als „einen Menschen, einen Schriftsteller und Dramatiker, Maler und Bühnenbildner, Zeichner und Photographen, Schauspieler und Regisseur, der umstritten ist wie kaum einer in Deutschland“ (Michaelis 1998: 12).

Ein Sportstück gab es in mehreren Fassungen zu sehen: verschiedene „Kurzfassungen“, die zwischen fünf und sechs Stunden dauerten und eine ca. achtstündige Langfassung, die erst drei Monate nach der Premiere zu sehen war, weil man vorher nicht fertig geworden war.²³⁷ Die Fassungen unterschieden sich in Anzahl und Abfolge der bausteinhaft verfügbaren, statischen Bilder.

Es ist sicher kein Zufall, dass zeitgenössische Theaterformen, die von Musikalisierung geprägt sind, häufig Textproduktion und Inszenierungsvorgang untrennbar verknüpfen (Marthaler, Wilson) oder auf Texte zurückgreifen, die bereits selbst dramatische Konventionen durchbrechen und durch ihre Dramaturgie und besondere sprachliche Materialität zu einer Musikalisierung geradezu herausfordern. Robert Wilsons Affinität zu Texten von Gertrude Stein und Heiner Müller ist dafür ein Beispiel, Einar Schleefs viel diskutierte Kongenialität mit Elfriede Jelinek²³⁸ ein anderes. Für Schleefs Musikalisierung des Theaters spielt sein Umgang mit Sprache eine zentrale Rolle; das Verhältnis von vorliegendem Text und inszenierter Rede stellt sowohl in Schleefs Programmatik als auch in der Rezeption einen zentralen Knotenpunkt dar, an dem zahlreiche rote Fäden seiner Theaterästhetik zusammenlaufen. Ein Blick auf Schleefs Einrichtung der Textvorlage ist daher sicher aufschlussreich.

Jelineks Theatertexte und theaterprogrammatische Äußerungen²³⁹ sind bereits selbst Gegenstand ausführlicher Untersuchungen²⁴⁰. Einige wenige

²³⁷ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Fernsehübertragung einer Aufführung des *Sportstücks* beim Berliner Theatertreffen auf 3sat, die eine fünfstündige Kurzversion mit einer Zugabe war.

²³⁸ An der Frage, ob sich mit Jelinek und Schleef ein besonders symbiotisches, fruchtbares oder zumindest spannungsvolles Theater‘paar‘ gefunden habe oder ob sich diametrale Gegensätze und einander abträgliche Irritationen auftun, scheiden sich die Geister des Feuilletons. Wolfgang Reiter befindet: „Daß Schleef und Jelinek erst jetzt auf der Bühne zueinanderfinden, ist ohnehin ein Rätsel. Denn wie kein anderer hat Einar Schleef in seinen Bühnenarbeiten stets obsessiv das praktiziert, was die Jelinek seit je für ihr Theater fordert. Daß Sprache und Figuren öffentlich ausgestellt werden, daß allergrößte Wirklichkeit (der Schauspieler als wahrhaftiger Mensch) und allergrößte Künstlichkeit (die Sprache in übersteigertem Ausdruck) vereint auftreten.“ (Reiter 1997: 129) Urs Jenny hingegen findet es merkwürdig, „wie dieser dampfende, immer blutwarme, brunftwarme Germane Schleef und die kühle, berührungsscheue, mit allen Stacheln der Eleganz und Ironie gewappnete Österreicherin Elfriede Jelinek in dieser ‚Sportstück‘-Unternehmung einen Gleichklang gefunden haben“ (Jenny 1998: 157).

²³⁹ Besonders dezidiert finden sich solche Äußerungen in ihrem kurzen Text „Ich möchte seicht sein“ (1983), in: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main 1990: 157-161.

²⁴⁰ Siehe u.a.: Haß, Ulrike 1993: „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks“, in: Text + Kritik Heft 117: *Elfriede Jelinek*, Januar 1993, S. 21-30. / Pflüger, Maja Sibylle 1996: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen. / Stanitzek, Georg 1991: „Kuckuck“, in: Stanitzek, Ge-

Merkmale von *Ein Sportstück* sollen genügen, um das sprachlich-dramaturgische Terrain abzustecken, auf dem sich Schleef mit seiner Musikalisierung bewegt. Detlev Brandenburg nennt, wenn auch mit etwas polemischem Zungenschlag, einige dieser Charakteristika:

Ein Wortschwall von über 180 Seiten macht noch kein Drama. Kaum einer der seitenlangen Monologe ist personal eindeutig zurechenbar, kaum eine Figur hat ein auch nur halbwegs plastisches Profil, und mit so etwas Altmodischem wie Repliken oder Handlungsverläufen gibt sich Elfriede Jelinek sowieso nicht mehr ab. (Brandenburg 1998: 11)

Maja Sibylle Pflüger beschreibt in ihrer Dissertation zur Theaterästhetik Jelineks das Phänomen der Auflösung wesentlicher Dramenmerkmale differenzierter: Sie nennt anhand früherer Texte, aber durchaus auch mit Gültigkeit für *Ein Sportstück* die Auflösung der Handlung, Figuren, Dialoge, der Chronologie, der Hierarchie der Zeichensysteme und der strikten Kohärenz der Rede und fasst zusammen:

Die Theaterstücke können alle auf diese Grundstruktur zurückgeführt werden: Die Bedingungen theatralischer Repräsentation werden in den theatralischen Prozeß hineingenommen und auch selbst in Szene gesetzt. Jelineks Stücke sind bereits Inszenierungen, bevor sie auf die Bühne gelangen. Die Texte sind Szene einer Dramatisierung des Dramas. (Pflüger 1996: 21f.)

Bei aller theaterästhetischen Nähe zwischen Jelinek und Schleef zeigt sein Umgang mit ihrem Text auch Spuren einer gewissen Skrupellosigkeit, die immerhin zu Urteilen geführt hat, wie dem Gerhard Stadelmaiers von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: Schleefs In-Szene-Setzen von *Ein Sportstück* komme einer Nicht-Inszenierung gleich: „Das Ur-Theater genügt sich selbst. Wer den Text nicht vorher gelesen hat, versteht nichts. Eine Uraufführung, die das Stück vorstellt, findet nicht statt“ (Stadelmaier 1998).

Worin besteht Schleefs inszenatorische Freiheit, die Stadelmaier hier anprangert? Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* umfasst 188 Druckseiten und ist damit nur schwer als Ganzes aufzuführen. So hat sich auch Einar Schleef der bei Uraufführungen üblichen Vorsicht beim Einstreichen des Textes von Anfang an entledigt: In seiner Fassung fehlen ganze Teile (so z.B. der neuseitige Eröffnungsmonolog der Elfi Elektra), andere sind stark gekürzt. Schleef nimmt diese Striche jedoch kaum mit Blick auf die Aufführungsdauer vor, seine Inszenierungen waren immer schon für Überlängen bekannt. Ganz im Gegenteil ergänzt Schleef das Stück sogar noch um einige Textpassagen: An den Beginn stellt er als ironische Referenz den „Szenischen Prolog zur Eröffnung des k.k. Hofburgtheaters am

org/Baecker, Dirk/Hüser, Rembert (Hg.): *Gelegenheit. Diebe. 3 x Deutsche Motive*. Bielefeld, S. 11-80.

14. Oktober 1888“ von Josef Weilen, der auch im Berliner Schillertheater brav heruntergeleiert wird. Später baut er Passagen aus Hugo von Hofmannsthals *Elektra* und Heinrich von Kleists *Penthesilea* ein. Vor allem aber greift er in den Sprachduktus der Jelinek selbst nicht unerheblich ein. Im Bewegungschor der Sportler (Jelinek 1999/1998: 138f.) beispielsweise verkürzt und verdichtet Schleef die Sprache der Autorin merklich. Verben, Füllwörter, Eigentlichkeitspartikel, Nebensätze werden großflächig gestrichen, Konstruktionen mit Hilfsverben fast immer zu Vollverben umgestellt, wie in folgender Textpassage. Sie lautet im Original so:

Auf diese Weise könnten wir der Jugend das Fernsehen ersparen. Indem wir sie aktivieren, sich selber aus großer Ferne zu sehen. Selber Fernsehen werden, das wärs! Nichts hindert uns an etwas. Jeder von uns verhält sich als Zuschauer wie sonst auch, nur viel zorniger, weil er zu mehreren ist. Jeder allein hat ja schon mehr als ausreichend Grund zum Zorn. Weil wir gemeinsam doch viel stärker sind, als du uns je verraten hast, Autorin, stolpern wir auch gemeinsam in die Nachrichten hinein, um, nach der Wettervorschau, gerichtet zu werden, Arm in Arm. Dort will man uns aber nicht aufschreiben. (Jelinek 1999/1998: 139)

Bei Schleef hingegen liest sich der Text folgendermaßen:

Auf diese Weise kann man der Jugend das Fernsehen ersparen. Indem wir sie aktivieren. Selber Fernsehen werden. Nichts hindert uns. Jeder Zuschauer verhält sich zorniger, weil er zu mehreren ist. Jeder hat ausreichend Grund zum Zorn. Weil wir gemeinsam stärker sind, stolpern wir in die Nachrichten, um gerichtet zu werden, Arm in Arm. Dort will man uns aber nicht.

Wie sich zeigen wird, nimmt Schleef diese merklichen Veränderungen des Jelinekschen Sprachgestus²⁴¹ vor, um ihn so musikalisieren zu können, wie er es tut. Andere Passagen, die weniger stark als Musik inszeniert sind als der zitierte Chor, sind entsprechend weniger angetastet. Der Monolog der „Frau“²⁴¹ (Elisabeth Rath) zu Anfang des eigentlichen Bühnengeschehens beispielsweise, weist nur marginale Textänderungen auf. Welche Beziehung Text und Musikalisierung bei Schleef eingehen, wird eine der Fragen sein, die ich erst nach eingehender Beschäftigung mit der spezifischen Musikalität seiner Inszenierung(en) zu beantworten suche.

3.2 *Ein Sportstück*. Ein Musikstück

Was aber am meisten auffällt, ist das obsessive Arbeiten mit stampfenden Körperrhythmen und das Zerhacken der Sprache durch verfremdende Brüche. Es gibt unvermutete Steigerungen zu Schrei und Brüllen – viele Passagen in Schleefs Theater sind sehr laut. Die Kontinuität des Sprachsinns wird immer wieder gestört durch Wechsel der Stimmlage, scheinbar unmotivierte Ausbrüche, gehetzt und atemlos erscheinende Intonierung. Bestimmte Textstellen werden, oft mehrfach, wiederholt, sonderbar rhythmisiert, zerfetzt, zerdehnt, in chorischen Repetitionen oder im Zeit-

²⁴¹ Jelinek 1999 (1998): 17ff.

raffer mit plötzlicher Geschwindigkeit herausgestoßen: es entsteht eine durchgängige Musikalisierung und Rhythmisierung der Sprache, Zeitdehnung und Zeitverdichtung. (Lehmann 1990: 89)

In diesem Zitat von Hans-Thies Lehmann stecken – so treu bleibt Schleef seinem Formenkanon – viele Angaben, die auch für das acht Jahre später entstandene *Sportstück* geltend gemacht werden können. Auch Detlev Baur schreibt noch 1999 über Schleef: „Die Raum- und Zeitstruktur läßt sich [...] durch abstrakte, gleichsam musikalische Prinzipien erklären“ (Baur 1999a: 92). Mit Hilfe der entwickelten musikalischen Begriffe lassen sich die angesprochenen Phänomene weiter präzisieren und differenzieren. Ich will dabei in mehreren Schritten vorgehen: Zunächst gebe ich einen groben Überblick über die musikalische Struktur der Inszenierung, das Makroarrangement, und gehe dabei Manifestationen des Rhythmus‘ auf tektonischer Ebene nach. Dann stelle ich die zentrale Chorpartie, den *Sieben/Acht-Chor*²⁴², vor, indem ich auf die formalen Gegebenheiten dieses Mikroarrangements eingehe, wesentliche Stilelemente herausarbeite und anhand des Anfangs eine detaillierte Analyse der Partitur vornehme. In allen Fällen wird zu fragen sein, worin die musikalische Leistung Schleefs besteht, wie hier Text und Bühnengeschehen musikalisiert werden und welche Konsequenzen das nach sich zieht.

Ein erster Gesamteindruck lässt sich vorausschicken: Bei der Inszenierung von *Ein Sportstück* scheinen mir drei wesentliche musikalische Verfahren zum Einsatz gekommen zu sein: Rhythmisierung, Klangfärbung und Arrangement. Komposition im Sinne der Durchdringung und Entfaltung musikalischer Ideen findet dabei praktisch nicht statt. Die Musikalisierung des Bühnengeschehens, und damit die besondere Art der Anverwandlung der Jelinekschen Textblöcke durch Schleef, vollzieht sich hier eher als assoziative Reihung und Wiederkehr.

Rhythmus bestimmt das gesamte Bühnengeschehen der Inszenierung; von der Makrostruktur der Szenen und Sequenzen (tektonische Ebene) bis zur Mikrostruktur jedes Satzes und jeder Geste (motivische Ebene). Besonders evident wird dies in den chorischen Passagen, wie auch Helene Varopoulou unterstreicht:

Durch seine Verbindung von Sprechchor und Bewegungschor erreicht er eine Musikalisierung des Schauspielkörpers (von der Stimme über die Motorik bis zur Gestik und Bewegungsweise), die seine Aufführungen zu einem primär rhythmischen Erlebnis macht. (Varopoulou 1998: 11f.)

Von *Klangfärbung* spreche ich im Sinne eines bewussten Zugriffs auf die Klangfarbe des Sprechens. Nur an sehr wenigen Stellen findet eine musikalisch-tonale Vertonung kurzer Textpassagen statt, z.B. unter Verwen-

²⁴² Zur Namensgebung siehe das Unterkapitel III.3.2.2 *Mikroarrangement*.

dung der Melodiestimme des Halleluja-Chores aus Händels *Messias*. Durchgängig ist jedoch ein auffälliges Spiel mit dem Stimmklang, bzw. -zusammenklang der Akteure durch extreme Stimmlagen (Fisteln, Falsett), extreme dynamische Unterschiede und die Anreicherung des Sprechens mit paralinguistischen Lauten, onomatopoetischen Elementen; kurz: auffällig ist die solistische und chorische Gestaltung der Klangfarbe. Bei den chorischen Passagen kann man hier von einer regelrechten Instrumentierung sprechen, die eine Vielzahl von Kombinationen unterschiedlicher Stimmen bereithält.²⁴³ Schleef sagt in seinem großen poetologischen Essay *Droge, Faust, Parsifal*: „Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein“ (Schleef 21998/1997: 479). Das gilt auch für die musikalische klangliche Qualität des Gesprochenen. In *Ein Sportstück* stehen sich höchst individuelle Passagen mit *einer* besonderen Sprachmelodie²⁴⁴ und chorisch unisono gesprochene Passagen gegenüber, die die klanglich komplexe Summe unterschiedlich kombinierter Einzelstimmen darstellen. Dass diese eben nicht alle gleich klingen sollen, sondern in einen vielschichtigen Zusammenklang treten, lässt sich sowohl hören, als auch als Intention der Regie in Erfahrung bringen: „Unter vielen aufzutreten ist sehr, sehr schwierig, weil man den eigenen Ton finden muss, man muss die eigene Ausdrucksweise finden und sich vom Partner absetzen“ (Schleef in: Klar 1998b). Diesen Vorgang der Klangfärbung beschreibt der Philosoph Gilles Deleuze so:

Im Gesang geht es darum die Höhe zu halten, im Sprechgesang dagegen wird sie unterbrochen, durch einen Anfall oder Anstieg verlassen. Infolgedessen zählt nicht der Text, der ist ganz einfach Rohstoff für die Variation. Man muß den Text sogar mit nicht-textuellen und dennoch immanenten Indikatoren überladen, die nicht szenischer Natur sind, und die als Operatoren fungieren würden und jedesmal die Skala der Variablen ausdrücken könnten, die von der Aussage durchlaufen werden. Genau wie in einer musikalischen Partitur. (Deleuze 1991/1978: 390)

Auf tektonischer Ebene der Musikalisierung fällt Schleefs *Arrangement* des Textes für seine Inszenierung auf. Arrangement bezeichnet in der Musik die Einrichtung oder Bearbeitung eines Musikstückes für eine vom Original abweichende Besetzung, sowie die Absprache über Anlage und Verlauf des Stückes. In diesem Sinne verstehe ich Schleefs Inszenierung der monologischen Textblöcke Jelineks in seiner eigenen Verteilung, Anord-

²⁴³ ‚Instrumentation‘ als maßgebliche Gestaltung der Klangfarbe bei einer mehrköpfigen Besetzung soll also im Folgenden auch als die Einrichtung eines Textes auf verschiedene ‚Stimmen‘ und Stimmgruppen verstanden werden. Die menschliche Stimme wird, wenn auch nur in diesem speziellen Zusammenhang, sozusagen wie ein Orchesterinstrument verstanden.

²⁴⁴ Martin Brambach beispielsweise spricht einen sehr eigenen, dialektal eingefärbten Gestus, der sich von der Norm der Bühnensprache hörbar abhebt.

nung und Gewichtung einzelner Passagen, unter Hinzunahme fremder Texte und Musiken auch als musikalisches Arrangement, dessen Besonderheiten im Folgenden beschrieben werden sollen.

3.2.1 Makroarrangement

Was beim ersten Sehen der Inszenierung und dann beim genaueren Blick auf die Notation²⁴⁵ ins Auge fällt, ist das Baukastenprinzip, auf dem der Aufführungsverlauf – mit wenigen Ausnahmen – beruht. Kennzeichnend für die ganze Inszenierung sind abgeschlossene Einheiten, lange statische Bilder, die durch klare ‚Schnitte‘ voneinander abgegrenzt werden und deren Reihenfolge nichts Zwingendes hat. Die Segmentierung wird meistens mehrfach kodiert: durch Pfliffe (Trillerpfeife) und Lichtwechsel und rasante Auf- und Abtritte. Deutlich kontrastierende Kostüme unterstützen zusätzlich die tektonischen Markierungen: Schwarze Kutten wechseln mit weißem Sportlerdress, überladene Rokokokleider mit völliger Nacktheit. Akustisch-optische Unterteilungen erzeugt z.B. der Eiserne Vorhang, der insgesamt achtmal fährt – ein besonders auf- und schwerfälliges Zeichen, zumal mit dem Geräusch des vorgeschriebenen Warnglöckchens verbunden.²⁴⁶ Auch Signale aus anderen Kontexten werden bemüht: das *Achtung, fertig, los!* des Sportwettkampfs, das sog. Einzählen *Fünf, Sechs, Sieben, Acht!* aus der Populärmusik.²⁴⁷ Die so überdeutlich voneinander getrennten szenischen Einheiten sind, gemessen an Stadttheaterkonventionen, überdurchschnittlich lang²⁴⁸; wenige energetisch und bewegungsdynamisch aufgeladene Bilder stehen den meist statischen Tableaus gegenüber und bleiben besonders stark im Gedächtnis: der Ausbruch der im wahrsten Sinne des Wortes nackten Gewalt gegen Martin Brambach, die rollenden Bälle beim Monolog des Opfers (Bibiana Zeller), die minutenlang Fußball spielenden Kinder und natürlich der *Sieben/Acht-Chor*.

²⁴⁵ Siehe Notenbeispiel 2: *Partitur zu „Ein Sportstück“ von Einar Schleaf*. Die Partitur ist auf die tektonische Ebene beschränkt. Sie verzeichnet signifikante Konfigurationsänderungen anhand der Solisten, des Chores, der Bewegungen auf der Bühne, der Geräusche und des Lichts. Letzteres ist hier bei ansonsten meist leerer Bühne das hervorstechende Instrument zur Musikalisierung des Raumes.

²⁴⁶ An diesem Beispiel wird deutlich, wie bei Schleaf das als musikalischer Vorgang in Szene gesetzt wird, was Maja Sibylle Pflüger für Jelineks Theaterästhetik als „offene Demonstration der theatralischen Arbeit von der schauspielerischen Leistung bis hin zur Theatertechnik“ (Pflüger 1996: 259) beschrieben hat.

²⁴⁷ Üblich ist allerdings von Eins bis Vier zu zählen. Die Zählweise bis Acht findet man besonders häufig im Zusammenhang mit Fitnessgymnastik wie z.B. Aerobic.

²⁴⁸ Wenn man meiner Unterteilung in insgesamt 17 Sequenzen folgt (siehe Partitur), ergibt sich eine durchschnittliche Länge von über 16 Minuten pro Sequenz. Gemäß den vorgeschlagenen Bezeichnungen ergibt sich also in der *konnotativen Temporelation* ein Eindruck von Langsamkeit.

Zwei rhythmische Elemente wurden auf tektonischer Ebene deutlich aufgewertet: die Pause und der Orgelpunkt. Orgelpunkte sind Liegetöne in der Musik, Ruhephasen in bestimmten ‚Stimmen‘, denen meist Bewegung in anderen ‚Stimmen‘ gegenüber steht. Beide, Pause und Orgelpunkt, dienen primär dem Kontrast. Im zeitlichen Nacheinander eröffnen sie Raum zum Nachhall oder zur Vorbereitung spannungsreicher Passagen. In der Gleichzeitigkeit von Ruhe und Bewegung liegt hingegen eines der wesentlichen Spannungsprinzipien der Musik. Bei Schleeff erhalten diese Elemente große Autonomie, werden scheinbar um ihrer Selbst willen inszeniert. Die szenische Statik der Monologe, die oft überlangen Auf- und Abtritte (gerade im Kontrast zu besonders schnellen Wechseln), die fast fünfminütige Generalpause im zweiten Teil und die vielen lichtarmen Szenen unterstützen den Charakter der Ereignislosigkeit. Vor diesem Hintergrund tritt alle Aktion, ganz besonders auch die Sprache, betont hervor. Dieses Wechselspiel schafft außerdem ein ganz eigenes Zeitgefühl, eine musikalische Thematisierung der Zeitwahrnehmung selbst.

In Bezug auf die musikalische Analyse schreibt Clemens Kühn: „Pausen haben verschiedenste Funktion und Aussage; sie gliedern, irritieren, setzen in der Stille fort, sind witzig, lassen Musik schreckhaft verstummen [...]“ (Kühn, C. 1993: 160). Schleeff nutzt sowohl Pausen als auch Orgelpunkte als Formen musikalischer Reduktion in vielfältiger Weise: Sie erscheinen als syntaktische Ergänzung, Zeitdehnung, formales Signal, als Erzeuger von Spannung, als eigenständiger Klang oder Nachklang. In der Pause, v.a. im Schweigen, stellt Schleeff der rein verbalen Selbstkonstituierung Jelinekscher Figuren eine Alternative gegenüber. Maja Sibylle Pflüger geht von der These aus, dass Jelineks Figuren „ganz auf Diskurse reduziert [werden]“ (Pflüger 1996: 10). „Ihre Existenzform ist das Sprechen, die Sprache dient nicht nur der Selbstdarstellung, sondern auch der Selbsterstellung“ (ebd.: 27). Der Bezugspunkt zu Schleeffs Sprachmaschinen ist offensichtlich, wobei er den Figuren zusätzlich die Möglichkeit gibt, sich auch durch ihre bloße Körperlichkeit selbst herzustellen. Die Pause ist bei Schleeff eine diskurslose Existenzform der Figur. Eine andere ist das Singen.

Neben dem Schweigen gibt es, vereinfacht betrachtet, drei wesentliche Äußerungsformen der Schleeffschen Figuren im *Sportstück*. Einmal sprechen sie eine deutlich musikalisierte, stilisierte Sprache (das gilt v.a. für die Chorpartien), ein anderes Mal bedienen sie sich einer eher konventionellen, gleichzeitig sehr prononcierten Bühnensprache (v.a. in den Monologen sowie den Hofmannsthal-Passagen), und schließlich singen sie. C. Bernd Sucher beschreibt die verschiedenen Ausdrucksformen am Beispiel des Chores:

Dieser gemischte Chor, dirigiert vom Balkon, macht Worte zu Waffen. Schleef schafft es, durch die Variation von Tonhöhe, Lautstärke und Geschwindigkeit mit gesprochener Sprache Musik zu erzeugen. Manchmal läßt er das Gesagte als Gesungenes wiederholen oder beides simultan erklingen. Er erfindet einen Mama-Kanon und eine Golf-GTI-Arie, er nutzt Händels Halleluja aus dem „Messias“ für einen „Da bin ich“-Chor, und er feiert Liturgien. (Sucher 1998)

Es wird viel und regelmäßig gesungen in Schleefs *Sportstück*-Inszenierung. Oft scheint der Gesang (meist chorisches, selten solistisch) als Segmentierungselement zu dienen, an anderer Stelle legt er sich als Folie aus dem Bühnenhintergrund atmosphärisch grundierend unter die Szene. Die musikalischen ‚Einlagen‘ besitzen eine gewisse Eigenständigkeit, werden aber meist relativ kunstlos, unisono (Männer und Frauen im Oktavabstand) und intonationsunsicher vorgetragen. Die gesungenen Passagen stellen ausnahmslos wörtliche oder stilistische Zitate dar: Schubert, Verdi, Mozart, Händel, Folkloristisches, gregorianisch-liturgische Wendungen und die Kaiserhymne erweitern das Repertoire. Will man dieses Material nicht als Pausenfüller verstehen (und bei Schleefs Faible für Pausen wäre das wenig plausibel), müsste man es als intertextuelles bzw. ‚intermusikalisches‘ Geflecht bezeichnen, das in Ergänzung zum hochverzweigten Netz der Verweise der Textvorlage weitere Zitierlust erkennen lässt. Wo Roland Barthes vom „déjà-lu“ spricht, könnte man in diesem Zusammenhang für die Schleefischen Formen der Intermusikalität von einem ‚déjà-ecouté‘ sprechen.

Man muss dabei unterscheiden zwischen direkten Zitaten (z.B. Schuberts *Gib deine Hand* oder Haydns *Volkshymne*) und Stellen, an denen Schleef Jelineksche Texte auf bekannte Melodien singen lässt: gregorianische Wendungen beim „Opfer“ (Jelinek 1999/1998: 35f.) oder *Da bin ich* auf Händels Hallelujah-Chor aus *Der Messias*. Vergleicht man letztere mit den rhythmischen Textbearbeitungen, die Schleef vornimmt, stellen die gesungenen Teile die am wenigsten interessanten Musikalisierungen dar. Der Zuschauer hört sich durch sein konnotatives Wissen um die größtenteils bekannten Musikstücke das Gesungene ‚zurecht‘²⁴⁹ und vergleicht. Die ungenaue Ausführung wirkt daher ungewollt und defizitär, da die Vergleichsmomente im Gedächtnis des Zuschauers sein Urteil lenken. Anders als z.B. in seiner Inszenierung *Wilder Sommer* (Wien 1999), wo ein professionelles Gesangsensemble das Klangbild der gesungenen Partien bestimmte, scheint es Schleef in *Ein Sportstück* nur um das bloße Zitat zu tun gewesen zu sein. Wichtig ist ihm hier vermutlich der Verweis auf bürgerliches Musikgut in Konfrontation mit dem populären Massenphänomen Sport, die atmosphärische Aufladung der Szenen oder auch der schlichte

²⁴⁹ Vgl. dazu John Pierces Begriff der ‚kategorischen Wahrnehmung‘, der dieses Phänomen aus psychoakustischer Sicht beschreibt. (Pierce 21989)

provokative Jokus, wenn z.B. auf dunkler Bühne Mozarts *Im Arsch ist finster* gesungen wird.

Schleef vereindeutigt durch seine Musikalisierung. Wo bei Jelinek viele mögliche Tonfälle mitschwingen, entscheidet er sich meist für einen. Am vieldeutigsten bleiben, musikalisch gesehen, die Monologe, die zwar vorwiegend mit großem Gestus gesprochen werden, aber von vielen individuellen Nuancierungen geprägt sind. Elisabeth Augustins Monolog als „An-di“ z.B. ist, unterstützt von der schwachen Beleuchtung der Szene, ein komplexes kleines Hördrama, in dem sie unzählige Sprachregister zieht. Auch bei Elisabeth Rath fällt die hohe Sprechkultur auf: Trotz des oft deklamatorischen Gestus‘ differenziert sie stets sehr genau in Dynamik und Klangfarbe. Das Sprechtempo hingegen variiert weniger, rhythmische Variation entsteht bei ihr eher durch Pausen, Phrasierung und extreme Artikulation.

Die dritte Äußerungsform, von der ich weiter oben gesprochen habe, betrifft vorwiegend die Chorsequenzen und einige wenige solistische Partien, wie etwa die Auftritte von Julia von Sell im ersten Teil der Inszenierung: Sie sind bestimmt von einer stark musikalisierten, stilisierten Sprache. Die Chorsequenzen im Besonderen verdienen genauere Aufmerksamkeit. Sie sind durchgehend musikalisiert, meist einheitlich unisono, trotzdem lassen sich stets individuelle Sprechweisen heraushören. Es besteht eine Ambivalenz zwischen dem objektivierten, weil vervielfältigten Ausdruck und den subjektiven Abweichungen. Während diese Musikalisierung, also die genaue stilisierende Festlegung von Pausen, Staccati, gedehnten Tönen, Sprachmelodieverlauf und rhythmischen Akzenten etc., eine einheitliche Interpretation (im musikalischen Sinn) vorgibt, bleibt der Höreindruck durch die unvermeidliche und gewünschte Individualität des Ausdrucks vielschichtig. Sebastian Nübling beschreibt in einem anderen Zusammenhang diese Dichotomie als „Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe“ (Nübling 1998b: 63).

Überdies wird die Inszenierung insgesamt entgegen dem ersten Eindruck des ‚Einstimmigen‘ und Monothematischen von Gegensätzlichkeit(en) bestimmt. So prägt z.B. ein Dualismus zwischen Fragmentarität und Geschlossenheit die Inszenierung. Das Baukasten-Prinzip und die Serialität der Makrostruktur stehen einer Reihe von Formelementen gegenüber, die neben *semantischer* Geschlossenheit durch die alles umklammernde Sport-Metapher für *musikalische* Geschlossenheit sorgen. Dies sind vor allem wiederkehrende optische und akustische Signale, die teilweise wie musikalische Motive auftreten. So kehren bestimmte Lichteinstellungen, wie das streifige Licht auf der Hauptbühne, bestimmte Kostüm-elemente und Klänge wieder. Die Trillerpfeife (benutzt von Schleef, Rath, Zeller, Brambach, Morak), dient sowohl als primär segmentierendes Zei-

chen als auch als eine Art Staffelstab durch die Aufführung hindurch und als semantischer Verweis auf Regelhaftigkeit und Machtausübung im Sport.²⁵⁰ Der Eiserne Vorhang fährt klingelnd achtmal während der Aufführung mit einer enervierend scheinenden Dauer von jeweils ca. 40 Sekunden. Bestimmte Instrumentierungen und Klangfarben tauchen wiederholt auf, so z.B. die Charakteristik der überlaut skandierten Phrasen des Chores (unisono, meist repetitiv): *Entsetzen, Entsetzen, Sieben, Acht / Krieg, Krieg, Jubel, Freude, Frohlocken / Hipp, Hipp, Hurra.*

In *Ein Sportstück* gibt es keine logische Fortentwicklung; die szenisch-musikalischen Prinzipien heißen Reihung und Wiederholung. Zentren der Inszenierung sind durch ihre Dauer und Intensität das Wechselspiel zwischen Protagonistin Elisabeth Rath und dem Chor zu Beginn und der lange stark rhythmische *Sieben/Acht-Chor* in der Mitte der Inszenierung. Das Sequentielle, die Fortspinnung als musikalisches Stilprinzip ist nicht nur ein wiederkehrendes Formelement bei Schleeef überhaupt, sondern hier zugleich ästhetische Antwort auf das Schreiben von Elfriede Jelinek. Auch in ihren Texten finden sich bevorzugt: Reihung, Assoziation, Klang und Anklang.

3.2.2 Mikroarrangement: Der Sieben/Acht-Chor

Eine andere Art und Weise, das Theater vom Chor her zu definieren, findet sich bei Einar Schleeef. Er verbindet den Sprechchor und die extreme und expressive Ausstellung der schieren Klangdimensionen der Stimmen mit einer intensiven Körperlichkeit, kollektiven Auftritten und der Individualisierung der Protagonisten. (Helene Varopoulou)²⁵¹

Die chorische Passage aus Einar Schleeefs Inszenierung, anhand derer es den Rhythmus der Inszenierung auf mikrostruktureller Ebene zu untersuchen gilt, weist einige Besonderheiten auf. Ich nenne diesen fast dreiviertelstündigen Chor den *Sieben/Acht-Chor*, weil dies die beiden Zählzeiten sind, die immer wieder laut in den rhythmisierten Text hineingerufen werden und dabei formale Geschlossenheit erzeugen sowie die Musikalisierung überhaupt explizieren. Der *Sieben/Acht-Chor*²⁵² steht an zentraler Stelle der Inszenierung, ist die längste zusammenhängende szenische Einheit und wurde in Kritiken gerne pars pro toto für eine Aufführungsbe-

²⁵⁰ Anhand seines Verweischarakters mag das Pfeifen sogar als Leitmotiv angesehen werden (man denke an Papagenos fünftöniges Flötenmotiv aus der *Zauberflöte*), eine kompositorische Verarbeitung oder Entwicklung findet jedoch nicht statt und wäre auch nur begrenzt möglich.

²⁵¹ Varopoulou 1998: 11f.

²⁵² Siehe Notenbeispiel 3: Partitur zum Sieben/Acht-Chor aus „Ein Sportstück“ von Einar Schleeef, Anfang und das Videobeispiel 6: Sieben/Acht-Chor auf beiliegender CD-ROM.

schreibung verwendet: Nach Wolfgang Kraliceks bereits zitierter Einschätzung bringen die Choristen „den Text (nach Art des Rap-Sprechgesangs) so rhythmisch zum Klingen, daß Musik daraus wird“ (Kralicek 1998). Gerade das durchgängige Metrum, auf das sich Kralicek bezieht, ist eher untypisch für die Chorpartien in *Ein Sportstück*. Viele andere Chor-Passagen der Inszenierung sind metrisch frei gehalten, zeugen aber von genauso evidenter Musikalisierung – sie werden sogar von einer Chorführerin vom Rang aus dirigiert.

Der *Sieben/Acht-Chor* ist also in seiner Geschlossenheit, seiner metrischen Einförmigkeit und physischen Bewegtheit nicht exemplarisch für die gesamte Inszenierung, lohnt aber aufgrund der besonders expliziten Musikalisierung, der eindrucksvollen Manifestation des rhythmischen Prinzips und der breiten, affizierten Rezeption, die er erfahren hat, eine eingehendere Betrachtung.

Der Ablauf

Die allgemeine Struktur dieses insgesamt fast dreiviertelstündigen Chorauftritts ist mit zwei Ausnahmen fortschreitend. Ein langer Textteil direkt aus dem Anfang der Chorpartie wird später einmal wiederholt, und auch die allerersten Sätze, mit denen der Chor beginnt, werden am Anfang viermal wiederholt sowie ganz am Ende der Sequenz noch einmal als Schleife wieder aufgenommen: allerdings durch doppeltes Tempo an die Grenze zur Unverständlichkeit getrieben. Die kampfsportartigen Bewegungsmuster hingegen, die dem gesamten Text unterlegt sind, sind gleichbleibend repetitiv und für die zirkuläre Wirkung des Geschehens verantwortlich.

Am auffälligsten sind, wie schon erwähnt, die konsequent in ein musikalisches Metrum gebrachte Sprache und die große Geschlossenheit durch eine ganze Reihe von Konstanten: das genannte zweiteilige insgesamt neuntaktige Bewegungsmuster²⁵³, der daraus entstehende Rhythmus von Licht und Schatten, der regelmäßige Ausruf von *Sieben, Acht*, das wiederholte *Entsetzen, Entsetzen*. Der martialische Gestus der Rhythmisierung bleibt durch die überdeutliche Ausrichtung des Textes an einem metrischen Raster, durch die konsequent syllabische Sprechweise und die durchgehend hohe Sprechspannung auch in den wenigen leisen Teilen weitgehend erhalten. Unterschiedlich ist die Textdichte: Manche Abschnitte sind von sehr kleinen Notenwerten, Triolen und 32tel-Ketten geprägt (Takt 16), andere vorherrschend von Vierteln und einzelnen 16teln, mit besonders schweren Zählzeiten (Takt 63).

²⁵³ Die strenge Metrik des Chores ermöglicht eine solche Taktierung, die Zählzeiten leite ich aus dem Einzähler zu Beginn des Chores ab, den ich als 4/4-Takt interpretiere.

Weiterhin fällt auf, dass die Motive in rhythmischer Hinsicht selten synkopisch sind, man könnte sie aber oft als ‚semantisch synkopisch‘ bezeichnen, da sie vielfach gegen die sinngemäße Textbetonung verstoßen, um die konventionelle Rhythmik aufrecht zu erhalten. So fallen in Takt 61 beispielsweise die kursiv gedruckten Silben in „Was für unsere *Selbststimulierung* nötig *ist*“ auf die Zählzeiten und werden alle betont, was gemessen an einer konventionellen Satzbetonung mindestens im zweiten Taktteil ungewohnt und fremd erscheint (siehe Videobeispiel 6, 4‘12“).

Wenn man Takteinteilungen anhand von Satzstruktur und Betonungen vornimmt, was sich aufgrund der ausgeprägten Etablierung dieser Sinneinheiten anbietet, entstehen viele Taktwechsel (siehe z.B. Takte 42ff.): Es lassen sich keine Perioden erkennen, keine gleichmäßigen, symmetrischen Abschnitte bestimmen. Das ist ungewöhnlich, assoziiert man doch gemeinhin mit dem militär-musikalischen Gestus einfache syntaktische Formen. Nach erstem Sehen hätte ich erwartet, dass sich Schleefs Chor strikt in zwei-, vier- und achttaktigen Einheiten bewegt. Doch nicht einmal Ansätze dazu finden sich: Die Rhythmisierung des Textes fließt syntaktisch völlig unregelmäßig über den zugrunde liegenden Text hinweg. Hinzu kommt, dass die Rhythmisierung der Sprache mit der Rhythmisierung der Bewegungen, des Lichts und der Geräusche einen Konfliktrhythmus bildet: Zwei stets wiederholte Bewegungsmuster mitsamt des resultierenden Spiels von Licht und Schatten, sowie einer spezifischen Geräuschkulisse durch Atem-, Schritt- und Stampfgeräusche bilden ein rhythmisches Ostinato, von dem sich der Sprechchor syntaktisch abhebt. Alle Ausdrucksmittel der Szene sind verknüpft über das Metrum, das sie gemeinsam etablieren, die Strukturierung des Metrums in Takte und längere Sinneinheiten divergiert jedoch völlig.

Die beiden Bewegungsmuster, die die rhythmische Grundstruktur des Chores behaupten, werden zwar regelmäßig wiederholt, sind aber ebenso wie der Sprechchor syntaktisch ungewöhnlich: Muster 1, das mit dem Hochreißen des rechten Knies mit Gegenbewegung der Arme beginnt (Takt 2ff., Videobeispiel 6: 0‘13“ff.), könnte zwar durchgehend sinnvoll als gewöhnlicher 4/4-Takt gelten, die Wiederholung setzt aber erst nach dem fünften Takt ein, was die konventionelle 2/4/8-Symmetrie unmöglich macht. Bewegungsmuster 2 (Takt 8ff., Videobeispiel 6: 1‘18“ff.) hingegen ist durchaus als viertaktig im 4/4-Takt aufzufassen, wobei dann aber der letzte Takt zu einem 2/4-Takt verkürzt ist. Die Analogie zum Rap, von der Wolfgang Kralicek weiter oben gesprochen hat, wird spätestens durch die völlige syntaktische Unregelmäßigkeit der Rhythmisierung von Sprache und Bewegung ad absurdum geführt.

Weitere musikalische Charakteristika betreffen die Dynamik, die Instrumentierung und die Sprachmelodie. Die *Lautstärke* ist hauptsächlich

laut bis sehr laut, wenige leise Stellen bilden die Ausnahme, Lautstärkewechsel sind fast immer abrupt. Die *Instrumentierung* ist geprägt von vielen schnellen Wechseln zwischen unterschiedlichen Gruppen einerseits und der Verwendung extremer Klangfarben innerhalb der Gruppierungen andererseits. So lassen sich folgende ‚Stimmen‘ unterscheiden: ‚Tutti‘, ‚alle Männer‘, ‚alle Frauen‘, ‚Männer singend‘, ‚Frauen piepsig‘, ‚kleine Männergruppen‘ (eine im Bühnenvordergrund, eine im Bühnenhintergrund), ‚ein Mann solo‘, ‚zwei Männer‘, ‚wenige Frauen‘; viele davon allein in der *Sieben/Acht*-Passage. Die Vielzahl von Instrumentierungswechseln scheint mir primär klangliche Gründe zu haben und nicht auf der Zuordnung bestimmter Texte zu einem Geschlecht zu beruhen. Ich vermute das, weil Schleef im Wiederholungsteil des *Sieben/Acht-Chores* Männer- und Frauengruppen dem Text genau umgekehrt zuordnet. Dadurch erscheint der Text zwar auch semantisch in einem anderen Licht, vor allem aber ‚klingt‘ er anders, und die Vertauschung überrascht musikalisch und ermöglicht ein erneutes, frisches Zuhören.

Im Gegensatz zur klanglich verhältnismäßig differenzierten Ausgestaltung ist der Chor melodisch nichtssagend. Die *Sprachmelodie* ist, besonders im Gegensatz zu manchen Monologen der Inszenierung, aber auch zu den freieren Chorpässagen im ersten Teil monoton und bewegungsarm.²⁵⁴ Nur zur Akzentuierung der Zählzeiten heben sich die Stimmen individuell an. Einzige Ausnahme bildet eine kurze Passage der Männer, in der sie auf Töne sprechen und dabei den typischen Gestus militärischen Sprechgesangs zitieren. Während es also anhand der Rednersequenz in Marthalers *Stunde Null* musikalisch ergiebig erschien, der ausgefeilten Sprachmelodik Bedeutung beizumessen, treten für Schleefs Sprechchor andere Parameter in den Vordergrund. Das unterstreicht noch einmal die Notwendigkeit einer individuellen Gewichtung der musikalischen Analyse, die sich den Anforderungen des gegebenen Beispiels stellt. Ein allgemeingültiges Modell musikalischer Analyse kann daher nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein.

Der Anfang

Die Konsequenz, mit der Schleef oft sämtliche theatrale Vorgänge dem Sprechen unterordnet, zeigt, wie zentral *Sprache* für seine *Sportstück*-Inszenierung ist. Gleichzeitig möchte ich – in vielleicht nur scheinbarem Widerspruch dazu – auf der Bedeutung des *Musikalischen* für seine Inszenierung bestehen. Es liegt also nahe, eine detaillierte Untersuchung mit besonderer Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Text und Musik vor-

²⁵⁴ In der Notation ist das versinnbildlicht durch die Schreibweise der Sprechrhythmen auf jeweils einem Ton (Männer und Frauen im Oktavabstand).

zunehmen. Clemens Kühn unterscheidet viele mögliche Arten dieses Verhältnisses: Der Text werde in einem Fall zum bloßen Klang, in einem anderen werde er durch die Vertonung entlarvt und korrigiert, oft ‚spreche‘ die Musik, wo dem Text die Worte fehlten, dann wieder diene die Musik dem Text, steigere seinen Affekt oder bebildere ihn atmosphärisch (siehe Kühn, C. 1993: 194-202).

Auch im scheinbar sehr gleichförmigen *Sieben/Acht-Chor* finden sich Beispiele für ganz unterschiedliche Musikalisierungen des Textes, regelrecht Formen der Textvertonung, wie sie Kühn beschreibt. Gleich zu Beginn setzt Schleef Sprache und Rhythmus analog. Er lässt den Chor das rhythmische Prinzip des schweren Metrums deutlich etablieren, nutzt dabei aber durchaus den natürlichen Sprechrhythmus der Sätze (Takte 1-6, Videobeispiel 0‘12“ff.). Die Musikalisierung greift hier den aggressiven Tonfall auf, verdeutlicht, verstärkt. An anderen Stellen, wie z.B. in dem Satz *Na, macht nichts, dafür haben sie einen Schiedsrichter* (Takt 53ff. mit Auftakt, 3‘50“) herrschen deutlich asemantische Betonungen vor, wird der Textfluss unorganisch retardiert. Der Text wirkt hier zerhackt, bei *Na* und *sie* stellen sich durch die langen Notenwerte, bei (*Schieds*)*richter* durch die Position am Taktschwerpunkt die ungewohnten Betonungen ein. Zusätzlich zu meinen Ausführungen zur Textfassung (siehe oben) sind dies Belege für eine Musikalisierung, die mit dem Text in Konflikt tritt. Schleef macht sich, wie noch an vielen Beispielen zu zeigen wäre, teils den Text für den Gestus und die Motivik seines gewählten Rhythmus‘ gefügig, indem er verknappt, verdichtet; teilweise legt er den Text auch ungeachtet seiner Gestalt auf das rhythmische Raster und erzeugt dabei die genannten asemantischen Betonungen. Damit verfolgt Schleef durchaus klare Absichten:

Ein Text besteht aus rhythmischen Phasen. Es kann gar nicht nur die Information sein. Dieses Konsumieren des Textes als Information blockiere ich auf der Bühne durch die Rhythmisierung und Sprachaufteilung des Textes an mehrere Darsteller. Dadurch entzieht er sich der allzu schnellen Verfügbarkeit. (Schleef 1994: 5)

Schleefs Musikalisierungen sind jedoch über einen solchen Entzug an Verfügbarkeit hinaus bemerkenswert. Der notierte Anfang des *Sieben/Acht-Chores* mag dies belegen: Mit den ersten sieben Takten, die mit Ausnahme des ersten Takts viermal wiederholt werden, baut Schleef eine Erwartungshaltung auf, die er – musikalisch betrachtet – in fast jeder Hinsicht ‚enttäuscht‘. Nach der massiven Behauptung eines rhythmischen Prinzips folgt schlagartig eine ganze Reihe von Veränderungen: Die Besetzung und damit der Klang und die Lautstärke verändern sich, weil zunächst nur die Frauen weiter sprechen. Der Rhythmus verdichtet sich, indem aus den gleichförmigen Sechzehntelketten komplexere, häufig ternäre Figuren werden, die gleichzeitig von mehr Zäsuren durchsetzt sind. Aufgrund der

hohen rhythmischen Dichte verringert sich das Tempo von 74 M.M. auf ca. 60 M.M.²⁵⁵ Auch die Bewegungsfolge der Choristen verändert sich: Nachdem Muster 1 viermal wiederholt wurde, folgt nun zunächst Muster 2 und erst danach befinden sich 1 und 2 im ständigen Wechsel. Durch die Veränderung der Positionen der Choristen werden auch die Lichtverhältnisse in dem streifig erleuchteten Bühnenraum umgekehrt: Waren die Spieler zu Anfang vorwiegend im Schatten, bewegen sie sich nun meist im Licht. Das Verhältnis von Licht und Schatten kehrt sich für Muster 1 sozusagen fotografisch exakt um. Selbst die rhythmische Position des Ausrufs *Sieben*, *Acht* verändert sich nach den ersten sieben Takten: Sie wird einmal verkürzt (Takt 10, nur *Acht*) und hat ab Takt 15 ihren festen Platz in der kleinen Zäsur zwischen Muster 1 und 2, unabhängig vom eigentlichen Text.

Der Anfang trägt also. Weder die Wiederholungsstruktur, noch die Lichtverhältnisse, noch die Motive, noch die Besetzung, noch das Bewegungsmuster bleiben gleich. Nach der anfänglichen Redundanz bestimmen Wechsel zwischen verschiedenen Gruppen (Frauen, wenige Männer, Männer), zwischen schnellen Einwüfen (Takt 9ff.) und längeren Passagen (T. 20ff.) und zwischen rhythmischer Verdichtung (T. 16ff.) und Zerdehnung (T. 19ff.) das Geschehen. Schleaf eröffnet nach dem einförmigen Anfang ein sehr dialogisches Spiel der Kontraste und Gegensätze.

Betrachtet man den weiteren Verlauf der Partitur, kann man feststellen, dass Schleaf verschiedene musikalische Mittel vor allem dazu benutzt, bestimmte Textstellen hervorzuheben und/oder Momente von besonderer Intensität zu erzeugen.²⁵⁶ Eine musikalische Analyse des *Sieben/Acht-Chores* muss hier immer wieder Antwort auf die Frage geben, warum bestimmte Stellen so und nicht anders vertont bzw. rhythmisiert sind. Bestimmte Musikalisierungen von Textpassagen fallen dabei durch a) rhythmischen Kontrast, b) Besetzung, c) besondere rhythmische Eingängigkeit bzw. Floskelhaftigkeit, d) ungewöhnliche Zäsuren oder e) asemantische Betonung besonders auf.

In Takt 19 (Videobeispiel 2'00'') findet beispielsweise eine Kombination von rhythmischem Kontrast (a) und wechselnder Besetzung (b) statt, die einzelne Satzglieder deutlich exponiert. Nach kleinen Notenwerten in der ersten Takthälfte und in den Takten davor setzen sich die beiden schweren

²⁵⁵ Schleafs Chor ist eines der wenigen Beispiele, die Metronomangaben möglich machen. M.M. ist die Abkürzung für ‚Metronom Mälzel‘, nach dem Erfinder J.N. Mälzel (1772-1838), und misst das Tempo in Schlägen pro Minute.

²⁵⁶ Auch der Blick auf die Gesamtpartitur des Stücks (auf beiliegender CD-ROM) lässt viele Momente erkennen, in denen die musikalische Eigenständigkeit bestimmter Bühnenvorgänge besonders betont und intensive Wahrnehmung provoziert wird. Die fünfminütige Generalpause oder die langen Fahrten des Eisernen Vorhangs, die durchdringenden Schreie der Elektra oder das singende Paar nach 35 Minuten skandierendem Chor sind solche Momente.

Viertelnoten auf die Alliteration *Zum Zorn* nicht nur in rhythmischer Hinsicht ab, sondern kontrastieren noch zusätzlich durch die Hinzunahme der Frauenstimmen nur für die beiden Worte.

Andere Rhythmisierungen bieten sich besonders umstandslos an und sind überdurchschnittlich eingängig, indem sie auf den Gestus vertrauter rhythmischer Floskeln (c) etwa von Fußballchören zurückgreifen. Der stupide gleichförmige Rhythmus, mit dem in Takt 20 (2'04“) der Satz *Weil wir gemeinsam stärker sind, stolpern wir in die Nachrichten* skandiert wird, unterstreicht hier noch einmal die Uniformität der Gruppe, die hüpfenden 32tel-Figuren passen sich außerdem ganz dem natürlichen Sprechrhythmus an und machen gleichzeitig das ‚Stolpern‘ musikalisch vernehmbar. Die Suggestivität der musikalischen Motive konterkariert dabei die durchaus anfechtbare Logik der Satzaussage.

Andere rhythmische Auffälligkeiten scheinen mir weniger semantisierbar. So fällt in Takt 69f. (4'37“) die im sonstigen Kontext des Sprechchores ungewöhnlich lange Pause (d) von mehr als zwei ganzen Schlägen als vermeintlich bedeutungsvolle Zäsur auf. Der Textabschnitt, den sie unterbricht, widersetzt sich mit seinen fremden und sperrigen Metaphern jedoch ohnehin schon einem direkten Verständnis. Der musikalische Einschnitt an dieser Stelle ergibt vielleicht keinen außermusikalischen Sinn, steigert aber immerhin die Aufmerksamkeit für den weiteren Verlauf des Chores, indem er den fortwährenden Fluss der Rede als nicht selbstverständlich preisgibt.

Auch die vielen Betonungen, die dem konventionellen Sprachempfinden zuwiderlaufen (e), stellen m. E. eine Art von Rückversicherung der Wahrnehmung der Zuschauer dar. Sie finden sich häufig im *Sieben/Acht-Chor*, so z.B. im Abschnitt *Selber Fernsehen werden. Nichts hindert uns* (Takt 17f., 1'53“). Wo man normalerweise wohl *nichts* und *hindert* betonen würde, fällt hingegen *uns* auf die betonte Zählzeit²⁵⁷, *hindert* ist zusätzlich durch besonders kleine Notenwerte entkräftet. Diese und viele andere sperrige Stellen machen das Textverständnis schwierig, distanzieren den Zuschauer vom Sog des rhythmisch sprechenden Chores und ziehen möglicherweise die Selbstverständlichkeit der getroffenen Aussagen in Zweifel.

Die Art der Rhythmisierung fokussiert immer wieder wichtige Eigenschaften des Chores in seinen Selbstaussagen und stellt darüber hinaus deren Ambivalenz heraus. Wenn z.B. von der Potenz des Chores, von der Allmacht der Gruppe die Rede ist, versäumt es Schleef nicht, das Wort *Gruppe* mehrmals im Text durch ein Tutti hervorzuheben (Takte 44, 47, 53), zuvor jedoch wird auch einmal das Wort *Grube* genauso tutti gerufen (Takt 36) und die Gruppe so der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Satz, *Du*

²⁵⁷ In der spezifischen Rhythmisierung des Chores werden alle Zählzeiten, auch die konventionell schwachen ‚2‘ und ‚4‘ betont, unbetont sind die Zwischenzeiten.

vergißt immer wieder, daß wir als Gruppe handeln (Takt 74ff.), wird außerdem nur von zweien der 48 Darsteller gesprochen und hebt sich so im komischen Kontrast zwischen der Aussage und ihrer Musikalisierung wie ein ängstliches ‚Pfeifen im Walde‘ hervor.

Schleefs rhythmischer Zugriff auf Jelineks Sprache ist gewiss radikal, setzt sich sicher auch vielfach über die rhythmischen Implikationen des Textes hinweg und ist doch nicht beliebig zu nennen. Ich habe einige wenige Beispiele herausgegriffen, in denen die bewusste musikalische Gestaltung Komplexität erzeugt: Hier deutet Schleef durch die Rhythmisierung, verunklart gleichzeitig, verdoppelt oder verzerrt. Schleefs langjährige Assistentin Miriam Dreysse Passos de Carvalho beschreibt diese Ambivalenz bei der Musikalisierung von Sprache in Schleefs Chören treffend als „permanente Spannung zwischen sinnlich-unmittelbarer Affektion durch Rhythmus und (Sprech-)Gesang und Distanzierung durch die Verfremdung des habitualisierten Sprachgebrauchs“ (Dreysse Passos de Carvalho 1999: 126). Natürlich ist die Rhythmisierung auch vielfach von Eigendynamik geprägt, verlangt nicht jede Akzentuierung nach Bedeutungszuschreibung. Der Chor insgesamt ist musikalisch auf Wirkung hin angelegt, die er, dazu genügt ein Blick in die Rezensionen, auch erzielt; eine Wirkung jedoch, die nicht irgendwie, sondern bewusst und klug kalkuliert entsteht.²⁵⁸

Ich habe versucht zu zeigen, dass der *Sieben/Acht-Chor* in seiner durch den Rhythmus implizierten formalen Anlage insgesamt und in grundlegenden Gestaltungsprinzipien im Einzelnen der Jelinekschen Sprache eine eigenständige musikalische Ästhetik gegenüberstellt, die aufgrund ihrer Radikalität leicht als primitiv unterschätzt wird. Der Vorwurf einer faschistoiden Ästhetik, der Schleef verschiedentlich gemacht wurde²⁵⁹, ist m.

²⁵⁸ Siehe hierzu auch die Kritik an Fischer-Lichtes Theorie eines energetischen Feldes in meinem Fazit (III.3.4).

²⁵⁹ In der Schleef-Rezeption stößt man nach kürzester Zeit auf den Vorwurf, sein Theater sei faschistoid, an anderer Stelle liest man Distanzierungen von diesem Vorwurf. Es ist unerheblich, wer dieses Diktum aufgebracht hat, es findet sich bei Kritikern und Theaterkollegen. Vor allem aber hält sich dieser interpretatorische Kurzschluss bis in die jüngste Vergangenheit, wie obiges Bekenntnis von Franz Xaver Kroetz und folgende Kritik der *Sportstück*-Inszenierung von Armgard Seegers belegen: „Am Ende gab’s frenetischen Applaus. War es Schleefs Monomanie, der die Zuschauer applaudierten, oder die Erleichterung, dieses wortgewaltige Stahlgewitter einigermaßen überstanden zu haben? Oder war man einfach einer ästhetischen Faszination erlegen? Denn schön waren viele Bilder allemal gewesen, genauso schön wie in Leni Riefenstahls Film ‚Triumph des Willens‘“ (Seegers 1998).

Hans-Thies Lehmann formuliert das Missverständnis und die Undifferenziertheit, die solchen Urteilen zugrunde liegen, präzise: „Wenn die ‚linke‘ Kritik an Schleef den aufklärerischen Impuls vermißt, so fällt sie der Verwechslung des ästhetischen und des politischen Diskurses zum Opfer. Es kann gerade die Demontage der ‚guten‘ Ideen sein, der Mut, sich unheimlichen und gefährlichen Verhaltensformen und Wünschen zu nähern, was zum authentischen künstlerischen Kampf gegen bedrohliche soziale Tenden-

E. schon angesichts der Komplexität und Widersprüchlichkeit des musikalischen Verfahrens nicht haltbar. Faschistoide Ästhetik kann diese Eigenschaften nicht für sich beanspruchen.

Entgegen aller Kritik, die pauschal von „endloser Wiederholung“²⁶⁰ (Stadelmaier 1998a) oder von „chorische[m] Geschrei und Gefuchtel“ (Iden 1998) spricht, lässt sich ein hohes Maß an Differenziertheit gerade in der Musikalisierung bei Schleef feststellen, beschreiben und analysieren. Am Beispiel des *Sieben/Acht-Chores* sei noch einmal festgemacht: Was bei oberflächlichem Sehen und Hören wie ein Fußballchor anmutet, entpuppt sich als vielschichtiges rhythmisch-klangliches Gebilde. Es besteht u.a. in einem Spannungsverhältnis verschiedener Lautstärken, Klangfarben, Tempi und einer Vielfalt rhythmischer Figuren, die zwischen binären und ternären motivischen Formeln oszilliert. Die komplexen Wechselwirkungen von Text und Musik eröffnen trotz der oft eindeutigen und extremen musikalischen Festlegungen, die Schleef vornimmt, einen großen Interpretationspielraum.

Die Chorpartien, die wohl die originärsten und eindrucksvollsten Teile der Inszenierung darstellen, leben vom Kräftespiel zwischen Uniformität und Gleichklang einerseits und Individualität und Eigenklang andererseits. Es nimmt nicht wunder, dass die Einstudierung dieser Chorpartien wochenlang harte Arbeit bedeutet, denn sie unterscheidet sich in Aufwand und Resultat deutlich von dem, was ihr häufig in wenigen feuilletonistischen Sätzen zugestanden wird.

Bevor sich einige grundsätzliche Fragen über Schleefs musikalischen Formenkanon anschließen, die auch die bisherigen Ergebnisse noch einmal perspektivieren sollen, werde ich anhand von Schleefs letzter Inszenierung *Verratenes Volk* (Berlin 2000) noch einmal pointiert auf seine Musikalisierung von Sprache eingehen. Stand bisher die besonders auffällige chorische Rhythmisierung der Texte Elfriede Jelineks im Zentrum, lässt sich das Spektrum durch *Verratenes Volk* erweitern: Schleefs musikalische Handschrift kann hier anhand anderer Texte und Textsorten und in drei unterschiedlichen musikalischen ‚Besetzungen‘ betrachtet werden.

zen von ‚rechts‘ in der Realität taugt. Doch in Deutschland gibt es die (begriffliche) Neigung, gereizt auf jede Annäherung an die historisch und psychologisch als hochbrisant erkannten psychischen Kräfte zu reagieren. Um so leichter verfällt hier ein grandioser Versuch, den archaischen Grundbestand des Theaters artistisch neu zu besetzen, einem ebenso ungerechten wie blinden Verdikt“ (Lehmann 1990: 94f.).

²⁶⁰ Irrtümlicherweise wird im Zusammenhang mit dem Text des *Sieben/Acht-Chores* von „stets denselben Sätzen“ (Fischer-Lichte in: dies./Kolesch/Weiler 1999: 10), von „immer gleichem Text“ (Kolesch 1999a: 58), von „Sätzen in endloser Wiederholung“ (Stadelmaier 1998a) gesprochen. Dem Chor liegen aber fast 30 Druckseiten Text zugrunde, von denen nur ca. vier *einmal* wiederholt werden.

3.3 *Verratenes Volk*: ‚Mitteilung‘ durch Sprachkomposition

Ich bin einer der wenigen Regisseure, die mit Sprache etwas anfangen können, bei den anderen quatschen die eben so durcheinander, wie sie wollen [...]. Ich fang eben an, an diesem Ding zu arbeiten, das erzeugt aber dann auch diese Missliebigkeit, ja, plötzlich ist man gezwungen, diesen Texten zuzuhören, und es gibt kein Beiseitesprechen oder so, auch kein so'n Dialog, auch kein Text Ablabern, sondern jedes Wort kriegt irgendwie Gewicht, und daran ermüdet man darunter auch, also dass das immer so gehämmert kommt. Ich finde halt, die Autoren haben den Text geschrieben um ihn mitzuteilen; wenn man ihn nicht mitteilen möchte, nimmt man eben einen Bleistift und streicht das. (Schleef in: Kottusch 1993)

Wer über Schleef schreibt, über ihn nachdenkt, kommt nicht umhin, sich mit seiner Person auseinanderzusetzen. Er ist wichtigster Autor der Programmatik und Poetik seiner Inszenierungen, erster Anlass zur Reibung in der Probenarbeit, größter Stein des Anstoßes in der Kritik. Neben der Suggestivität seiner Theaterbilder ist es – wie anhand von *Ein Sportstück* bereits zu sehen war – besonders Schleefs künstlerisches und biografisches Verhältnis zur Sprache, das in Ästhetik und Rezeption seiner Theaterarbeiten im Zentrum steht.²⁶¹ Die Vermittler der Sprache, die Protagonisten und Chöre stehen meist auch im wörtlichen Sinne im Zentrum, nämlich an der Rampe der Bühne und richten ihren Text direkt ans Publikum. Um die Sprachbehandlung Schleefs rankt sich eine schier endlose Reihe fest gefügter Bewertungen, flankiert von Selbstaussagen Schleefs wie der oben zitierten. Was bei Schleef „Mitteilen“ (ebd.) heißt und in Kritiken unter „schreiende Anklage“ (Koberg 2000), „disziplinierte Raserei, ein Bekenntnis als ein einziger Ausbruch“ (Iden 2000), ein Auftritt „in meist brüllendem Tonfall“ (Villiger Heilig 2000) geführt wird, scheint mir *jeweils* eine Verkürzung zu sein, die mindestens auf die Frage, warum Schleefs Theater so polarisiert und affiziert, Antworten schuldig bleibt.

Eine eingehendere Betrachtung weniger kurzer Ausschnitte der Inszenierung *Verratenes Volk*²⁶² mag exemplarisch Aufschluss über das Wesen Schleefscher (Selbst-)Inszenierung geben. Dabei wird die anhand von *Ein*

²⁶¹ In einzelnen Beiträgen erfährt auch der Bühnenbildner Schleef explizit Würdigung, so z.B. bei Wolfgang Storch: „Brief an Zaneta Vangeli. Die Theaterräume Einar Schleefs“, in: Pfüller, Volker/Ruckhäberle, Hans-Joachim (Hg.): *Das Bild der Bühne*. Arbeitsbuch *Theater der Zeit*. Berlin 1998, S. 98-100.

²⁶² Einar Schleef 2000: *Verratenes Volk* nach Texten von John Milton, Friedrich Nietzsche, Edwin Erich Schwinger und Alfred Döblin, Deutsches Theater Berlin. Bühne und Kostüm: Einar Schleef, Musikalische Leitung und Einstudierung: Marcus Crome, Licht: Hilmar Koppe, Dramaturgie: Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Mit: Jutta Hoffmann (Rosa Luxemburg), Nina Hoss (Tanja), Margit Bendokat (Marja Spiridonowa), Inge Keller (Eva), Einar Schleef (Nietzsche) u.a. Premiere: 29. Mai 2000.

Sportstück zeigte rhythmische Ausdruckspalette Schleefs noch erweitert: Solistisches Sprechen und chorisches Sprechen werden einander gegenübergestellt, metrisch freie Rhythmisierungen unter Hinzunahme ihrer Sprachmelodik untersucht. Akzentuierung und Klangfarbe werden auf motivischer Ebene als bedeutungsgenerierende Faktoren hinzugezogen. Während also die Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Instrumentierung im *Sportstück* auf die Textverteilung auf unterschiedliche Sprechergruppen konzentriert war, soll anhand von *Verratenes Volk* auch die individuelle Modifizierung der Klangfarbe im solistischen Sprechen betrachtet werden. Die unterschiedlichen Musikalisierungen von Sprache vergleiche ich anhand von drei kurzen Ausschnitten von Schleef (Nietzsche), Jutta Hoffmann (Rosa Luxemburg) und dem Chor (Chor der Arbeiter), wobei Schleefs auch in der Rezeption herausgehobene Auseinandersetzung mit Nietzsches *Ecce homo* einen Schwerpunkt darstellen wird.²⁶³ Die weitgehende Beschränkung auf *eine* Ebene der Inszenierung, die der Sprache, ist eine pragmatische Entscheidung, die sich aus ihrer Dominanz in Schleefs Inszenierung begründet. Die gewählten Beispiele sind jeweils fast völlig statisch; in allen drei Fällen sprechen die Darsteller frontal an der Rampe stehend ins Publikum, ohne Lichtwechsel, ohne Veränderung des Bühnenbildes.²⁶⁴

3.3.1 *Schleef/Nietzsche: Musikalisierung als Maskenspiel*

Einige kurze Erläuterungen zur gewählten Form der Notation im Notenbeispiel 4 (auf beiliegender CD-ROM) scheinen mir angebracht: Die Unterteilung der ‚Stimme‘ durch bewusst verkürzte Taktstriche ist keine metrische Taktierung, sondern erfüllt nur chronologische Funktion. Ein Abschnitt entspricht dabei einer Sekunde, eine Viertelnote einer Viertelsekunde, da ein gedachter 4/4tel Takt zugrunde gelegt ist.

Die *melodische* Fixierung ist zwangsläufig ungenau, weil „bei der Sprechstimme jeder Vokal mit Hilfe einer unterschiedlichen Frequenz

²⁶³ Schleefs Monolog aus Nietzsches *Ecce homo* wird nicht nur von vielen Kritikern besonders hervorgehoben: „Schleef gelingt das Unglaubliche [...] Eine demagogische Meisterleistung“ (Wille 2000b: 14). „Es ist nicht zu hochgegriffen, dieses Solo Schleefs als Nietzsche einen Auftritt zu nennen, wie es ihn auf einer Theaterbühne wahrscheinlich noch nie gegeben hat“ (Iden 2000). Auch Schleef selbst wusste um den Stellenwert des Auftritts, den er in Wien (März 2000) und in Hamburg (Oktober 2000) als Sologastspiel gab.

²⁶⁴ Der Monolog Jutta Hoffmanns vor der sich drehenden Bühne mit einem sehr reduziert tanzenden Paar darauf bildet hier eine, wenn auch geringe, Ausnahme. Die Tatsache, dass Einar Schleef seinen Nietzsche-Monolog als Sologastspiel im Hamburger Thalia Theater vor dem Bühnenbild von Jürgen Kruses in den Proben befindlichen *Hamlet* hielt, scheint mir ebenfalls eine Vernachlässigung der visuellen Aspekte für meine Fragestellung zu rechtfertigen.

hervorgebracht wird, womit das Sprechen seinen typisch ‚instabilen‘ Verlauf erhält“ (Göttert 1998: 169). Die angegebene Tonhöhe dient also nur zur relativen Orientierung. Sie ermöglicht es aber durchaus, den Ambitus insgesamt, sowie einzelne Abweichungen nach oben oder unten gegenüber der relativ gleich bleibenden Mittellage zu beurteilen. Ich bezweifle daher Ulrich Kühns Einschätzung, dass

den verschiedentlichen Bemühungen, dramatischen Text für die sprecherische Einrichtung „auf Noten zu setzen“, die sich seit dem 18. Jahrhundert nachweisen lassen, damit ein Problem vorgeschaltet [war], das sich auch durch etliche Versuche, eine spezifische Notation für die gesprochene Sprache zu entwickeln, nicht lösen ließ (Kühn, U. 1999: 185f.).

Diese Beobachtung mag in Bezug auf Verschriftlichungen, die zur Wiederaufführung gedacht sind, richtig sein. Für analytische Zwecke hingegen halte ich eine musikalische Notation auch von Sprachmelodie für sinnvoll.

Die *rhythmische* Fixierung bei den folgenden Beispielen erfolgt durch genaues Anlegen einer MIDI-Notationsspur an die Audiospur des Textes, wie es die Musik-Software Logic Audio (Emagic) ermöglicht. Logic macht dabei nur die genaue Entsprechung von Midi- und Audioimpuls möglich; die schriftliche Fixierung der Artikulation, des Tempos, der Taktierung etc. ist bereits ein interpretierender Vorgang, den man selbst vornehmen muss.

Gerade bei solistischer Musikalisierung, mit der wir es im Fall von Schleef und Hoffmann zu tun haben, mag eine detaillierte Analyse fragwürdig erscheinen, da anders als beim Chor eine musikalische Festlegung weniger notwendig und evident ist. Tatsächlich bestehen, wie sich im Vergleich zwischen zwei Versionen des Schleef-Monologs (4. Juli 2000 in Berlin, 10. Oktober 2000 in Hamburg) ergab, deutliche Unterschiede in der musikalischen Interpretation. Schleef variiert seinen Monolog zwar nicht insgesamt, im Detail hinterlässt jedoch der Interaktionszusammenhang des Theaters erkennbare Spuren. Mit der Analyse dynamischer oder rhythmischer Feinheiten soll aber auch kein starres interpretatorisches Schema in Anschlag gebracht werden, sondern der einmaligen Aufführung als spezifischer ästhetischer Praxis beispielhaft Relevanz zugesprochen werden. Die Kenntnisnahme abweichender Darstellungen macht deutlich, dass keine musikalische Aufführungsanalyse absoluten Gültigkeitsanspruch erheben sollte, diskreditiert m. E. aber nicht das Unternehmen als solches.

Schleef beginnt seinen Monolog – und ich beschränke mich bewusst auf den Anfang – in zügigem Tempo, klarem und lautem Ton. (Notenbeispiel 4/Tonbeispiel 11: *Schleef*²⁶⁵) Die erste Auffälligkeit schon beim Hören, noch deutlicher aber in der Visualisierung durch die Notation, ist das

²⁶⁵ Eine Aufzeichnung der Vorstellung vom 10. Oktober 2000 im Thalia Theater Hamburg ist bei Theater der Zeit erhältlich unter www.theaterderzeit.de.

sprachmelodisch und dynamisch deutlich herausgehobene *muß* (bei Sekunde 6“), das sich gegen die übliche Betonungserwartung stellt. Von dort an, also gleich nach Beginn des Monologs, begegnen uns immer häufiger sperrige Pausen, Verzögerungen und Betonungen, die gegen den konventionellen Satzrhythmus verstoßen. Den unverkennbaren Höhepunkt des Abschnitts stellt der fragende Halbsatz *wer ich bin* dar (in 12“ ff.), der übrigens auch bei Nietzsche bereits kursiv hervorgehoben ist.

Gleich zu Beginn seines Sprechens also geht Schleef in medias res: Die großen Themen von Nietzsches Werk und Schleefs Beitrag sind Zwang (*muß*) und Identität (*wer ich bin*). Die gleichermaßen große Bedeutung beider Begriffe für Nietzsche und Schleef ist offensichtlich, als dass berechnete methodische Bedenken gegenüber biografisierenden Deutungen sie negieren könnten. Nietzsches *und* Schleefs Schaffen entsteht vornehmlich im biografischen Selbstbezug, in der ästhetischen Auseinandersetzung mit der eigenen Identität als einem Selbst- und Fremdkonstrukt. In der Abgrenzung ist sie dabei aber nie selbstgenügsam, sondern gleichzeitig Spiegel ihrer Zeit.²⁶⁶ Diese Identität ist verschiedensten Zwängen unterworfen; darunter die stets außergewöhnlich kontroverse Rezeption des Schaffens und die Notwendigkeit, dieses Schaffen den behindernden Bedingungen eines kranken Körpers abringen zu müssen.

Die mitunter als manisch (d.h. zwanghaft) beschriebene Aktivität, die Energie in der Auseinandersetzung beider, insbesondere aber Einar Schleefs, mit sich und seiner Umwelt, lässt sich an weiteren Besonderheiten seiner Musikalisierung festmachen. Präpositionen und Verben erfahren in Schleefs Vortrag musikalisch ungeheuren Nachdruck, sie werden dynamisch forciert (Akzent auf *darin*, in 29“f.), rhythmisch abgesetzt (*zwischen*, in 24“) und sind häufig Spitzentöne in der Kontur der Sprachmelodie (*an*, in 4“). Schleefs Nietzsche betrachtet seinen Bezug zur Welt als einen dynamischen (von Bewegung bestimmten), der sich in Tätigkeit (Verb) und räumlicher, zeitlicher, kausaler Bezugsetzung (Präposition²⁶⁷) des tätigen Selbst mit seiner Umwelt erfährt und begründet.

²⁶⁶ Nicht umsonst gilt Einar Schleef als Schriftsteller als sensibler Chronist der DDR. Siehe dazu: Michaelis, Rolf: „Laudatio auf Einar Schleef“, in: Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung (Hg.): *Verleihung des Bremer Literaturpreises 1998 an Einar Schleef und Brigitte Oleschinski*. Bremen: 12-15.

²⁶⁷ Die herausgehobene Bedeutung, die Schleef der Präposition beimisst, findet indirekt sprachwissenschaftliche Fürsprache in Gerd Schanks Dissertation *Dionysos gegen den Gekreuzigten. Eine philologische und philosophische Studie zu Nietzsches „Ecce homo“*, Bern u.a. 1993, in deren ersten Teil Schank eine eingehende Untersuchung der Präposition ‚gegen‘ und ihrer Bedeutung für den *Ecce homo* vornimmt.

Die Extreme von Nietzsches stets in Superlativen beschriebenem Weltbezug²⁶⁸ macht sich Schleef zur Spielanweisung seiner gedachten Partitur: Sie könnte ‚con moto, molto espressivo‘ (etwa: bewegt, mit großem Ausdruck) überschrieben sein. Schleefs Dynamik, jetzt in musikalischem Sinne gemeint, weist, wie sich vor allem an späteren Passagen des Monologs zeigen ließe, eine erstaunliche Bandbreite, scharfe Kontraste und genaue Abstufungen auf. Am Höhepunkt des Monologs setzt er z.B. ungehemmtes Brüllen bis zum Überschlag der Stimme abrupt gegen zarte bzw. sachlich ironische Passagen ab, die sich in Dynamik, Rhythmus und Klangfarbe jeweils deutlich unterscheiden. Allein die dynamische Skala reicht dabei sicherlich – musikalisch angemessen notiert – von drei- oder vierfachem Forte bis zu ebensolchem Piano.

Es kann also nicht einfach die Rede davon sein, Schleefs Theater sei vor allem laut (Lehmann 1990: 89), er selbst nur „eine wortspeiende Rampe batterie“ (Wille 2000b: 14). Es ist ungenau und polemisch zu behaupten, sein Auftreten als Nietzsche sei „im rhetorischen Gestus der Verkündigung (oder der Marktschreierei)“ (Löffler, S. 2000) vor allem eines: „Selbstüberhebung“ (ebd.). Wenn es heißt, „Schleef haut uns eine Dreiviertelstunde lang Weisheiten aus ‚Ecce homo‘ um die Ohren. [...] Schleef tobt und wütet [...]“ (Schaper 2000), dann beschreibt dies weniger den vermeintlich aggressiven Grundgestus des Monologs, sondern lässt eher Rückschlüsse auf den aggressiven Grundgestus der Kritik zu.

Nachdem zunächst Fragen der Dynamik und der Akzentuierung im Vordergrund standen, gilt es nun, auf Besonderheiten der Rhythmisierung und Instrumentierung hinzuweisen. Einige Vorbemerkungen zum musikalischen Begriff der Artikulation mögen dabei hilfreich sein. Artikulation ist in musikalischer Hinsicht der spieltechnische und individuell gestalterische Ausgangspunkt für den Ausdruck des musikalischen Vortrags. Ihr zur Seite gestellt sind Akzentuierung und Phrasierung als wichtigste interpretatorische Mittel. Artikulation äußert sich sowohl im Zusammenspiel von Rhythmus und Dynamik, wo sie mit Begriffen wie staccato (kurz, scharf), portato (getragen), tenuto (abgesetzt gehalten, aber nicht staccato), legato (weich, verbunden) oder martellato (gehämmert) beschrieben wird. Gerade Schleefs solistisches Sprechen, aber auch seine Chorarbeit sind bestimmt von bewusster Gestaltung dieser Ausdrucksebene. Artikulation erzeugt durch die Modifizierung des Einzeltons spezifische Abfolgen von Tönen und damit musikalische Sinneinheiten, ist also konstitutiv für die Phrasierung. Artikulation wird im *New Grove* definiert als „the manner in which successive notes are joined to one another by a performer“ (Fal-lows/Lindley/Wright 1980: 643). Und weiter:

²⁶⁸ Schon im Vorwort z.B. kündigt Nietzsche an, er wolle „mit der schwersten Forderung an die Menschheit herantreten [...], die je an sie gestellt wurde“ (Nietzsche 1977/1888: 35).

In reality articulation involves myriad aspects of the voice or instrument that determine how the beginning and end of each note are to sound. Articulation is a principal component (together with nuances in dynamics, tempo, timbre and intonation) of phrasing. [...] Resources of articulation differ with the performing medium and acoustical surroundings. (ebd.)

Die musikalische Phrasierung hängt über die genannten Faktoren hinaus noch von weiteren ab: Sie wird spieltechnisch z.B. durch Bogenstrich oder Atmung bestimmt, die sich in der Regel an den vermeintlichen musikalischen oder sprachlichen Sinneinheiten orientieren. In der Musiknotation kennzeichnet man die vorgesehene – in der Transkription die wahrgenommene – Phrasierung mit Phrasierungsbögen. (Siehe Notenbeispiel 4: *Schleef*)

Im gewählten Ausschnitt des *Schleef*-Monologs deutet sich anhand der Phrasierungsbögen (25“ff.) an, was sich beliebig im ganzen Monolog nachweisen ließe: Der Text wird eher *rhythmisch* als *semantisch* gegliedert, d.h. die musikalische Phrasierung widerspricht der inhaltlich nahe liegenden. Der für *Schleef* typische Sprechgestus ist der eines Zergliederns, eines ‚gesperrten Sprechens‘, das aber trotz der Sperrigkeit mit musikalischem Sog vorwärts drängt. Dieses von unerwarteten Pausen, Stocken und Verzögerungen bestimmte Sprechen hat zum einen, ich habe es weiter oben angedeutet, biografische Gründe: *Schleef*s unfallbedingter Sprachfehler, sein Stottern, erlegt ihm, auch wenn er wie hier im Schutze einer Figur nicht stottert, einen Sprechgestus auf, der von scheinbar willkürlichen Pausen geprägt ist. Gleichzeitig beweist er schon in dem kurzen vorgestellten Ausschnitt auch eine erhebliche Kontrolle über die Rhythmisierung. Es lohnt sich, dieser Rhythmisierung nicht nur biografische Begründungen, sondern auch kalkulierte ästhetische Strategien zu unterstellen.

*Schleef*s Sprechgestus begünstigt, verlangt sogar hohe Aktivität des Zuschauers beim Verstehensprozess. Der Zuschauer muss sich die Sätze beim Hören selbst in eine gewohntere Diktion ‚übersetzen‘ und die Semantik aktiv verfertigen. Er wird dabei durch ungewohnte Pausen und Betonungen nicht nur behindert, sondern mitunter auch auf manche falsche Fährte gelenkt.²⁶⁹ *Schleef* lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die sinnlichen Qualitäten des Textes als auch des Vortrags selbst, sondern schärft durch den Kontrast zum Rezeptionsusus die Aufmerksamkeit auch für Nietzsches

²⁶⁹ Z.B. deutet man das ‚so‘ in folgendem Satz durch die absteigende Melodie und die Pause falsch, nämlich als abschließende Feststellung und nicht als Beginn des neuen Satzes: *Das steht am Anfang der Lehre Buddahs. So [Pause] redet nicht die Moral.*

Logik, die sich ebenfalls nicht selten einem umweglosen Verstehen entzieht.²⁷⁰

Nietzsches Projekt der „Umwertung aller Werte“ (Nietzsche 1977/1888: 127) wird bei Schleef zu einer Umwertung aller Noten- bzw. Pausen-Werte: Das Dehnen, Absetzen, Verzögern von Silben, das bewusste Unterlaufen der syntaktischen Gegebenheiten des Textes, sowohl in der Mikro-, als auch der Makrostruktur²⁷¹ kennzeichnen sein Sprechen. Wie verhält es sich dann damit, dass Schleef für sich in Anspruch nimmt, „die jeweilige Sprachmelodie des Autors aufzuspüren und diese dann bei den unterschiedlichen Sprechern herauszuarbeiten, damit das Sprachbild dieses speziellen Autors erscheint und sich von dem anderer Autoren absetzt“ (Schleef 1998/1997: 92)?

Auf diese Frage wird im Fazit (III.2.5) noch einmal ausführlicher zurückzukommen sein, weil sie wesentlich für die Beschäftigung mit Schleefs Musikalisierung ist; hier zunächst nur ein kurzer Vorgriff: Im Fall von *Ecce homo* verhält es sich meiner Ansicht nach so, dass Schleef zwar nicht ‚das‘ Sprachbild Nietzsches zur Erscheinung bringt²⁷², aber durchaus die im Text angelegten musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten collagiert, d.h. miteinander verschneidet, verbindet und assoziiert. Schleef bedient sich beispielsweise mehrfach des Mittels der Temposteigerung, nicht so sehr durch schnelleres Sprechen, als durch dichte Anschlüsse zwischen getrennten Textteilen und Steigerung der Betonungsdichte. Das Gestaltungsmittel der Temposteigerung, das ‚Accelerando‘, liegt schon dem Bauplan des *Ecce homo* zugrunde, wie sich etwa in der Verdichtung bestimmter Motive („Hat man mich verstanden?“, Nietzsche 1977/1888: 132, 134, 135) und der zunehmenden Kürze der Kapitel zeigt. Das eben ge-

²⁷⁰ Als pointiertes Beispiel mag der Satz „Die Katholiken hätten Gründe, Luthertage zu feiern, Luthertage zu dichten“ (Nietzsche 1977/1888: 122) gelten.

²⁷¹ Die Kapitelaufteilung bei Nietzsche, die sich an den „Warum“-Fragen ausrichtet („Warum ich so klug bin“ etc.), unterläuft Schleef rhetorisch völlig, indem er auf Anschluss über sie hinweg spricht. So z.B. bei dem Übergang: *Hütet euch, gegen den Wind zu speien! Warum ich so klug bin*. Die Form seines Monologs ist durch ein Ritual des Zuprostens mit einem Glas Wasser zweiteilig und widerspricht auch in ihrer Binnenstruktur der Textform Nietzsches.

²⁷² Es sei dabei anheim gestellt, ob es überhaupt ein Sprachbild eines Autors gibt, das sich in einem ideal gedachten Vortrag vollständig abbilden könnte. Der Literaturtheoretiker Jan Mukarovsky unterscheidet zurecht den „sound aspect“ von der „acoustic realization of the poetic text“ und schreibt weiter: „Otakar Zich has already differentiated the sound qualities given in the text itself from those which depend on the reciter’s decision“ (Mukarovsky 1977: 19). Und die Musikwissenschaftlerin Ana Agud ergänzt: „Strukturen, grammatische Kategorien, Begriffe, Wörter, aufgefaßt als etwas, ‚was es gibt‘, stiften zwar Erwartungszusammenhänge, die die linguistische Analyse identifiziert und beschreibt; ihnen gegenüber bleibt aber der Sprecher tatsächlich, faktisch frei, den zeitlichen Verlauf seines Sagens beliebig zu gestalten“ (Agud 1999: 69).

nannte Rückversicherungs-Motiv z.B. kommt allerdings in Schleefs Textfassung gar nicht vor, das angelegte musikalische Prinzip hingegen schon.

Ich will auf ein weiteres Merkmal der Schleefschen Musikalisation hinweisen, das sich in Sigrid Löfflers negativ gemeintem Urteil, „Schleef sprach mit Nietzsche-Worten von sich selbst“ (Löffler, S. 2000), andeutet. Es herrscht in der Tat über weite Strecken des Monologs eine – wie ich allerdings meine *produktive* – Unklarheit darüber, wer spricht. Das hat zunächst inhaltliche Gründe, weil Nietzsche eine ganze Reihe von Topoi abhandelt, die auch in der Schleef-Rezeption und seinen Selbstauskünften einen festen Platz beanspruchen.²⁷³ Aber es sind mehr Stimmen, als nur die der beiden, die da zur Sprache kommen. Sowohl in der Auswahl der Themen als auch dem literarischen Gestus nach ergreifen bei Schleef und Nietzsche Historiker, Zeitgenossen, Aufklärer, Poeten und sogar Küchenmeister das Wort.

Es tritt – auch musikalisch betrachtet – in der Vielseitigkeit des Vortrags nicht nur Schleefs Gespür für musikalisch abwechslungsreiche Gestaltung hervor, sondern seine Lust an einem raffinierten Spiel mit musikalischen Stimmen. Richard Reichensperger vom Wiener Standard lobt das „Orchester Einar Schleef“:

[Schleef] erkannte kongenial die verschiedenen Stimmlagen, die Tempowechsel und die Dynamik, die Nietzsche von Pianissimo bis Sforzato komponiert hatte. Schleef trug auswendig vor, Bewegungen seines rechten Armes folgten dem Satzrhythmus, unterschiedliche Stimmhöhen unterstrichen die dialektischen Spannungen. (Reichensperger 2000)

Die Rede vom „Orchester Einar Schleef“ (ebd.) scheint mir, wenngleich paradox, berechtigt zu sein, da Schleef in der Tat en passant eine ganze ‚Instrumentenkunde‘ mit Tonumfängen, Klangfarben und spieltechnischen Spezifika vorstellt. Er wechselt virtuos die Register, den Klangsitze der Stimme, die Phrasierung. So bietet laut Nikolaus Merck der „Theaterdonnerer ein imponierendes, zwischen den Identitäten von Darsteller und Figur irrlichterndes Meisterstück“ (Merck 2000b: 15). Und weiter: „Schleef [...] ergriff die Worte und hielt sie sich als Masken vor. Erkennt ihr mich wieder, den ‚Egomanen‘ und ‚Berserker‘?“ (ebd.). Merck bezieht sich hier zurecht auf Schleefs selbstreflexives Spiel mit Identität(en)²⁷⁴. Seine Beobachtung lässt sich musikalisch stützen und erweitern: Auch in dieser Hinsicht sind es mehr als die zwei ‚Stimmen‘ Schleefs und Nietzsches, die

²⁷³ Ein Satz wie „Ich habe nie einen Schritt öffentlich getan, der nicht kompromittierte: das ist *mein* Kriterium des rechten Handelns“ (Nietzsche 1977/1888: 51) ist von Nietzsche in hohem Maße autobiografisch geschrieben und ebenso autobiografisch konnotierbar für Schleef. So schreibt z.B. Roland Müller in seinem Nachruf: „Ja, das ist keine Übertreibung; fast alles, was [...] Schleef machte, provozierte Unmut“ (Müller 2001).

²⁷⁴ Es sei hier an die zentrale Phrase des Anfangs *wer ich bin* erinnert.

da erklingen. Oder, anders gesagt: ‚Schleef‘ und ‚Nietzsche‘ sind nur als Kürzel für Instrumentengruppen zu verstehen, die sich je weiter differenzieren lassen. Wir hören zornige, dunkel grollende Nietzsche-Stimmen, bissig-hämmernde, insistierende Schleef-Stimmen, überspitzte, grelle Nietzsche-Stimmen, hell ironisch säuselnde und sanfte, warm timbrierte, poetische Schleef-Stimmen, um nur einige zu nennen. Und wie in jeder guten Instrumentation ist auch Schleefs Partitur dadurch reich an Klangfarbe, dass sich diese Stimmen überlagern, parallel verlaufen, miteinander verschmelzen und dann wieder kontrastiv aufeinander stoßen.

All diese Erkenntnisse räumen mit einigen der genannten Vorurteile gegenüber Schleef auf und öffnen die Perspektive für einen Blick hinter die monumentale Fassade seines Theaters. Sie lassen auch Zweifel aufkommen an einem weiteren Urteilstopos der Kritik, der sich erstaunlich lange gehalten hat: die Denkfigur nämlich, Schleef sei gar nicht als Theatermacher, sondern höchstens als pathologischer „Fall“ bemerkenswert.²⁷⁵ Schleefs Chöre und Selbstauftritte werden in solchen Kritiken auffällig polemisch verhandelt; zumeist als ungebrochene, unmittelbare Selbstdarstellung bzw. Selbstvervielfältigung: Von „monumentale[r] Hybris“ (Schödel 2000), vom „Terror des Monomanen“ (Heine 2000) ist da die Rede. Mit kühner Ferndiagnostik wird Schleef dabei jede Fähigkeit zu einer Maß und Ziel kennenden Arbeitsweise abgesprochen, die ja die Fähigkeit zur Selbstreflexion und Selbstkontrolle voraussetzen würde. Schleefs Theater gilt einer Kritikerin als rein therapeutisches Unterfangen²⁷⁶:

²⁷⁵ Sigrid Löffler beschreibt ihre Auffassung so: „Einar Schleef, das hat spätestens seine ‚Punktila‘-Regie am BE bewiesen, ist weniger ein Bühnenbildner, Regisseur, Autor, Dramatiker, Maler, Laien-Schauspieler oder sonstwas. Einar Schleef ist vielmehr ein Fall. Ein Fall von Publikumsmißbrauch. Ein Fall von totalitärer Despotie auf dem Theater, die um so bedenklicher erscheint, je widerspruchslöser sie hingenommen wird“ (Löffler, S. 1996).

²⁷⁶ Es scheint mir am Rande erwähnenswert, wie wenig die explizit therapeutischen Aspekte des Theaters von Robert Wilson zu ähnlicher Polemik Anlass gegeben haben. Im Gegenteil: Kritiker sahen sich bereits bemüßigt, Wilsons Arbeiten vor dem allzu einseitigen Lob als therapeutische Veranstaltungen zu schützen und seine künstlerischen Errungenschaften ins Recht zu setzen: So unterscheidet Bill Simmer, dass die klassische Therapie versuche, den Patienten in die Gesellschaft wieder einzugliedern, während Wilson vielmehr versuche, die Gesellschaft (d.h. die Schauspieler und Zuschauer) in die Krankheit seiner ‚Patienten‘ einzugliedern: „He recognized that Knowles‘ and Andrews‘ [gemeint sind der sprachgestörte Christopher Knowles und der taubstumme Raymond Andrews, die beide in etlichen Inszenierungen Wilsons spielten, A.d.V.] perceptions of the world were different from other people’s. [...] Wilson tried to discover the way they structured their perceptions in order to understand what their world was like. [...] instead of trying to change their modes of perception, he recognized how valuable their modes were and encouraged them to share their vision of the world“ (Simmer 1976: 100).

Es gibt keinen anderen Theatermacher, der es wie Schleeef fertiggebracht hätte, im Schutze einer Bühnenrolle ein ganzes Theater seiner höchst persönlichen Sprech- und Seelentherapie gefügig zu machen, und der es wie Schleeef erreicht hätte, ein ganzes Haus für die öffentliche Inszenierung der grandiosen Spontanheilung von Privatneurosen zu kidnappen. (Löffler, S. 1996)

Die Frage, ob wir es bei Schleeef wirklich nur mit „Theater auf der Grenze zur Pathologie“ (Schaper 2000) zu tun haben, sozusagen mit Unmittelbarkeit als völlig fehlendem Abstand zu sich selbst, stellt sich m. E. nur rhetorisch. Insbesondere am Beispiel des *Ecce homo* liegt es vielmehr nahe, dass der Zuschauer Zeuge einer raffinierten, weil uneindeutigen und hochartifizialen Unmittelbarkeitsstrategie des Regisseurs ist, in Gestalt einer durchaus komplexen und – wie ich zu zeigen versucht habe – selbstreflexiven Komposition des Monologs. Nietzsches Text dient Schleeef nicht ausschließlich aber auch nicht zuletzt als kongeniales Vehikel zu einer ironischen Auseinandersetzung mit seiner Person. Dabei spricht Schleeef nicht einfach „mit Nietzsches Worten von sich selbst“ (vgl. Löffler, S. 2000), seine Rede ist nicht so sehr authentisches Bekenntnis oder Selbstenthüllung als vielmehr ein selbstreferentielles Spiel mit dieser Form, mit den (auch musikalischen) Erwartungen an seine Person.²⁷⁷

3.3.2 *Hoffmann/Luxemburg: Musikalisierung als Präsentationsform der Figur*

Im Notenbeispiel 5a-c finden sich drei kurze Abschnitte aus Monologen von Jutta Hoffmann als Rosa Luxemburg, die auf Texten aus Döblins Romantetralogie *November 1918* basieren.²⁷⁸ Die musikalischen Besonder-

²⁷⁷ Das Spiel oszilliert sozusagen zwischen Erfüllung und Verweigerung von Schleeefs Image als Bühnenberserker (siehe Merck 2000). Auch selbst formulierte Ansprüche, er sei kein Schauspieler, sondern „im Brechtschen Sinne Referent des Textes“ (Schleeef in: dctp 1996), es gelte überhaupt, den Text der Autoren „mitzuteilen“ (Schleeef in: Kottusch 1993), unterläuft Schleeef im *Ecce homo* sowohl durch eindeutig poetische als auch hochemotionale Passagen.

²⁷⁸ Die teils erheblich abweichenden Texte der Beispiele lauten bei Döblin:
„Wie soll ich mich an den Gedanken heran wagen, als ob ich lebe, noch lebe, ein normales Menschenleben führe – und draußen hängt Weltuntergangsatmosphäre?“ / Sie fügte als Erklärung noch hinzu: „Vielleicht sind es speziell die ‚Sühnehinrichtungen‘ in Moskau, die es mir angetan haben.“ / Ja, die Moskauer Ereignisse zogen ihr Augenmerk an. Hier war sie am intensivsten erregt, gereizt und herausgefordert. / Da drüben arbeitete Lenin wie ein Rammbock und stieß gegen den Turmbau der alten Gesellschaft und legte eine Mauer nach der anderen um. Der Bau erzitterte. Es konnte nicht mehr lange dauern, bis alles hinkrachte und mit dem Donner seines Falls die ganze Welt aufweckte. / Wie lockte Rosa dieses Schauspiel an. Sie las, man griff Lenin an. [...] / Lenin gegen die bürgerliche Gesellschaft, was ist er? Ein General, ein Diktator, einer von früher, mit der Arbeitsmethode von früher, er ist kein Sozialist, sondern ein Bürger. [...] / „Die wirkliche Diktatur, unsere Diktatur, besteht in der Anwendung der Demokratie, nicht in

heiten und Auffälligkeiten in Hoffmanns Sprachgestaltung lassen sich aufgrund des Höreindrucks (Tonbeispiel 12: *Hoffmann*), aber gerade auch mit Blick auf Notation wie folgt beschreiben.

In *Abschnitt 1* fällt als erstes die formale Setzung eines scheinbar willkürlich segmentierenden Tangoschrittes ins Auge, mit dem „Tanja“ (Nina Hoss) und ein Chorist auf der Drehbühne optisch und akustisch die Sätze und Gedanken der Rosa Luxemburg auseinander reißen und den ansonsten schnellen Sprachfluss immer wieder unterbrechen. Rhythmisch herrscht hier das Prinzip der Division vor, der Zeitverlauf ist grundsätzlich unterteilt, diskontinuierliche Einheiten füllen sich mit unterschiedlichen Ausprägungen des Redeflusses. Kontrastiv zu den langen Pausen bzw. Unterbrechungen, mit denen Hoffmann den Tangoschritt teils antizipiert, teils auf ihn reagiert, wirkt die Rede durch das hohe Sprechtempo und die häufig auf Anschluss gesprochenen Satzübergänge (Notenbeispiel 5a: 9“ oder 21“f.) gehetzt. Zum vorandrängenden Gestus trägt außerdem die relative Einförmigkeit von Dynamik und Melodik der Rede in diesem Abschnitt bei. In der Passage *Lenin arbeitet wie ein Rammbock* imitiert Hoffmann durch die Rhythmisierung (die langgezogenen Silben „ar-“ und „Ramm-“) die Bewegung des metaphorischen Rammbocks. Gegen Ende des Abschnitts verlangsamt sie das Tempo etwas und erweitert gleichzeitig den melodischen Spielraum.

In der szenischen Präsentation der Rede überwiegen Gegensätze; so kontrastiert die physische Statik Hoffmanns, ihr unbewegliches Dastehen auf der dunklen Vorderbühne mit der rhythmischen Agilität des Sprechvorgangs. Mit dem Geschehen auf der hellen Bühne hinter ihr tritt sie nur über den knallenden Schritt in Beziehung, der ihre Rede musikalisch beeinflusst. Die fließende Bewegung der langsam rotierenden Drehbühne steht zusätzlich im Kontrast zu den vereinzelt eckigen Bewegungsakzenten der beiden Tanzenden.

Um die Bandbreite musikalischer Variabilität bei der Gestaltung der Figur der Rosa Luxemburg beschreiben zu können, habe ich zwei weitere Abschnitte hinzugezogen. *Abschnitt 2* (ab 34“) und *3* (ab 55“) weisen ein erheblich langsames Tempo und einen völlig veränderten Sprechrhythmus auf. Nicht mehr lange Ketten kurzer Notenwerte bestimmen das Notenbild, sondern unregelmäßige, pausenreiche rhythmische Kurzmotive. Immer noch körperlich statisch zeigt Hoffmann jetzt v.a. hinsichtlich der Dynamik, Melodieführung und Modifizierung der Klangfarbe stimmliche Beweglichkeit.

Rosa Luxemburg wird schon durch Döblins Text als eine Figur an und zwischen vielen Fronten charakterisiert. Bereits in den beiden kurzen Text-

ihrer Abschaffung. [...] / [Von Lenin lernen, heißt, Siegen lernen.“ (Herkunft unklar)] (Döblin, *November 1918, Dritter Teil: Karl und Rosa*, Olten 1991/1950: 90)

abschnitten analysiert sie Zeitgeschichte, wertet politisch, überspitzt polemisch und findet private Momente der Introspektion. Die Vielzahl von Stimmen im Kopf der Figur finden sich in einer sprachlich-musikalisch facettenreichen Gestaltung durch ihre Darstellerin Jutta Hoffmann wieder, die sich besonders von der optischen Eindimensionalität der Figur abhebt: Sie ist in *Abschnitt 1* kaum beleuchtet, ein Schattenriss; in *Abschnitt 2* und *3* weist ihr konzentrierter Blick nach unten und gibt wenig von ihrem Gesicht preis.

In den gewählten Beispielen demonstriert Hoffmann im Vergleich zu Schleef und, wie sich zeigen wird, dem Chor die bei weitem größte Variabilität im Tempo: Sie reicht von der Rasanz der höchsten Silbendichte bis zum Eindruck von Langsamkeit durch die längsten und meisten Pausen. Ihre Sprachmelodie verfügt über den vergleichsweise größten Ambitus und über eine reiche dynamische Abstufung. Ähnlich wie Schleef benutzt sie die Technik der Verzögerung, nicht nur um herausgehobenen Wörtern mehr antizipative Spannung zu verleihen, sondern auch um den Gestus einer ‚allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‘ (Kleist) zu erzeugen. Durch die vielen, teils langen Pausen und das melodisch weiträumige Kreisen der Sprachmelodie zeigt Hoffmann musikalisch die Kehrseite der Figur, die in *Abschnitt 1* noch so bestimmt ihre Erregung formulierte. Jetzt präsentiert Hoffmann die Luxemburg als nachdenkliche, reflektierende Sprecherin, deren unterschiedliche Stadien der Vergewisserung und Selbstversicherung zu hören sind. Dieser Eindruck verstärkt sich zusätzlich durch die zunehmende Variabilität der Klangfarbe: Während Hoffmann in *Abschnitt 1* noch durchweg im gut gestützten Brustton der geübten Rednerin Luxemburg spricht, sind *Abschnitt 2* und *3* abwechslungsreicher. Sie führt die Klangfarbe durch zahlreiche Register, von fast geflüsterten Silben (*Was ist er?*, 5b: 38“f.) zu volltönend, verkündenden Tönen (*Kein Sozialist. Ein Bürger!*, 5b: 47“ff.), von hellen Klängen (*Unser Diktatur*, 5c: 55“f.) bis zu dunklen (*Demokratie*, 5c: 1‘08“f.). Sie spricht häufig mit viel Luft und leichtem Knarren der Stimme, benutzt Glissandi am Wortende, die fragend nach oben weisen (*Ein General?*, 40“f.) und kontrastiert Spruchweisheiten mit leichtem, hellen, beinahe ironischem Tonfall (*Von Lenin lernen heißt, Siegen lernen*, 5c: 1‘17“ff.).

Der Tangoschritt, der in *Abschnitt 1* als erstes aufgefallen war, spielt eine musikalisch-semantisch vieldeutige Rolle. In stilisierter Verkürzung mag er, getanzt von Rosas Gegenfigur der Kalfaktorin Tanja (Nina Hoss), für die Sehnsucht nach Sinnlichkeit und Bewegung stehen; für die inhafte Luxemburg sind beide unerreichbar. Gleichzeitig erinnert er akustisch stark an einen Schuss und antizipiert so wiederholt die Gewalt, die in der Inszenierung zunehmend Rosas Denken und Sprechen beherrscht und sie am Ende – analog zu ihrem historischen Schicksal – verstummen lässt

und tötet. Im gewählten Beispiel segmentiert der harte Schritt Hoffmanns Rede in ein ewiges Vor- und Nach-dem-Knall. Durch die akustischen Gegebenheiten des weiten Bühnenraums klingt der Nachhall häufig noch in Hoffmanns Rede hinein, mitunter überdeckt er auch einzelne Silben. Auch Luxemburgs Reden ist schon ‚Nachhall‘, ist Reflexion und Nach-Denken, nicht mehr Planung und Programm. In der fast genau sechs Sekunden währenden Periode bis zu seiner Wiederkehr ist der knallende Tangoschritt vielleicht auch Sinnbild des verrinnenden Lebenspulses der Luxemburg; stilisiert durch Verlangsamung²⁷⁹ und dynamische Potenzierung. Am Ende der Inszenierung liegt sie zusammen mit Karl Liebknecht erschossen unter den tanzenden Choristen. Der beschwingte altenglische Tanz *Sing, thee enchanted*, mit dem das Volk, aber auch das Theater (Regisseur Schleef tanzt mit und ruft Regieanweisungen für die Tanzenden dazwischen) über die beide Leichen geht, basiert, wenn auch wohl zufällig, als 6/8-Takt ebenfalls auf einer sechsschlägigen Periode.

Wie auch beim *Sportstück* zu beobachten wäre, gehorchen die solistischen Auftritte der Inszenierungen musikalisch anderen Gesetzen als die Chorpartien oder die Selbstauftritte Schleefs. Die Musikalisierung ist hier nicht primär ein Vorgang zur Stilisierung oder Entpsychologisierung, sondern das Mittel der Wahl, um Rollendarstellung auch in völliger Reduktion des Bewegungsspielraums vielschichtig und differenziert zu ermöglichen. Auch im *Sportstück* werden trotz der vorherrschenden Verweigerung oder Dekonstruktion stringenter Rollenpsychologien einzelne Figuren (die „Mutter“ von Elisabeth Rath, „Andi“ von Elisabeth Augustin) in plastischen Entwürfen vorgestellt. Dies geschieht auch dort nur über die Stimme: Da Rath zur Statik verdammt und Augustin ins Dunkel verbannt ist, gelingt die Darstellung nur über die Fruchtbarmachung der musikalischen Parameter des gesprochenen Tons. Für Chor, Solisten und Schleef selbst ist also nur die grundsätzliche Bedeutung musikalischer Kriterien für die Gestaltung gemeinsam. Während der Chor notwendigerweise am deutlichsten musikalischen Absprachen folgt und die bewusste Stilisierung von Laut und Bewegung bei ihm am sinnfälligsten wird, gestaltet sich die Musikalisierung bei den Solisten subtiler, individueller und weniger als formale oder rhythmische Setzung. Schleefs inszenatorische Vorliebe, das Drama sich in Reduktion auf seine Grundbausteine als akustisch-optisches Arrangement in Raum und Zeit vollziehen zu lassen, fungiert dabei als Verbindung der heterogen musikalisierten Teile zu einem Ganzen.

²⁷⁹ Gemessen am gewöhnlichen Puls- oder Sekundenschlag könnte man hier musikalisch von einer Augmentation, einer Vergrößerung der Notenwerte als einem Stilmittel der Variation sprechen.

3.3.3 Chor: Musikalisierung als Entlarvung

Wenn man sich den gewählten Textausschnitt des Chores, besonders in Schleefs Bearbeitung, anschaut (Notenbeispiel 6: *Chor*²⁸⁰) und dann *anhört* (Tonbeispiel 13: *Chor*), mag man sich wundern. Einerseits wird hier ein Maximum an Entschlossenheit beschrieben, spricht hier eine kampfbereite Masse in von Schleef noch zusätzlich verkürzten, vorwärts drängenden Phrasen²⁸¹. Andererseits erklingt das Skandieren der Choristen als ein stockendes, von Pausen zergliedertes, rhythmisch fast stupides Sprechen. Dabei werden die Sätze und Satzglieder ähnlich wie in Schleefs Monolog sperrig auseinander gezogen, ganz anders als bei Schleef lassen sich hier aber keine sinnvollen Phrasierungsbögen setzen, d.h. auch einzelne Redesegmente wirken in sich ‚eckig‘, fast maschinell und erscheinen ohne überspannenden artikulatorischen Zusammenhang. Der Rhythmus setzt sich nach dem Prinzip der Progression, basierend auf seinen kleinsten Notenwerten, nach und nach zusammen.

Der Chor spricht an der Rampe, unbeleuchtet, vor der hinter ihm erleuchteten Bühne als Schattenriss. Fokus der Darstellung ist die Sprache und diese ist primär auf Verlautbarung reduziert. Nicht auf einfache Verständlichkeit, dazu macht es zu viel Mühe, dieser zergliederten Sprache zuzuhören, sondern auf den Gestus des selbstbewussten Veröffentlichens. Obwohl Schleef den Text vom Augenzeugenbericht zur direkten Rede verändert hat, also unvermittelt sprechen lässt, zeugt die Musikalisierung von einer hochgradig *vermittelten* Direktheit. Sprachmelodie, Rhythmus, Phrasierung *suggestieren* Sachlichkeit, Faktizität, ein So-und-nicht-anders, das scheinbar frei von subjektiver Färbung ist. Gleichzeitig weiß Schleef,

²⁸⁰ Die Notation folgt grundsätzlich demselben Prinzip wie die des Schleef-Monologs. Es gilt hier ebenfalls die Entsprechung von 4/4teln und 1 Sekunde; es gibt jedoch einen wichtigen Unterschied: Die Art der Rhythmisierung schien mir eine Taktierung sinnvoll zu machen, so dass hier auch metrische Erwägungen anhand des Notenbilds vorgenommen werden können. Da der Chor aber nicht im Metrum bleibt, hätte man fortwährend Taktwechsel notieren müssen, um den Pausen gerecht zu werden. Das würde hier eine Komplexität suggerieren, die gar nicht vorliegt. Daher sind die Pausen mit Angaben über ihre Dauer versehen. Die Tonhöhe weist im Vergleich zu Hoffmann und Schleef viel geringere Bewegung auf, sie pendelt lediglich um eine Art deklamatorische Mittellage.

²⁸¹ Schleef hat den Text nicht nur verknüpft, sondern zudem in die 1. Person Plural und ins Präsens versetzt. Die Vorlage für den Ausschnitt lautet bei Döblin ursprünglich:

„Die Revolution marschiert. / Über alles Maß hinaus ging dieser Aufmarsch der revolutionären Arbeiterschaft. / Später, als alles vorbei war, berichteten Augenzeugen: / ‚Was sich an diesen Tagen in Berlin zeigte, war vielleicht die größte proletarische Masse, die die Geschichte je gesehen hat. / Wir glauben nicht, daß in Rußland Massendemonstrationen dieses Umfangs stattgefunden haben. Vom ‚Roland‘ bis zur ‚Viktoria‘ standen die Proletarier Kopf bei Kopf. Bis weit in den Tiergarten hinein standen sie. / Sie hatten ihre Waffen mitgebracht. / Sie ließen ihre roten Banner wehen. / Sie waren bereit, alles zu tun, alles zu geben, selbst das Leben. [...]“ (Döblin, *November 1918, Dritter Teil: Karl und Rosa*, Olten 1991/1950: 311f.).

weiß auch der Chor, dass die demonstrative Sicherheit der Arbeitermassen, die er präsentiert, nicht von Dauer ist.

In Döblins Roman bleiben die skandierenden Massen am Tiergarten allein: Die politischen Führer kommen nicht, das Volk bleibt als ein verratenes zurück. So erhält auch Schleef den geradlinig selbstbewussten Dukus dieser Chor-Partie nicht lange aufrecht. Der Chor teilt sich in einzelne Stimmgruppen (siehe Notenbeispiel 6, fünftes System), es schleichen sich metrische Unregelmäßigkeiten ein, die marschierenden Zweiertakte werden von ternären, d.h. dreifach unterteilbaren, Takten unterbrochen. Die 2/4-taktige Rhythmisierung etwa von *proletarische Masse*, zweites System, weicht einer 3/4-taktigen Aufteilung bei *Vom Roland bis zur Viktoria*, fünftes System. *Wir haben unsere Waffen mitgebracht* (siebtes System) schließlich ist in einer einfachen Taktart nicht mehr sinnvoll notierbar, sondern verlangt nach einer zusammengesetzten Taktart (5/4-Takt). Während die einzelnen Choristen stimmlich noch kräftig Flagge zeigen und den Erfolg der demonstrierenden Arbeiterklasse zu Protokoll geben, haben sich in Rhythmus und Arrangement bereits Unsicherheit und Zweifel eingeschlichen. Schleef demonstriert hier die Brüchigkeit chorischer Selbstkonstruktion und lässt uns so von einem Volk berichten, das erst noch begreifen muss, dass es ein verratenes ist.

Natürlich sind alle drei Beispiele für Sprachbehandlung bei Schleef, Hoffmann und dem Chor als besonders prägnante Musikalisisierungen ausgewählt. Sie ermöglichen zugespitzt Beobachtungen von Abwechslungsreichtum und musikalischer Intentionalität, die nicht umstandslos auf die gesamte Inszenierung auszudehnen sind. Gerade *Verratenes Volk* leidet zum Ende der sechsstündigen Aufführung hin deutlich unter szenischer und musikalischer Redundanz. Wem die vorgestellten Interpretationen als zu weit gehende Auslegungen erscheinen, der mag sich darauf beschränken, der musikalischen Analyse immerhin die Möglichkeit zur erheblichen Differenzierung des Gesehenen und Gehörten zuzusprechen. Der scheinbar stupide skandierende Chor zeigt mindestens rhythmisch ungeahnte Vielschichtigkeit; der vermeintlich nur brüllende Schleef erweist sich als musikalisch-artikulatorisch wandlungsfähiger Sprecher, und Jutta Hoffmanns hochsensible Verkörperung der Rosa Luxemburg entpuppt sich nicht zuletzt als strategisch bewusste Komposition von Sprachmelodie und Klangfarbe. Auch das ist bereits als ein wichtiges Ergebnis der Analyse zu werten.

3.4 Fazit

Fragt man nach den Implikationen und ästhetischen Konsequenzen der besonderen Art der musikalischen Sprach- und Körperinszenierung Einar Schleefs, untersucht man diese freilich für Stimme und Ohr grenzwertige,

Schweiß und Sitzfleisch erfordernde Spielweise, wird schnell deutlich, wie wenig hilfreich Unterstellungen wie die folgende von Peter Iden sind:

Zu sehen, zu erleiden sind die Auswüchse einer enthemmten, individuellen Obsession, die allerdings nur noch die Ausstellung ihrer selbst zum Ziel hat. [...] Schleef fehlt zum Regisseur beinahe alles: er kann kein Stück lesen, kann keine Situation erfassen, er hat keinen Instinkt für szenische Spannung und Ökonomie, kein Interesse an einzelnen Menschen. [...] Von allem vielleicht das Schlimmste im Schlimmen dieser Veranstaltung ist die unübersehbare Verachtung der Schauspieler. Sie werden hier ausnahmslos degradiert zu Requisiten einer Zwangsvorstellung. (Iden 1987: 118)

Idens Irritation mag nachvollziehbar und relevant sein; seine Wertung disqualifiziert sich jedoch m. E. durch ihre eigene Obsessivität: Einen im doppelten Wortsinn aufregenden Theatermacher als Fall für die Therapie abzutun, beschneidet vorschnell den möglichen Erkenntnis- und Erfahrungszugewinn. Was Schleef durch seine Musikalisierungsverfahren erreicht, birgt durchaus genug Potenzial für eine qualifizierte Auseinandersetzung. Anhand der *Sportstück*-Inszenierung habe ich zunächst auf die vielfältigen Wechselwirkungen von Text und Musikalisierung hingewiesen. Schleef bedient sich dieser Möglichkeiten der Verdopplung, Kontrastierung, Stilisierung, Emotionalisierung etc. und schafft so ein weites Feld von Interpretationsangeboten, inklusive des Angebots, *nicht* zu interpretieren.²⁸² Die Musikalisierung ist hier mal Deutung und Zuspitzung des Textes, indem sie ihn konterkariert oder doppelt oder durch Komplexität Aufmerksamkeit einfordert. Sie schafft aber darüber hinaus durch die notwendige exzessive physische, d.h. stimmliche und körperliche Auseinandersetzung mit dem Text, seinem Klang und seinen rhythmischen Möglichkeiten. Erzeugt wird so eine besondere Art der Durchdringung, die in ihrer Nicht-Diskursivität teils die Oberfläche, teils die Substanz trifft. Peter F. Raddatz formuliert das so: „Durch die Rhythmisierung des Sprechens werden energetische Potentiale der Texte freigelegt, die weit über den Informationsgehalt der Oberfläche hinausgehen.“²⁸³ (Raddatz in: Schleef 1994: 5) Das Instrument der Wahl ist bei Schleef die Stimme. Sie nimmt nicht nur ihre traditionell angestammte Rolle als Schnittstelle und Schwelle zwischen Körper und Geist ein, sondern vermittelt zwischen dem Individuum und der Gruppe. Dies geschieht sowohl in der für Schleef in Anlehnung an das antike Theater charakteristischen Gegenüberstellung von Pro-

²⁸² Siehe dazu den Aufsatz von Hans-Thies Lehmann (1994): „Ästhetik. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 48. Jahrgang, 1994: 426-431.

²⁸³ Raddatz macht hier auf eine Verbindung von Musikalisierung und dem, was im theaterwissenschaftlichen Diskurs dieser Tage unter „Präsenz“ (Kolesch, Lehmann) und „energetisches Feld“ (Fischer-Lichte) verhandelt wird, aufmerksam. Darauf werde ich am Ende des Fazits noch zurückkommen.

tagonist und Chor (in *Ein Sportstück* besonders: Elisabeth Rath/Chor, in *Verratenes Volk*: Jutta Hoffmann/Chor), als auch in der spezifischen musikalischen Anordnung der ‚Stimmen‘ innerhalb des Chores. Das chorische Unisono legt bei Schleeft lediglich Rhythmus und Melodiekontur fest, lässt aber Raum für die individuelle Ausgestaltung bzw. fordert sie sogar:

Dies führt im besten Fall [...] dazu, daß auch auf der Bühne die äußerst exakte Stimmkomposition in jeder Aufführung aufs neue variiert und gleichsam von innen her spielerisch subvertiert wird, ohne daß die Chöre dabei auseinanderfallen und ohne den für den jeweiligen Text kennzeichnenden Grundgestus zu zerstören. (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 94)

Als ästhetische und schauspielerprogrammatische Konsequenz konstatiert Hans-Thies Lehmann das Gelingen einer „theaterästhetische[n] Balance zwischen der sinnlichen Selbstbehauptung des einzelnen Körpers und seiner Stimme mit Hilfe des Gruppen-Egos auf der einen und der hochdifferenzierten Genauigkeit auf der anderen Seite“ (Lehmann 1990: 96).

Doch nicht nur die spezifische Kombination von Stimmen ermöglicht einen neuen Zugriff auf den Text. Auch die einzelne Stimme erfährt durch Schleefts Musikalisierung eine signifikante Veränderung. In den besonders hohen, oft kombinierten Anforderungen an Bewegung und Sprache der Darsteller findet eine Verabsolutierung und Überschreitung der Stimme statt; sowohl bei den ausgebildeten Stimmen der Schauspieler, als auch bei denen der oft nicht ausgebildeten Choristen. Es tritt, provoziert durch den exzessiven Probenstil Schleefts, etwas in den Vordergrund, was Roland Barthes „le grain de la voix“ (Barthes 1990a/1972) nennt.²⁸⁴ Barthes unterscheidet, angelehnt an Julia Kristeva, auch für die gesprochene Sprache *Phänogeesang* und *Genogeesang*. Der Phänogeesang „umfaßt alle Phänomene, alle Merkmale, die zur Struktur der gesungenen Sprache gehören, [...] alles, was beim Vortrag im Dienst der Kommunikation, der Darstellung und des Ausdrucks steht“ (Barthes 1990a/1972: 272). Der Genogeesang sei die Materialität der gesungenen Sprache, ein

signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet – nicht, was diese sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben. (ebd.)

Das ‚grain de la voix‘ „läßt sich nicht besser definieren als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung). [...] Die ‚Rauheit‘ ist der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil“

²⁸⁴ Dieses mit „Rauheit“ unzulänglich übersetzte Phänomen beschreibt das Unverkennbare, Individuelle, Untersprachliche die „körnige Materialität der Stimme“ (so Helga Finters Übersetzungsvorschlag bei ihrem Gastvortrag im Graduiertenkolleg der Universität Hildesheim am 21. Oktober 2000).

(Barthes 1990a/1972: 275ff.). In den Stimmen der Schleefschen Choristen schwingt die Mühe genauso wie die Wolllust am Sprechen mit. Die Mühe, sich trotz anstrengender Körperarbeit und Atemlosigkeit zu artikulieren, die Heiserkeit, das Überschlagen der ungeschulten Stimmen, der Kampf des Sprechens in zu schnellem Tempo. All das ist im *Sieben/Acht-Chor* zu hören und zu sehen, neben dem, was ich an Kommunikation und Ausdruck beschrieben habe. Aber auch die Lust am Sprechen, am Rhythmus und Klang Jelinekscher Diktion, das veränderte Körpergefühl beim Sprechen auf Kothurnen, im Schnürkorsett oder ganz ohne Kleidung schwingt in den Stimmen der Darsteller mit. Nach Ulrike Haß spielt Schleefs Theater damit „an der Nahtstelle von Körper und Sprache. Die Sprache ist hier nicht als symbolisches System gemeint, sondern in ihrer Stofflichkeit, wenn man so sagen kann, in ihrer bedrängenden Fremdartigkeit, mit der sie sich den körperlichen Prozessen aufzwingt“ (Haß 1998: 65). Die Ambivalenz von lustvoller Anverwandlung und aggressiver Fremdheit im Umgang mit dem Text drückt sich auch in einem methodischen Widerspruch aus, mit dem Schleef arbeitet: Zum einen dringt er auf Perfektion und lässt bei manchen Produktionen vor jeder Vorstellung den gesamten Ablauf zum Aufwärmen durchprobieren. Zum anderen benutzt er bewusst darstellerische ‚Mängel‘ als besondere, v.a. sprachliche Qualität. So arbeitet er vielfach mit Laien, die erstens keine Sprechausbildung besitzen und/oder deren Muttersprache nicht Deutsch ist²⁸⁵, und setzt sich selbst trotz seiner Sprachstörung in vielen Inszenierungen als Spieler mit ein. Der Vorgang des Hörbarmachens der von Barthes beschriebenen nicht-intentionalen Aspekte der Klangfarbe und Diktion beruht in Schleefs Arbeiten einerseits auf den genannten Beschränkungen und andererseits auf Überschreitung körperlicher und zeitlicher Grenzen.

Auch Schleefs eigenes ‚grain de la voix‘ ist durch seinen Monolog am Ende der Aufführung ein wichtiges Element der *Sportstück*-Inszenierung. Das spürbare und hörbare Kämpfen gegen die Sprachstörung, sein Sprechen, das, wie er selbst sagt²⁸⁶, zum Überlauten tendiert. Der immer auch im schnappenden Atem begründete abgehackte Rhythmus seines Sprechens und die gleichzeitig spürbare Lust am Sprechen in der Figur, die eben nicht stottert, – all das sind Komponenten der besonderen (Selbst-) Inszenierungsweise Einar Schleefs, der auf die „Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung)“ (Barthes, a.a.O.) setzt, weil sie den Zuschauer zur Bewertung

²⁸⁵ Siehe dazu auch das Kapitel „Muttersprache – Fremdsprachen“ in Dreyse Passos de Carvalho 1999: 106f.

²⁸⁶ In der Fernsehdokumentation von Hanna Laura Klar: *Faust als Emigrant – mit Einar Schleef in New York*, gesendet in 3sat am 28. Dezember 1998.

zwingt und zum Wahrnehmen des Körpers im musikalisierten Sprechen der Darsteller.

Schleefs Präsenz in beiden hier untersuchten Inszenierungen öffnet meine Überlegungen zur Sprachbehandlung noch einmal für die Frage nach dem Verhältnis von Text und Musikalisierung. Dieses Verhältnis ist unter zwei Aspekten zu hinterfragen: Der erste berührt die formelhafte Forderung Monteverdis, die musikgeschichtlich zur Geburtsstunde der Oper führte, „prima le parole, poi la musica“²⁸⁷. Auch bei Schleef muss die Vorherrschaft des Textes oder der Musik geklärt werden. Der zweite Aspekt formuliert sich in Ergänzung als die auch in vielen Kritiken latent mitschwingende Vermutung, ob Schleef nicht primär sein eigenes Sprechen, seine der Sprachbehinderung abgetrotzte Diktion, durch Vervielfachung, Vergrößerung und Stilisierung dem Chor aufoktroyiere.

Weiter oben habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Schleef sich selbst eindeutig positioniert, was seine Arbeit am Text betrifft. Sein Anspruch, „die jeweilige Sprachmelodie des Autors aufzuspüren und diese dann bei den unterschiedlichen Sprechern herauszuarbeiten“ (Schleef 1998/1997: 92) bekräftigt er auch im Gespräch nachdrücklich.²⁸⁸ Also: prima le parole? Anhand der *Sportstück*-Inszenierung ist man sich andererseits, wie ich am Beispiel des *Sieben/Acht-Chores* zu zeigen versucht habe, schnell gewahr, dass es Schleef kaum *nur* um die vermeintlich innewohnende Musikalität des Textes, die Sprachmelodie Jelineks zu tun gewesen sein kann. Während bei Schleefs monologischer Nietzsche-Lesart der Text weitgehend unangetastet blieb und durchaus Bezüge zwischen seiner musikalischen Interpretation und den entsprechenden Angeboten des Textes herzustellen waren, hatte es im *Sieben/Acht-Chor* vielmehr den Anschein, als ob nicht die Materialität der Sprache zu einer bestimmten musikalischen Gestaltung herausfordere, sondern eine musikalische Form (oder ein musikalisches Klischee) der Sprache übergestülpt werde. Starke Eingriffe in die Textgestalt machten ihn vereinbar mit dem trotz aller musikalischer Differenzierung vorherrschenden Duktus von fußballerischen oder militärischen Sprechchören, der die lange Chorpartie deutlich dominiert. Doris

²⁸⁷ Etwa: Zuerst die Worte, dann die Musik. Mit dieser ‚seconda prattica‘ lehnten sich Monteverdi und die Florentiner Camerata gegen die verbreitete Vorherrschaft der Musik auf. Die schon in Monteverdis Madrigalbüchern angelegte Betonung der ‚oratione‘ mündete in der Narratisierung vokalmusikalischer Formen hin zur Oper, zuerst voll ausgeprägt in seinem *Orfeo* (1607).

²⁸⁸ Darauf angesprochen, warum er vielfach sinnfremd betonen ließe antwortete Schleef: „Das können nur Leute behaupten, die sind völlig bekloppt.“ Gerade die Interpunktion von Texten lese er „wie eine musikalische Notation“. Die Autoren schrieben eindeutig vor, wie zu betonen sei, und „dass sich im Theater dann so eine Betonung rausgestellt hat auf die Verben oder später auf die Substantive – ja das ist quasi der Sprachtrott im Theater“ (Schleef, Einar 1999: Ein Gespräch mit Birgit Hüning und David Roesner, am 17. November 1999 in Hannover, unveröffentlicht).

Kolesch bestätigt diesen Eindruck, indem sie über diese Chorsequenz schreibt:

Die Artikulation des Textes ist zugleich die Überschreitung einer verständlichen, einer verstehbaren Sprache im musikalisierten Rhythmus des Sprechens. [...] Der Rhythmus des Sprechens folgt eigenen Gesetzen, folgt einer musikalischen Struktur, nicht der semantischen Notwendigkeit und Norm. (Kolesch 1999a: 58)

Andererseits sollte die musikalische Analyse exemplarisch zeigen, was für die ganze *Sportstück*-Inszenierung geltend gemacht werden könnte: Das Verhältnis von Text und Musikalisierung bei Schleef ist ein vielschichtiges. Es finden sich für vielerlei Umgehensweisen mit dem Text Belege. Mal stülpt Schleef dem Text die Musik über, mal seziert er sie aus dem Text heraus. Schleef presst vielfach Texte in vorgefundene oder erdachte musikalische Formen und lässt an anderer Stelle Rhythmus und Melodie des Textes in der Vergrößerung durch den Chor erst zur musikalischen Form gerinnen.

Hier schließt sich unmittelbar der zweite Aspekt Schleefscher Musikalisierung an. Sowohl für Zuschauer als auch Beteiligte stellt sich die Frage, ob diese Vergrößerung durch den vielköpfigen Chor nicht primär Selbstvergrößerung Schleefs ist, ob nicht Schleef durch lange Sprechproben lediglich seine eigene Diktion, sein eigenes Sprechen stilisiert und vervielfacht auf den Chor überträgt. Ist demnach die besondere Rhythmizität Schleefscher Chöre dem therapeutischen Zwang zur metrischen Selbstkontrolle des sprachgestörten Schleef geschuldet? Diese Frage wirft übrigens auch Robert Wilsons Theater auf. Wilson war bis in seine Jugendjahre ebenfalls sprachgestört. Biografisch kann als Initialzündung seiner Theaterarbeit die Bewegungstherapie durch die Choreografin Byrd Hoffman verstanden werden, die ihn vom Stottern befreite. Nach ihr sind seine ersten Theatergruppen (School of Byrds) und bis heute seine zentrale Stiftungs- und Archiveinrichtung benannt. Bei beiden, Schleef und Wilson, halte ich es aber für einen methodischen Kurzschluss, die je spezifische Ästhetik und insbesondere die Rhythmik ihrer Inszenierungen stets auf die individuellen therapeutischen Bewältigungsstrategien von Sprachstörung zurückführen zu wollen.

Gerade im Vergleich der Chorpasagen aus *Verratenes Volk* mit Schleefs eigener Musikalisierung von Nietzsches *Ecce homo* aus derselben Inszenierung wird deutlich, dass sich der Aspekt der Vergrößerung verschiebt. Schleef bedient sich des Chores, und ich benutze hier eine Formulierung aus *Ecce homo*, nur wie eines „starken Vergrößerungsglases, mit dem man einen allgemeinen, aber schleichenden, aber wenig greifbaren Notstand sichtbar machen kann“ (Nietzsche 1977/1888: 51). Der Chor ist nicht Vehikel zur Selbstvergrößerung Schleefs, sondern theatrales und musikalisches Mittel zur Vermittlung von Texten, in denen Notstände ver-

handelt werden. Als Notstand empfindet SchleeF dabei mindestens zweierlei: das mangelnde Politik- und Geschichtsverständnis seiner Zeitgenossen und die Situation des deutschen Theaters.²⁸⁹ Immer wieder kritisiert SchleeF den fehlenden Mut zur politischen Aussage, die er als genuine Form der Choräußerung versteht²⁹⁰, und attackiert den Niedergang der (Sprech-)Kultur auf deutschen Bühnen.²⁹¹ SchleeFs Inszenieren folgt damit zwei Stoßrichtungen: einer ästhetischen und politischen „Ausdrucksnot“ (SchleeF in: Koberg 2000b), der gemäß er sich seine Texte collagiert oder einrichtet und sie mal chorisches instrumentiert, monologisch besetzt oder selbst spricht.

Dass dabei musikalische Ähnlichkeiten auftreten, bestimmte Charakteristika Konstanz aufweisen, auch wenn es sich um so unterschiedliche Autoren wie Aischylos, Goethe, Hauptmann, Jelinek oder Döblin handelt, liegt auf der Hand. Andererseits sollte die musikalische Untersuchung greifbar machen, warum es unzureichend ist, die Bühnensprache SchleeFs auf einen starken, aber rhetorischen Einschränkungen unterworfenen Mitteilungswillen zu reduzieren. Dreyse Passos de Carvalho weiß aus ihrer Zusammenarbeit mit SchleeF, dass sein Umgang mit Texten und Chören kein rein despotischer ist. Die intensive Stimmarbeit basiere auf einer „rhythmisch-klanglichen Lesart [...], wobei die spezifische Materialität des Schrifttextes, sein Rhythmus und seine Lautlichkeit und SchleeFs eigener Sprechgestus [und die Gruppendynamik des Chores, würde ich ergänzen, A.d.V.] eine unauflösliche und oft uneinsehbare Verbindung eingehen“ (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 93).

Dadurch, dass sich die „rhythmisch-klangliche Lesart“ (ebd.) in der musikalischen Untersuchung weit differenzierter darstellt (und darstellen lässt) als gemeinhin angenommen, zeigt sich auch, dass und wie SchleeF seinen Mitteilungswillen – ob im Auftreten des Chores oder seiner Selbst –

²⁸⁹ In Rezensionen zu SchleeFs Antrittsvorlesung als Professor für Bühnenbild an der Berliner Hochschule der Künste heißt es: „Doch die Rückführung der Tragödie auf die Bühne scheitert zumeist: etwa am trägen Theaterbetrieb, an der Angst der Schauspieler vor der ‚Verwandlung‘ in die Rolle, am Fehlen der tragischen Themen, welches letztere SchleeF vor allem mit dem Religionsverlust der letzten Jahrhunderte erklärte“ (Behrens 2000).

„Die wütende Abrechnung mit dem Theaterbetrieb zog sich als Generalbaß durch die Auslassungen“ (Luzina 2000).

²⁹⁰ Ich erinnere an die bereits in Kapitel II.3.1.1 *Der musikalische Chor* zitierte Passage: „Man muß nur zu den Ursprüngen unserer Kunst- und Theatervorstellungen zurückgehen, zu Aischylos, Sophokles, Euripides, und was findet man da? Da steht: Chor, Chor, Chor. [...] Daß das auf der Bühne nie populär war, ist doch klar, weil alle diese chorisches Werke politische Themen behandelt haben. Und die wollte man ausklammern“ (SchleeF in: Höbel 1998: 219).

²⁹¹ Siehe obiges Zitat (unter III.3.3): „Ich bin einer der wenigen Regisseure, die mit Sprache etwas anfangen können, bei den anderen quatschen die eben so durcheinander, wie sie wollen. [...]“ (SchleeF in: Kottusch 1993).

in einem großen ästhetischen Formwillen aufgehen lässt.²⁹² Dieser musikalische Ausdruckswille weist ihn dabei genauso unverkennbar als Autor seiner Inszenierungen aus wie das authentifizierende Moment seines persönlichen Bürgens auf der Bühne. Schleef bedient sich einer doppelten Unmittelbarkeitsstrategie, die sowohl in der „Betonung der starken Autorenschaft“ (Mohn/Strub/Wartemann 1998: 3) als auch in der Eigenheit seiner der Sprachbehinderung abgetrotzten Diktion hervortritt.

Unter dem Aspekt der Strategie lässt sich insgesamt das kompositorische Gemachtsein der Chöre und Selbstauftritte Schleefs als ein Ergebnis der Untersuchungen festhalten. Es stellt sich dabei auch methodisch als vielversprechender heraus, wirkungsästhetische Gesichtspunkte, die bei Schleef häufig im Vordergrund stehen, als durchaus kalkulierte Resultate beispielsweise bestimmter Musikalisationen zu betrachten. Der viel beschriebene *Sieben/Acht-Chor* weist eine solche Fülle von musikalisch analysierbaren Wirkungsangeboten auf, dass es mir unnötig und darüber hinaus methodisch zweifelhaft erscheint, sich bei seiner Beschreibung ins subjektiv Befindliche zurückzuziehen, wie Fischer-Lichte es in ihrem Beitrag zu eben dieser Chorsequenz tut:

Einige Zuschauer, die dies offensichtlich als eine unzumutbare Tortur empfanden, verließen bereits nach einigen Minuten den Raum. Wer sich dagegen diesem Geschehen bis zuletzt aussetzte, spürte, wie sich ein energetisches Feld zwischen Darstellern und Zuschauern bildete, das sich mit zunehmender Dauer immer weiter verstärkte. [...] Es ist nur leiblichem Spüren zugänglich [...]. (Fischer-Lichte 2000b: 13)²⁹³

Die hier behauptete Faktizität, Relevanz und Verallgemeinerbarkeit solch vorreflektiver Empfindungen („leibliches Spüren“ ebd.) scheint mir weder besonders erhellend noch im Rahmen eines wissenschaftlichen Diskurses haltbar zu sein.

²⁹² Von der oben erwähnten Antrittsvorlesung Schleefs wird weiter berichtet: „Von Schmerzvorstellungen als Ausgangspunkt für Kunst war oft die Rede, vom Kreuz, das einer wie Einar zu tragen hat, vom Rucksack, den man braucht, um seine Idee, sein Thema transportieren zu können (man sah dabei Schleefs obligatorischen blitzblauen Rucksack förmlich vor Stolz am Katheder platzen). ‚Wenn man seine Idee nicht mehr transportieren kann, geht man kaputt‘, sagte Schleef“ (Koberg 2000b). Entscheidend an dieser Beschreibung scheint mir zu sein, dass es eben auch bei Schleef nie nur um die „Idee“, die „Ausdrucksnot“ geht, sondern immer auch um die Verpackung, den „Rucksack“, d.h. die ästhetische Form, derer sich Schleef virtuos bedient und die (hier hinkt der Vergleich mit seinem ‚blitzblauen Gefährten‘) eben stets mehr ist, als nur eine Hülle.

²⁹³ Schon 1999 formulierte Fischer-Lichte diesen Gedanken leicht abgewandelt so: „Wer sich dagegen diesem Geschehen bis zuletzt aussetzte, der erlebte höchst ungewöhnliche Erfahrungen; er geriet in eine Art Trance-Zustand, in dem er das energetische Feld, das sich zwischen Schauspielern und Zuschauern bildete und mit zunehmender Dauer immer mehr verstärkte, mit größter Intensität leiblich erspüren konnte“ (Fischer-Lichte in: dies./Kolesch/Weiler 1999: 10).

Natürlich sind ganz wesentliche Aspekte der Inszenierungsstrategien unmittelbar an die kontroverse Rezeption Schleefers Theaterabende gebunden. Das Verhältnis zwischen Spielern und Zuschauern wird in einer Weise thematisiert und strapaziert, dass es nahe liegt, auch die Musikalisierung auf ihre Implikationen für den äußeren Kommunikationsrahmen zu untersuchen.

Die Musikalisierung gleicht vielfach einer Stilisierung, einer Abweichung vom Gewohnten durch Betonung und Veränderung einzelner Elemente. In Bezug auf die Sprache kann dies die Ausweitung des Ambitus der Sprachmelodie sein, die Ausrichtung eines Prosatextes an einem metrischen Raster o.Ä. Das Bühnengeschehen verwirrt durch „Verlangsamung bis zum Stillstand und nicht enden wollende, repetitive Bewegungsfolgen“ (Dreyse Passos de Carvalho 1998: 130). In jedem Fall entsteht so eine Thematisierung von Wahrnehmung, ein Eingriff in den Verstehensprozess durch

eine jeweils spezifische, sinnlich erfahrbare Präsenz der Körper der Darstellenden jenseits von Bedeutungszuschreibung [...], welche zugleich die Distanz zwischen Realität und Abbildung markiert und den habitualisierten Weg vom Wahrnehmen zum Verstehen unterbricht. (ebd.)

Diese beschriebene Wirkungsästhetik ist aber nicht auf ein numinoses Bauchgefühl zurückzuführen, sondern ist Ergebnis kalkulierter darstellerischer Verfahren, die sich nicht zuletzt anhand musikalischer Parameter beschreiben lassen. Die stets heftigen, kaum je moderaten oder gar gleichgültigen Reaktionen von Publikum und Kritik auf die Produktionen Schleefers als auch der Ereignischarakter seiner Inszenierungen werden beispielsweise immer wieder an zwei *musikalischen* Elementen festgemacht: Dauer und Dynamik:

Eine Szene, in der zweiundvierzig Sportler einen Bewegungsablauf und einen Text wie eine Endlosschleife wiederholen, wird so gnadenlos ausgedehnt, daß sich der letzte Rest von Gefallen in Ablehnung auflösen muß. Wenn das Publikum danach heftig applaudiert, so gilt das wohl der schauspielerischen Bravour und schafft zugleich physisch-akustisch Erleichterung. (Rothschild 1998)

Neben seinem provokativen Umgang mit aufgeladenen Zeichenträgern (SS-Ledermäntel, Hymnen etc.) und eher konventionellen Angriffen auf die Grenzen des bildungsbürgerlichen Anstands (Nacktheit, Sadismus, etc.) sind es vor allem die Exzesse in Dauer und Dynamik, die die Emotionen wecken. Der Chor an der Rampe, der mit fünfzig lauten Stimmen die Zuschauer direkt attackiert, stellt eine Zumutung, eine Bedrohung dar. Elfriede Jelinek sagt in einem Interview über ihre Texte: „Die Sprache ist ein gefährliches Gut, wenn man Leuten die eigene Sprache in den Rachen zurückstopft, dann hat das eine geradezu unglaubliche Sprengkraft“ (Jelinek in: Leiprecht 1999: 4). Dieses Zurückstopfen gelingt natürlich beson-

ders in der musikalischen Intensität, in der Einar Schleef es praktiziert: vervielfältigt, potenziert, direkt, laut. Doch erst im Kontrast, erst dadurch, dass Schleef stets auch gegenteilig musikalisiert, leise Töne und Pausen präsentiert, nahe liegende Erwartungen raffiniert enttäuscht, entfaltet sich die Wirkung der beiden Extreme.

Schleefs Theater ist gerade auch in musikalischer Hinsicht ein Theater der Extreme, das kontroverse Reaktionen nachgerade kompositorisch nahe legt. Schleefs Theater als Musik besteht und beharrt auf Kontrasten und Widersprüchen. Es finden sich kaum Zwischentöne, Kompromisse, Überleitendes oder Verbindendes. Wenn Elfriede Jelinek, selbst erfahrende Musikerin, den Begriff der ‚Durchführung‘ für ihr Schreiben in Anschlag bringt (siehe Leiprecht 1999: 4), so ist er mit Schleefs Inszenierungen nicht vereinbar. Bei Marthaler konnten etliche mit dem Begriff der Durchführung gemeinten Verfahren der musikalischen Elaboration, Entfaltung und Entwicklung musikalischen Materials beobachtet werden; bei Schleef gälänge das m. E. nicht. Er setzt seine musikalischen Elemente hart gegeneinander, segmentiert und reiht aneinander, ohne kompositorisch zu entwickeln und zu vertiefen. Er musikalisiert damit auch – anders als Marthaler – nicht im erkennbaren Rückbezug auf traditionelle oder avantgardistische Vorbilder aus der abendländischen Musiktradition, auch wenn er – ähnlich wie Marthaler – auf Chorlieder, Opernchöre und klassisch Vertrautes zurückgreift. Die musikalischen Zitate bleiben jedoch häufig Fremdkörper. Die Bühnenmusik und Schleefs eigenwillige musiktheatrale Formsprache gehen keine Wechselwirkung ein, sondern werden beziehungslos einander beigestellt. Es entsteht eine Theaterästhetik, die sich auch in musikalischer Hinsicht als autonom und selbstbezogen erweist, ohne hermetisch zu sein, da sie stets ganz offensichtlich auf Mitteilung aus ist: Mitteilung, der sich der Zuschauer gerade aufgrund der gewählten Verfahren der Musikalisierung nur schwer entziehen kann.