

4 „Ich will eine Maschine sein“ – Musikalischer Satz und Klangfarbe im Theater Robert Wilsons

Prolog

Holm Keller: Warum gibt es Ihrer Meinung nach so wenige wissenschaftliche Arbeiten über ihn?

Heiner Müller: Bei Wilson fehlt das Material für Fußnoten. Das ist kein Einwand gegen ihn. Es ist die Sicht des Wissenschaftlers, der etwas braucht, das Fußnoten ermöglicht. Damit er seine Belesenheit nachweisen kann, die Intensität seines Quellenstudiums. Bei Wilson läßt sich das schwerer finden, obwohl es doch viel stärker vorhanden ist. Man entdeckt es mit einem genaueren Blick, aber einem Blick, der nicht nur von Lektüre, sondern von Beobachtungen ausgeht, von Erinnerungen, von Erfahrungen. Und damit markiert er eine grundsätzliche Grenze von Wissenschaft über Theater. Durch die Textorientierung der Wissenschaft werden die Texte verfehlt. Wenn man immer nur auf den Text kuckt und den Kontext nicht mehr sieht, das Umfeld, dann sieht man auch den Text nicht mehr.²⁹⁴

Heiner Müller hat mit seiner Einschätzung, Robert Wilsons Theater eigne sich nicht für den wissenschaftlichen Diskurs, zumindest quantitativ nicht Recht behalten. Eine Fülle von wissenschaftlichen Aufsätzen und Publikationen aus drei Jahrzehnten liegt vor. Und nicht zuletzt Wilsons eigene Stiftung, die Byrd Hoffman Foundation, sorgt mit ihrem umfangreichen Archiv längst für ausreichend Material für die Fußnoten.

Ich habe bereits im Kapitel II.4.1.4 angekündigt, dass die Beschäftigung mit Robert Wilson einen eher ergänzenden Charakter haben würde und das in zweifacher Hinsicht: Angesichts der Publikationsdichte zu seinem Werk erscheint es müßig, bestimmte Aspekte zum x-ten Mal zu erwähnen und neu zu formulieren.²⁹⁵ Die Redundanz, die sich durch das

²⁹⁴ In: Keller 1997: 101.

²⁹⁵ Einige Publikationen, die den Hintergrund dieses Kapitels bieten und viele hier vernachlässigte Aspekte Wilsonschen Theaters behandeln, seien cursorisch genannt. Allgemein bzw. in seiner Eigenschaft als postmoderne Theaterform beschäftigen sich folgende Arbeiten und Aufsätze systematisch und analytisch mit Wilson: Arens 1991, Graff 1994, Henrichs/Nagel 1996, Justen 1981, Kort 1996, Lehmann 1988, Pfister 1985, Seidel 1988, Thomsen 1987, Voigtländer-Just 1984, Wirth 1979, 1980, 1985, Zurbrugg 1988. Graff diskutiert dabei außerdem ausführlich die Rezeption Wilsons, besonders in Deutschland. (Graff 1994: 163ff.) Einblick in die Probenarbeit geben: Brecht 1978, Cole 1992, Hentschler 1993, die interkulturellen Aspekte von Wilsons Theater beleuchten v.a.: Keller 1997, Kort 1996, Marranca 1996, Weiler 1994. Wilson im visuellen Kontext von Film, Bildender Kunst, Installation etc. sehen: Finter 1985, Graupner 1995, Krumme 1998, Richterich 1993, Simhandl 1993. Als lediglich materialreiche Huldigungsschriften

wissenschaftliche Korpus zu Wilson zieht, ist schon ausgeprägt genug.²⁹⁶ Zum anderen werde ich auch nicht auf alle musikalischen Aspekte im Theater Wilsons eingehen: Rhythmus, Motivik oder Formbeziehungen, wie sie bereits am Beispiel Marthalers und Schleefs behandelt wurden, bleiben bei Wilson weitgehend außer acht, um die Stringenz der Arbeit zu wahren.

Wilson's Theater wirft aber eine Reihe von Besonderheiten auf, die es auch mit dem Ziel einer Vervollständigung der musiksystematischen Aspekte zu untersuchen lohnt. Sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch lässt sich bei Wilson eine spezifische Musikalisierung des Theaters beobachten, die sich von den bisher genannten Beispielen chorischen Theaters maßgeblich unterscheidet. Einige dieser Unterschiede sind bereits in den vorigen Kapiteln als kontrastive Ergänzungen zur Sprache gekommen.

Meine Aufmerksamkeit gilt hinsichtlich der Produktionsstrategien Wilsons besonders der ausgeprägten kompositorischen Vorarbeit, der visuell-musikalischen Strukturierung seiner Arbeiten im Vorhinein (Akt I). Die resultierende Ästhetik ist unter anderem von der Koexistenz vieler visueller und akustischer Spuren (oder ‚tracks‘) gekennzeichnet (Akt II). Über die Trennung der verschiedenen räumlichen, semantischen und akustischen Spuren ist verschiedentlich geschrieben worden.²⁹⁷ Mich interessiert hingegen v.a., ob und wie diese Spuren auf einer musikalisch-kompositorischen Ebene vernetzt sind. Das Zusammenspiel mehrerer ‚Stimmen‘ (Spuren) wird musiktheoretisch von der Satzlehre beschrieben und analysiert, auf die ich daher zurückgreife (Akt III). Dann nehme ich in Akt IV den Aspekt der Klangfarbe, der sowohl am Beispiel von Marthalers als auch Schleefs Inszenierungen bereits thematisiert wurde, noch einmal auf. Wilsons Technik der Mikrofonierung der Schauspielerstimmen und ihrer Amalgamierung mit einem häufig dichten ‚sound track‘ aus Geräuschen, weiteren aufgenommenen Stimmen und Musik rücken die Klangfarbe als zentrales musikalisches Gestaltungsmittel erneut ins analytische Bewusstsein. In Akt V steht schließlich zusammenfassend die Frage musiktraditioneller Referenzen im Mittelpunkt.

können gelten: Böhm 1996, Holmberg 1996, Quadri/Bertoni/ Stearns 1997, Rockwell 1984.

Die wahrscheinlich vollständigste Liste aller Publikationen über Robert Wilsons findet sich auf der Homepage der Byrd Hoffman Foundation unter www.robertwilson.com/works/workMaster.htm.

²⁹⁶ So zitieren allein sechs Publikationen das von Wilson seinerseits wiederholt erzählte Beispiel der verlangsamten Videosequenzen eines Psychologen, der in slow motion erst die ganze emotionale Palette von Müttern beim Aufnehmen ihrer schreienden Babys sichtbar gemacht habe, was Wilson, neben anderen Einflüssen, zu seiner verlangsamten Bewegungsästhetik inspiriert habe. (Graff 1994: 228, Graupner 1995: 194, Holmberg 1996: 97, Kaye 1994: 63, Quadri 1997: 11, Simhandl 1993: 146 und u.a. in: Wilson 1992)

²⁹⁷ So z.B. in Arens 1991: 25, Cole 1992: 156ff., Lehmann 1988: 31ff.

Anders als in den vorigen Kapiteln fehlen in diesem Teil der Arbeit ausführliche Analysen, wie sie an Inszenierungen von Schlee und Marthaler erprobt wurden. Das hat folgende Gründe: Besonders relevant für die vorliegende Arbeit sind Wilsons Inszenierungen aus den siebziger und achtziger Jahren²⁹⁸, von denen ich die wenigsten live sehen konnte; die greifbaren Videofassungen²⁹⁹ sind zudem größtenteils von sehr schlechter Qualität. Sie lassen, zusammen mit Kritiken, Berichten, Fotos etc. Aussagen über Wilsons Arbeit zu, machen eingehende musikalische Analysen aber zu einem zweifelhaften Unternehmen. Eine Ausnahme bilden zwei Produktionen, die als primäre Beispielquelle dienen werden: die *Knee Plays* (Minneapolis 1984) aus Wilsons Großprojekt *The CIVIL warS* und seine Inszenierung von Heiner Müllers *Hamletmaschine* (Hamburg 1986), die beide gut dokumentiert sind. Es sind zudem zwei Inszenierungen, die ausgeprägt chorisches sind und damit dem gewählten theaterhistorischen Kontext entsprechen.

Ich stelle die beiden Inszenierungen auch deshalb in den Mittelpunkt, weil sie am deutlichsten die Rede von der Musikalisierung aller Theatermittel exemplifizieren. Die zunehmende Hinwendung Wilsons zu Opern- und Musical-Inszenierungen ist nur auf den ersten Blick als zunehmende Musikalisierung seines Theaters zu sehen. Zu beobachten wäre hingegen, dass der verstörende Einsatz musikalischer Phänomene der Dauer, der Stille, des Stimmklangs etc. in Wilsons frühen Arbeiten gerade in den späteren Musical-Produktionen³⁰⁰ einer publikumsgerechten Konventionalisierung gewichen ist. Jenseits einer solchen Wertung ist die Art der Musikalisierung eine andere, die sie für mein Vorhaben weniger interessant macht: Die verstärkte Rolle der Musik (in Oper und Musical) dominiert die Rezeption der Musikalität der Inszenierung insgesamt. Es liegt eine Wahrnehmung dieser Arbeiten Wilsons als Theater *mit* Musik nahe, während mein Interesse an seinem Theater *als* Musik festhält.

²⁹⁸ Aufgrund des Umstandes, dass Wilson anhaltend produktiv und stilistisch sehr konstant arbeitet (wobei man den frühen Arbeiten vor *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto 1974) eine gewisse Sonderrolle einräumen müsste) halte ich es für sinnvoll, hier punktuell den gewählten theaterhistorischen Bezugsrahmen des chorischen Theaters der neunziger Jahre, auszuweiten. Siehe dazu auch meine Anmerkungen in Kapitel II.3.

²⁹⁹ Ich danke an dieser Stelle Gerald Siegmund vom Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaften herzlich, der mir Zugang zum umfangreichen Videomaterial des Instituts verschaffte.

³⁰⁰ V.a. *Black Rider* (1990), *Alice* (1992), *Woyzeck* (2000) jeweils mit Musik von Tom Waits sowie *Time Rocker* (1996) und *POetry* (2000) mit Musik von Lou Reed.

Akt I Das ‚Visual Book‘ als Partitur: Wilsons kompositorisches Inszenierungsprinzip

Wilson's theatre presents a kind of movement that, like music, is distinguished from chaos by its being perceived as organized. (Susan L. Cole)³⁰¹

Viel stärker, als das bei anderen Regisseuren der Fall ist, thematisieren sowohl die Beschreibungen von Wilsons Arbeitsweise als auch er selbst die Bedeutung der Musikalität für den Produktionsvorgang. Auch wenn es sich m. E. im weiteren empfiehlt, Wilsons Arbeiten unabhängig von ihren umfangreich dokumentierten Entstehungsprozessen musikalisch zu betrachten, gehe ich zunächst auf die spezifische Genese der Arbeiten als einem Spezialfall musikalischen Inszenierens ein.

Wilson beginnt seine Arbeit an einer Produktion stets mit einer – auch musikalischen – Setzung. Er teilt den Verlauf der geplanten Aufführung, mal mehr mal weniger abhängig von einer Textvorlage in Abschnitte ein, die er meist Akte nennt. Diese Akte unterteilt er wiederum in einzelne Sequenzen. Jede Sequenz findet in einem Bühnenbild statt, dessen geometrische Struktur Wilson in einer Reihe von Skizzen festlegt, indem er die Bühne jeweils als schwarz-weiße Proszeniumsansicht zeichnet. Bevor irgendetwas anderes feststand, gab es beispielsweise zu seinem geplanten multinationalen Theateropus *The CIVIL warS* (1984) bereits eine fertige Struktur (siehe Abb. 7).

Im Unterschied zur sonst üblichen Arbeit eines Bühnenbildners umfasst Wilsons ‚visual book‘, d.h. die Skizzenserie, die den Verlauf der Inszenierung festlegt, häufig auch Angaben über die genaue Dauer der geplanten Sequenzen und macht sie damit zu einer, wenn auch groben, musikalischen Partitur. Holm Kellers Beschreibung der Entstehung von *Einstein on the Beach* (Avignon 1976) verdeutlicht dies:

Wilson's Arbeit an einem neuen Werk beginnt mit der Festlegung von dessen Struktur: Ein Stück soll, beispielsweise, 4 Stunden und 45 Minuten dauern und aus vier Akten bestehen. Dabei gliedert sich der erste Akt in die Teile A1 und B1, der zweite in C1 und A2, der dritte in B2 und C2, während sich der vierte Akt aus den drei Teilen A3, B3 und C3 zusammensetzt. Gleiche Buchstaben bezeichnen verwandte Abschnitte. Sowohl zwischen den vier Akten als auch an Anfang und Ende des Werks stehen Gelenkstücke, sogenannte „knee plays“. Diese heißen K1, K2, K3, K4 und K5. Jedem der damit insgesamt 14 Abschnitte wird eine bestimmte Länge zugeordnet: K1 soll 8 Minuten, A1 21 Minuten, B1 27 Minuten, K2 6 Minuten dauern, und so weiter. Mit diesem Plan entwickelte Wilson die Oper *Einstein on the Beach*. (Keller 1997: 17)

³⁰¹ Cole 1992: 158.

Abbildung 7: *The CIVIL warS*: geplante Gesamtstruktur³⁰²

| | | | | |
|------------------|---------------------------------|----------------|-------------------|----------------|
| AKT I | AKT II | AKT III | AKT IV | AKT V |
| knee-play 1 | knee-play 4 | knee-play 7 | knee-play 11 | knee-play 12 |
| Szene A | Szene A | Szene A | Szene A | Szene A |
| <i>Köln</i> | <i>Marseille – Nizza – Lyon</i> | | <i>Köln</i> | <i>Rom</i> |
| knee-play 2 | knee-play 5 | | knee-play 13 | |
| Szene B | Szene B | Szene B | Epilog | Szene B |
| <i>Rotterdam</i> | <i>Marseille – Nizza – Lyon</i> | | <i>Rom – Köln</i> | <i>Rom</i> |
| knee-play 3 | knee-play 6 | knee-play 8 | | knee-play 14 |
| Szene C | Szene C | Szene C | | Szene C |
| <i>Tokio</i> | <i>Tokio</i> | <i>Tokio</i> | | <i>Rom</i> |
| | | knee-play 9 | | |
| | | Szene D | | |
| | | <i>Tokio</i> | | |
| | | knee-play 10 | | |
| | | Szene E | | |
| | | <i>Köln</i> | | |

Neu ist hier gegenüber den bisher betrachteten Theaterformen die umfassende Intentionalität, mit der das Bühnengeschehen von Anfang an musikalisch strukturiert wird. Auch in der ersten Probenphase, dem sog. Workshop A, ist Wilsons Tätigkeit musikalisch beschreibbar: Anhand nummerierter Gesten und einem in Quadrate aufgeteilten Bühnenraum legt Wilson die Bewegungschoreografien fest. Er kann dabei die Spieler (häufig junge Mitarbeiter oder Schauspielschüler, die die späteren Schauspieler bzw. Opernsänger des jeweiligen Theaters in dieser Phase ersetzen) „wie die Klaviatur eines Pianos“ (Wirth 1980: 19) benutzen.

Musikalisierung entsteht also nicht bei der Arbeit am Text oder bei der Ausgestaltung einer situativen szenischen Erfindung, sondern schon auf der Ebene der Inszenierungsstruktur und ihres Bewegungsvokabulars als eigenständige, unabhängige Komposition. Wilsons Regieanweisungen sind kaum je inhaltlicher Art, sie sind genaue Angaben über Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Klanglichkeit des Geschehens. Während der Proben zu *Hamletmachine* (New York City 1986³⁰³) gab er einer Schauspielerin fol-

³⁰² Diese Einteilung entnehme ich dem Programmheft des Kölner Teils, das im Suhrkamp Verlag erschienen ist. (Wilson 1984: 60) Sie wird außerdem in Howard Brookners zweiteiliger BBC-Dokumentation beschrieben, deren zweiter Teil ausschließlich der Arbeit an *CIVIL warS* gewidmet ist. Das Projekt umfasste Teilinszenierungen in Tokio, Rom, Rotterdam, Köln, Marseille-Nizza-Lyon und Minneapolis und sollte zur Olympiade 1984 in Los Angeles als Ganzes zur Aufführung kommen. Während die meisten Teile separat an ihren Entstehungsorten aufgeführt wurden, scheiterte die Zusammenführung aus finanziellen Gründen.

³⁰³ Wie häufig hat Wilson auch diese Inszenierung an mehreren Theatern herausgebracht: am 7. Mai 1986 auf der ‚Mainstage Two‘ der New York University und am 4. Oktober

gende Anweisungen: „You pause seven counts ... Smile at five [counts] ... Dissolve the smile in three seconds. Turn the head in four seconds“ (Wilson in: Cole 1992: 165, Auslassungen und Klammer im Original).

Die Musikalisierung des Theaters ist sozusagen die vorgängige Inszenierungspraxis Wilsons, womit er sich von den meisten anderen Regisseuren deutlich unterscheidet. Das Bühnengeschehen ist bei Beginn der Workshop-Phase B, d.h. der Arbeit mit der eigentlichen Besetzung, schon weitgehend vorkomponiert und die Musikalisierung somit nicht Ergebnis einer Arbeitsmethode, in der sich erst en passant das instinktive Gespür eines Regisseurs (und seiner Spieler) für Timing, Musikalität der Sprache und der Form in den szenischen Ergebnissen niederschlägt. Zu Franco Quadri sagte Wilson bei den Proben zu *Edison* (New York 1979):

Meine Texte wollen keine Geschichte erzählen, sondern werden wie richtiggehende musikalische Partituren konstruiert. Alle Gesten der Figuren haben eine Nummerierung, alle Rhythmen der Beleuchtung und der Handlungen sind auf die Sekunde genau kalkuliert, wie in einer Partitur, in der Licht, Ton und Aktion zusammenfallen. (Wilson in: Quadri 1997: 37)

Bei allem Kalkül bewahrt sich Wilson aber auch einen gewissen Spielraum für Spontaneität und Intuition. Gerade im Umgang mit dem Text fordert er seine Darsteller häufig nach Fertigstellung des choreografischen Szenarios auf, die Sätze einfach zu sagen, wann und wo es ihnen gefällt: „Put the lines in wherever you like“ (Wilson in: Cole 1992: 158). Er entscheidet dann aus dem Gefühl heraus, ob der Zusammenklang so bleiben kann: Das Kriterium ist dabei ganz subjektiv, ob es für ihn ‚richtig‘ klingt.³⁰⁴ Auch die Entstehung seiner eigenen Stücktexte ist von einem spontanen Prozess intuitiven Collagierens geprägt: Bei der Arbeit am Kölner Teil von *The CIVIL warS* schnappte Wilson Dialogfetzen aus dem Radio, dem Fernsehen, aus Restaurants und U-Bahnen auf (siehe Wilson 1984: 41), die später zur Textgrundlage vieler Szenen wurden.

Auch die Inszenierungen, die er mehrfach, d.h. an verschiedenen Theatern mit verschiedenen Besetzungen, herausgebracht hat, stehen in einem Spannungsverhältnis von genauer Festlegung durch die Partitur und indivi-

1986 im Thalia in der Kunsthalle in Hamburg. Meine Beispiele beziehe ich aus der Hamburger Aufführung, die als Fernsehaufzeichnung des NDR vorliegt.

³⁰⁴ Ich verweise hier noch einmal auf folgende bereits im Kapitel II.1.3.2 zitierte Aussage Wilsons: „Si cette composition est réussie, le résultat a simplement l'air ‚right‘“ (Wilson 1977: 220). Dt.: „Wenn diese Komposition gelungen ist, wirkt das Ergebnis einfach ‚richtig‘“ (Übersetzung: Fridtjof Küchemann). Die ‚richtige‘ Wirkung und Aura, das subjektiv Gehörte, Vernommene sind für die Entscheidungen des Regisseurs von primärer Relevanz.

dueller Freiheit in der Ausführung. So berichtet Quadri über die verschiedenen *Orlando*-Versionen von Jutta Lampe und Isabelle Huppert³⁰⁵:

Das menschliche Instrument [...] hält [...] sich an die Ausführung einer Partitur, die die Worte mit einem Code von intentionierten Gesten verbindet, um diese formalistisch wiederzugeben. [...] Wenn nun diese Partitur mit der gewissenhaften Genauigkeit einer Kopie wiederaufgeführt wird, warum verändert sich dann das Ergebnis so stark, daß in Lausanne ein völlig anderes Schauspiel zu sehen ist? Weil dieser Orlando eine Erzählung ist, die für eine Schauspielerin geschrieben wurde, damit diese über Orlando spricht; und weil Wilson akribisch an dem Körper, den Nerven und der evokativen und eigenständigen Introspektion dieser Schauspielerin arbeitet. (Quadri 1997: 51f.)

Isabelle Huppert selbst beschreibt die Arbeit als die Entdeckung einer großen Freiheit in der völlig festgelegten Form³⁰⁶:

At first learning all those precisely choreographed movements was difficult, but when I had them down pat and understood how they express Virginia Woolf's novel on a deep level, a big surprise came. After melting myself into Bob's highly formalistic universe, I discovered complete liberty. (Huppert in: Holmberg 1996: 138)

Wilson's Inszenierungspraxis entlang einer vorkonzipierten Partitur³⁰⁷ stellt sicher eine theatrale Besonderheit dar, sie ist aber kein Einzelfall. Als Beispiel aus einem theaterhistorisch gänzlich anderen Kontext, als dem der für Wilson prägenden Theater- und Tanzavantgarde New Yorks der sechziger und siebziger Jahre, mag das *Theater der Klänge* aus Düsseldorf dienen, bei dem ebenfalls häufig ein weitgehend im voraus komponiertes Bühnengeschehen vorzufinden ist. Das *Theater der Klänge* ist eine Produktionsgemeinschaft von Komponisten, Tänzern und Schauspielern und hat in der Vergangenheit Bühnenperformances nach strengen formalen Maßgaben komponiert und dabei z.B. szenische Parameter einer Art serieller Reihenbildung unterworfen. In der Produktion *Figur und Klang im Raum* (Düsseldorf 1993) bestimmen Darsteller in einem Bühnenraum mit „Mikrofonen, Lichtschranken und Ultraschallsensoren, die der Komponist Thomas Neuhaus entworfen hatte“, das szenische Geschehen. Auf ihrer Homepage heißt es weiter: „Diese Installation ermöglicht eine direkte Steuerung von

³⁰⁵ *Orlando* nach dem Roman von Virginia Woolf hatte am 21. November 1989 an der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin mit Jutta Lampe Premiere, am 9. Mai 1993 im Théâtre Vidy Lausanne mit Isabelle Huppert und am 11. August 1996 in Edinburgh mit Miranda Richardson.

³⁰⁶ Dieses Phänomen wird auch von Wilson selbst als Grundlage seiner Arbeitsweise verstanden. Siehe Wilsons Äußerungen im zweiten Teil der Fernsehdokumentation von Jean Gremion (1993) und weiter unten das Kapitel *Knee-Play 4: Wilson und die Himmelsmechanik*.

³⁰⁷ Wilsons ‚Partituren‘ sind weder so genau und detailliert wie Musikpartituren im Allgemeinen sind, noch sind sie so notiert. Dennoch macht der Begriff der Partitur das Ausmaß musikalischer Vorplanung deutlich.

elektronischer Musik und Licht durch das akustische und bewegte Geschehen auf der Bühne, also durch die Darsteller selbst“ (www.tdk.purespace.de/FuKiR.htm, 2. April 2001). Musikalische Parameter werden so theatral verräumlicht und aus ihren herkömmlichen Funktionszusammenhängen herausgelöst. Die Inszenierung von Arnold Weskers Stück *Die Küche* (Düsseldorf 1990) hingegen demonstriert einen kompositorischen Umgang mit traditionell dramatischem Material in einer Ästhetik, die bei weitem nicht den Grad an Abstraktheit erreicht, der *Figur und Klang im Raum* bzw. auch viele Inszenierungen Wilsons kennzeichnet.³⁰⁸ Das *Theater der Klänge* verstand das Stück als „hochinteressante Sprachkomposition für ein großes ‚Schauspielerorchester‘“, bei dem der „polyphone Text [...] streckenweise wie eine Rhythmus- und Dynamikkomposition behandelt [wird], während gleichzeitig ein genau choreografiertes Ballett der Steaks, Gemüsesuppen und Lammkoteletts abläuft“ (www.tdk.purespace.de/Die_Kueche.htm, 4. Mai 2001).

Akt II Trackwork

*Es gibt etwas zu sehen, und es gibt etwas zu hören, und das macht Theater aus. (John Cage)*³⁰⁹

Wenn Christian Thomsen vom „Bildertheater“ Wilsons (Thomsen 1987: 55) spricht, stellt er sich in eine lange Reihe von Wissenschaftlern und Journalisten, die den visuellen Aspekt in Wilsons Inszenierungen hervorgehoben haben.³¹⁰ Die Theaterwissenschaftlerin und Herausgeberin des *Performing Arts Journal* Bonnie Marranca, die als eine der ersten in Bezug auf Wilson vom ‚theatre of images‘ gesprochen hat, macht jedoch auch die Kategorie des Hörens als eine bisher vernachlässigte Perspektive stark³¹¹: „Since the beginning of his work in the theater Wilson has been acclaimed

³⁰⁸ Siehe: *Theater der Klänge* (Hg.) 1997: *Zehn Jahre auf dem Weg zu einem eigenen Theater*. Düsseldorf; darin besonders die Beiträge von Jörg U. Lensing (S. 6-10) und Thomas Neuhaus (S. 26-28).

³⁰⁹ Zit. in Zuber 1999: 197.

³¹⁰ Folgende Buch- und Aufsatztitel mögen dies exemplarisch belegen: „Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson“ (Armstrong 1988); „Robert Wilsons ‚Theatre of Images‘“ (Simhandl 1993); „Robert Wilsons Bilder“ (Thomsen 1987); *Robert Wilson: The Theater of Images* (Rockwell 1984); *Robert Wilson: From a Theater of Images* (Stearns 1980).

³¹¹ Auch Nikolaus Müller-Schöll beschäftigte sich in seinem Vortrag „Polyphonie und Aphonie bei Heiner Goebbels und Robert Wilson“ (in: Bayerdörfer 2002: 93-108) auf dem Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft *Stimmen, Klänge, Töne – Synergien im szenischen Spiel*, München 29.10-1.11. 2000 mit der weniger beachteten Ästhetik des Hörens im Theater Wilsons.

for the sublime grace of his images, while the prominence of voice, the speech styles, and the sound poetry in the same pieces have gone largely unremarked“ (Marranca 1996: 44). Im Rahmen meiner Untersuchung der Musikalisierung des Theaters interessiert mich hier besonders die kompositorische Verschränkung der theatralen Ausdrucksebenen, die zunächst in den folgenden Kapiteln im Vordergrund stehen soll. Im Anschluss daran wird anhand des Aspekts der Klangfarbe aber auch die Kategorie des Hörens noch einmal hervorzuheben sein.

Um zu klären, wie Wilsons Trackwork-Ästhetik und die musikalische Satzlehre in einen analytisch fruchtbaren Zusammenhang gebracht werden können, bedürfen beide einiger definitorischer Vorbemerkungen. Der Begriff ‚Trackwork‘ bezeichnet, in Anlehnung an die Spuren (‚tracks‘) eines Mischpults, die getrennte Behandlung der Ausdrucksebenen des Theaters. Zu unterscheiden ist dabei eine Trennung im Arbeitsprozess durch von einander unabhängige Erarbeitung etwa von Ton- und Bildspur³¹² und eine Trackwork-Ästhetik der Aufführung selbst, die nicht zwangsläufig aus dem entsprechenden Arbeitsprozess resultiert, aber häufig auf ihn zurückgeht. Der Eindruck von Spurentrennung bei einer Aufführung beruht dabei vor allem auf dem Fehlen semantischer Zusammenhänge zwischen den Ausdrucksebenen.

Wilsons Theater liefert ausreichend Beispiele für Spurentrennung sowohl in der Erarbeitung als auch im szenischen Resultat. Über den Entstehungsprozess sagt er während der Arbeit an *The Golden Windows* (New York City 1985): „The visual book was written with no regard to the text. The text was written with no regard to the visual. And then they were put together. You can find relationships between the two, but the visual does not necessarily decorate the text. I made the gestures without thinking about what the text was saying“ (Wilson zit. in Cole 1992: 156). Holm Keller beschreibt das ästhetische Ergebnis dieser Vorgehensweise so:

Wilsons Theaterästhetik ist gekennzeichnet durch die Eigenständigkeit der verschiedenen an einer Aufführung beteiligten Künste. Jeder Bereich wird von dessen eigener, ihm innewohnender Grammatik gesteuert: Personenführung, Bühnenbild-Bewegung, Sprache, Licht, Text und Musik sollen unabhängig voneinander so interessant sein, daß sie ebenso für sich allein stehen könnten. (Keller 1997: 22)

Heiner Müller macht zusätzlich noch auf ein vorschnell geprägtes Schlagwort aufmerksam, das sich durch die Wilson-Rezeption zieht: die Rede vom Gesamtkunstwerk. „Das halte ich für sehr wichtig: die Trennung der Elemente, im Gegensatz zum Mißverständnis vom Gesamtkunstwerk als Eintopf, oder als synthetischer Brei“ (Müller in: Keller 1997: 87); ein

³¹² In dieser Form hat der Begriff auch Einzug in die theaterpädagogische Literatur gehalten, wie z.B. in Ruth Zaporahs *Action Theater* (Berkeley, CA. 1995).

Missverständnis, wie es z.B. bei Peter Simhandl zu finden ist: „Mit seinem Bemühen, die Einzelkünste zusammenzuführen, aus ihren Elementen neue Synthesen zu komponieren, knüpft Wilson an das von Richard Wagner ausgehende und seitdem immer wieder aufgegriffene Ideal des theatralen Gesamtkunstwerks an“ (Simhandl 1993: 144). Wilson verwendet ganz im Gegenteil viel Energie darauf, die Einzelkünste *nicht* zusammenzuführen; eine Synthese findet häufig nicht auf der Bühne statt, sondern höchstens im Kopf des Zuschauers, dem jedoch die Art der Synthese weitgehend anheim gestellt bleibt.

Wilson beschreibt seine Inszenierungen häufig als simultane Vorführung eines Stummfilms und eines Hörspiels – eine Beschreibung, die ebenfalls mit dem Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung kaum in Einklang zu bringen sein dürfte:

If you take a silent movie, you can only see the text, but you can still think about the way it sounds. There is so much space for the listener because we can hear the sound of the text in our imagination. If we take a radio play, the boundaries of the images are limitless because we can imagine whatever we want. There's a voice in both and there's an image in both; one is external; and one is internal ... In a sense what I am doing is like trying to take the radio drama and a silent film, and place the radio's voice over the visual image. (Wilson, zit. in Armstrong 1988: 577f. Auslassung im Original)

Die Trennung von Spuren beschränkt sich bei Wilson aber nicht auf das duale Prinzip ‚Tonspur vs. Bildspur‘. Wilsons Trackwork ist auch ein rein räumliches: Wie man seinen Bühnenskizzen und Aussagen entnehmen kann, teilt sich die Bühne bei Wilson stets in „successive, horizontal playing zones (‚tracks‘, Wilson calls them), in each of which activities take place singly or simultaneously. The activity in one zone is continually juxtaposed with the activities in other zones, and the eye must move constantly to take them all in“ (Tomkins 1984: 74f.).

Auch anhand dieser räumlichen Tracks³¹³ betont Wilson wiederum seine Intention, dass sich das Geschehen in den Raump Spuren möglichst unverbunden und eigenständig vollziehen soll:

Another thing that happens is that the stage is divided into zones – stratified zones one behind the other that extend from one side of the stage horizontally to the other. And in each of the zones there's a different ‚reality‘ – a different activity defining the space so that from the audience's point of view one sees through these different layers, and as each occurs it appears as if there's no realization that anything other than itself is happening outside that particularly designated area. (Wilson 1995/1969: 59f.)

³¹³ Eine Vorstellung von diesen Raump Spuren bietet Wilsons Skizze der „7 layers of zone activity“ für *King of Spain* (New York City 1969), abgedruckt in: Wilson 1970: 258f.

In seiner Inszenierung *The Forest* (Berlin 1988) lassen sich sowohl die räumliche Trennung als auch die Unabhängigkeit der Ausdrucksebenen insgesamt beobachten. Bereits im ersten Teil überlagern sich deutsche Texte (live, über Mikro), englische Texte (vom Band), Musik und Geräusche auf akustischer Ebene; räumlich teilen sich – neben den Bühnenelementen – ein Schauspieler (Peter Fitz, vorne), ein versunken spielendes Kind (Mitte) und unregelmäßig vorbeirennende Läufer (hinten) die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Warum soll es dann gerade am Beispiels Wilsons sinnvoll sein, die Simultanität der theatralen Ausdrucksebenen wie Partiturstimmen anhand der musikalischen Satzlehre zu beschreiben, die sich gerade mit der Spezifik des *organisierten Zusammenspiels* und nicht des *organisierten Getrenntseins* beschäftigt?

Auch wenn Wilson unterschiedliche szenische Spuren häufig getrennt erarbeitet, stellt er selbst, sich auf seine künstlerische Intuition berufend, die Instanz dar, die ein wie auch immer geartetes Vernetztsein der Spuren untereinander kontrolliert und garantiert. Nicht der Zufall, sondern Wilsons Gespür dafür, wann es „richtig klingt“ entscheidet über das Zusammengehen von Bewegung und Sprache, von Licht und Musik. Er selbst hebt die Bedeutung einer Feinabstimmung der Track-Beziehungen hervor: „So, in the beginning it may seem quite arbitrary, this placement of two things together that are happening on simultaneous, parallel tracks. But it’s very important, you see, for me the way they either align, or are slightly out of phase, or are very much out of phase. And how they’re shifted, the audial and visual books, and put together“ (Wilson 1992/1988: 251f.). Neben sehr ausgeprägten Beispielen des Trackwork als beziehungsarmem Nebeneinander der Spuren, wie z.B. in *The Forest* (Berlin 1988) oder *CIVIL warS* (Kölner Teil 1984), finden sich so auch zahlreiche Beispiele eines unmittelbar sinnfälligen kompositorischen Verbundenseins der Spuren untereinander. Das bereits anhand von Marthalers *Die Spezialisten* erläuterte Prinzip des ‚Mickey-Mousing‘³¹⁴ beispielsweise, das Musik und Bewegung mit komischer Wirkung vollständig synchronisiert und verschmelzen lässt, findet in zahlreichen Inszenierungen Wilsons Anwendung.³¹⁵

Darüber hinaus lässt sich das Prinzip der Spurentrennung in der Praxis gar nicht in Reinform aufrechterhalten: Sowohl der Darsteller als auch der Zuschauer nimmt die getrennt gedachten Vorgänge simultan wahr und vernetzt sie. In Wilsons Theater sind ihm dabei nur mehr Freiheiten gewährt als bei anderen Theaterformen, und die Vernetzung findet mögli-

³¹⁴ Siehe Kapitel III.1.5.2.

³¹⁵ So z.B. in *Orlando* (Lausanne 1993), *Time Rocker* (Hamburg 1996), *Dantons Tod* (Salzburg/Berlin 1998), *Woyzeck* (Kopenhagen 2000).

cherweise nicht primär auf semantischer, sondern auf einer nicht-diskursiven Ebene statt; etwa auf musikalischer Ebene.

Isabelle Huppert beschreibt diesen Vorgang mit einer Bildmetapher:

In *Orlando* gibt es den körperlichen Ausdruck, den stimmlichen Ausdruck mit all seinen verschiedenen Nuancen, und es gibt den Text in seiner inhaltlichen Bedeutung. Zunächst mag es scheinen, daß sich diese drei Komponenten auf unterschiedlichen Ebenen bewegen, wie drei Parallelen. Normalerweise treffen Parallelen niemals aufeinander. Aber da sich diese Parallelen in einem rätselhaften und unterbewußten Raum ansiedeln, bewegen sie sich schließlich doch aufeinander zu. Man erkennt, daß sie miteinander verwoben sind. (Huppert in: Keller 1997: 26f.)

Stellen wir uns die Parallelen als Systeme einer musikalischen Partitur vor, bliebe die Erkenntnis dieselbe: Die ‚Stimmen‘ des musikalischen Satzes sind auf eine noch näher zu bestimmende Art und Weise miteinander verwoben. Besonders evident ist dieses Verwobensein bei der Partiturstimme ‚Licht‘, die bei Wilsons in tagelangen Beleuchtungsproben mit den Bewegungen der Schauspieler, den Verwandlungen des Raumes, der Musik und dem Soundtrack kompositorisch verbunden wird und dabei nicht selten die Führungsstimme der entstehenden Satzstruktur übernimmt. Die Art, wie Wilson Licht einsetzt, ist mehr als bei anderen Regisseuren einer der vielen Garanten für die Musikalität der Gesamtinszenierung.

Knee-Play 1 Wilson und die Musikalität des Lichts

Was ich mache, betrachte ich als eine Art „optische Musik“. (Robert Wilson)³¹⁶

Anknüpfend an die Überlegungen zur Funktion von Bühne, Requisit und Licht für die musikalische Formgebung, die ich im Rahmen des Kapitels über Christoph Marthaler angestellt habe³¹⁷, kommt man bei Robert Wilsons Theater nicht umhin, die musikalisierende Funktion des Lichts in seinen Inszenierungen noch einmal aufzugreifen und zu differenzieren. Der Beleuchtungsmeister Hanns-Joachim Haas kam bereits weiter oben³¹⁸ mit seiner Einschätzung zu Wort, Wilson behandle das Licht musikalisch (Haas 1987: 23). Außerdem gelte umgekehrt: „daß das zunächst rein Optische musikalische Wirkungen erzeugt“ (ebd.). So bewirkt die Lichtgebung bei Wilson zunächst einmal musikalische Formbeziehungen wie Wiederholung, Variation und Kontrast, segmentiert gemeinsam mit den Bühnenbildern die stets genau voneinander abgegrenzten Teile (Akte) der jeweiligen Inszenierung.

³¹⁶ Wilson: 1991/1978: 372.

³¹⁷ Siehe Kapitel III.1.3.4 *Form*.

³¹⁸ Siehe Kapitel II.4.1.2 *Metaphorik*.

Die außergewöhnlich hohe Dichte an Lichteinstellungen pro Aufführung³¹⁹ macht das Licht bei Wilson über eine formgebende Größe hinaus, die sich auf die *tektonische* Wahrnehmungsebene auswirkt, zu einem rhythmischen Element, das auch bereits auf der *motivischen* Ebene zum Tragen kommt. Arthur Holmberg hebt diesen Aspekt hervor, indem er sagt:

Composing suggests the rhythmic element in Wilson's lighting. Wilson's lights are fluid, constantly changing and changing constantly our perceptions. The genius of Wilson's lighting [...] can only be understood through time. [...] It is Wilson's ability to durchkomponieren – to through-compose a complex structure with lights – that leaves other lighting designers agog. (Holmberg 1996: 122)

Und Steven Strawbridge, der als Lichtdesigner für Wilson gearbeitet hat, unterstreicht die kleinteilige rhythmische Relevanz des Lichts mit folgender Beobachtung: „Wilson's lighting is like a musical score.“³²⁰ I know the techniques of lighting. I know how to get objects and actors to look the way I want. But Wilson uses lights like phrases in an orchestral tone poem. The movement of light follows a line through time“ (Strawbridge in: Holmberg 1996: 122f.). Licht kann bei Wilson und anderen dabei nicht nur zur Musikalisierung eines szenischen Gefüges dienen, sondern Ausgangspunkt der szenischen Komposition überhaupt sein. Heiner Goebbels beschreibt diesen Vorgang als Wunsch gegenüber der vielfach allzu konventionellen Beleuchtungspraxis:

Daß Licht auch ein eigenes Mittel ist, mit dem man Theater erfinden kann: diesen Eindruck habe ich selten. Und auch wenn ich als Theaterkomponist mit Regisseuren gearbeitet habe, war meine Erfahrung immer so, daß im Grunde ohne Licht probiert wird, und man hinterher das, was man probiert hat, schön beleuchtet. Das macht man jetzt schöner als früher, aber man arbeitet nicht so, wie es Wilson tut oder wie ich es zum Beispiel auch in meiner Zusammenarbeit mit Jean Kalman immer versuche: daß man von Anfang an das Licht dabei hat, teilweise auch vom Licht her erfindet, vom Licht aus denkt, vom Licht aus Sachen überhaupt erst möglich macht. (Goebbels in: www.heinergoebbels.com/english/small.htm, 22.5.2001)

Ein Beispiel für Wilsons musikalisches Licht bietet seine Inszenierung von Gertrude Steins *Saints and Singing* (Berlin 1997). Die Aufführung beginnt

³¹⁹ Holmberg berichtet, die ca. neunzigminütige Inszenierung von Heiner Müllers *Quartett* (Stuttgart 1987, Cambridge, Mass. 1988) habe bereits über 400 Lichtstände verfügt; das sind im Schnitt viereinhalb Lichtwechsel pro Minute. (Siehe Holmberg 1996: 122)

³²⁰ Der Begriff der Partitur ist auch hinsichtlich einer Notation des Lichts durchaus sinnvoll. Andrzej Wirth beschreibt in seinem Aufsatz „Dekonstruktions-Effekte auf dem Theater und das Problem der Notation“ (1985) Versuche, Licht ausdrücklich musikalisch zu notieren, so z.B. anhand von Mimi Garrards Tanztheaterproduktion *Phosphores* von 1971. (Wirth 1985: 159ff.)

nach einem „Prelude“ vor dem Vorhang auf leerer Bühne³²¹, die mit einem weißen Bodentuch ausgeschlagen und nach hinten von einer weißen Opera-Folie begrenzt wird. Beim Auftritt des ersten Spielers ist der Bühnenboden bläulich, der Prospekt hellgrau beleuchtet. Der Spieler, wie alle Spieler ganz in weiß gekleidet, geht zügig zu einer Position links hinten, macht ein ausladende Drehung und bleibt mit einem aufstumpfenden Akzent stehen. Damit synchron bekommt er zum einen einen hellen Spot von oben, gleichzeitig wechselt die Folie abrupt ihre Farbe: Sie zeigt jetzt einen fließenden Übergang von Dunkelblau (oben) zu Hellblau (unten), auch der Bühnenboden verändert dabei seine Farbigkeit. Ein zweiter Spieler tritt auf, dreht sich ähnlich wie Spieler 1, allerdings weiter in der Bühnenmitte. Er bekommt ebenfalls einen Lichtakzent von oben, die Opera-Folie färbt sich durchgehend grau. Auch der dritte Spieler, der sich rechts vorne positioniert, wird bei seinem Stehenbleiben mit einem zusätzlichen Spot beleuchtet, Folie und Raumlicht verändern sich jedoch diesmal nicht.

Es folgen einige Auftritte, die sich vor allem in ihren Bewegungstempi unterscheiden; so wird ein zappelnd rennender Darsteller von zwei elegisch schreitenden Damen gefolgt, deren Positionierung ebenfalls von einem punktuellen Lichtakzent begleitet wird. Erst als sich das Tableau vollständig formiert hat, dunkelt sich die Rückfolie sowie die gesamte Bühne in diesmal langsamem Tempo ein und taucht alles in ein Grau-Schwarz, aus dem nur eine Frau mit einer Pistole an der Schläfe hervorsteht, die von einem Verfolger beleuchtet wird.

In dieser kurzen Anfangssequenz (die beschriebenen Vorgänge dauern knapp eineinhalb Minuten) zeigt sich bereits, wie Wilson mit Licht rhythmische Akzente setzt, Erwartungen erzeugt und durchbricht, das Licht mal den Spielern folgen lässt, dann wieder durch die Beleuchtung die Aufmerksamkeit eigenmächtig leitet. Wilsons Licht ist auch in sich bereits mehrstimmig: Die Beleuchtung der Opera-Folie, mit der er fast in jeder Inszenierung arbeitet, grundiert als eine ‚Stimme‘ die Atmosphäre, stellt wie eine Bassstimme eine Bezugsgröße dar, auf die sich alle anderen ‚Stimmen‘ notwendig beziehen müssen. Eine weitere ‚Stimme‘ sind die scharf konturierten Gassen und Lichtkegel, die den Bühnenraum, besonders den Boden, strukturieren und geometrisch definieren. Und schließlich setzt Wilson eine Unzahl von punktgenauen Scheinwerfern ein, die auf den Gesichtern und Händen der Spieler, auf Objekten und Details des Bühnenbildes einzelne Lichttöne setzen und die bewegt und flexibel eine Art unabhängige Oberstimme des Lichts darstellen. Das Beispiel aus *Saints and Singing* zeigt jedoch, dass auch Wilsons so selbstständig geführtes Licht

³²¹ Das Programmheft weist die ersten vier Teile „P1-P4“ als „Empty Space“ aus. (Wilson 1997a: o.S.)

mitunter recht homophon³²² zur Bewegungspartitur der Spieler verlaufen kann; die Lichtwechsel verlaufen hier rhythmisch meist analog zu den Bewegungsakzenten.

Gerade am Beispiel der Licht-, ‚Stimme‘ bestätigt sich, dass es nicht ausreichend, die Unabhängigkeit der Spuren in Wilsons Trackwork zu betonen, sondern dass jede Einzelstimme auch als Teil einer komponierten Gesamtstruktur sinnvoll zu begreifen ist.

Akt III Satzlehre

Unabhängig davon, ob Wilson die Ebenen einer Inszenierung hauptsächlich nacheinander entwickelt hat, präsentiert sich das Bühnengeschehen in der Aufführung als ein gleichzeitiges, dessen Ebenen vom Zuschauer in unterschiedliche Beziehungen gesetzt werden können. Diese Beziehungen zwischen den ‚Stimmen‘ reflektiert bzw. regelt in der Musik der musikalische Satz.³²³ Als Regelwerk des mehrstimmigen Zusammenklangs bezieht sich die Satzlehre natürlich besonders auf die intervallischen und harmonischen Ereignisse; im Konzert der szenischen Ausdrucksmittel werden sich allerdings keine Quint- oder Oktavparallelen finden, die es nach traditionellen Satznormen zu vermeiden gilt. Ein Rückgriff auf einige Begriffe und Beschreibungsmuster der Satzlehre muss also auf etwas allgemeinerer Ebene angesiedelt sein: bei der grundsätzlichen Unterscheidung verschiedener Satzbeziehungen.³²⁴ Dies sind im Wesentlichen: Homophonie (homogen und heterogen), Polyphonie (homogen und heterogen), Heterophonie und schließlich das Fehlen jeglicher erkennbarer Satzbeziehung – ein Phänomen, das uns bereits anhand der musikalischen Form als „Beziehungslosigkeit“ begegnet ist.³²⁵

³²² Im folgenden Kapitel werden die Begriffe homophon und polyphon eingehend behandelt.

³²³ Siehe dazu u.a.: Frobenius, Wolf 1980: „Polyphon, polyodisch“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, S. 1-19. / Kühn, Clemens 1981: „Satzstrukturen“, in ders.: Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik. Laaber, S. 149-180. / Möllers, Christian 1981b: „Polyphone und homophone Satzstrukturen“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funkkolleg Musik, Bd. 1 und 2. Frankfurt am Main, S. 152-171. / Schlötterer-Trainer, Roswitha 1991: Musik und musikalischer Satz. Regensburg.

³²⁴ Wie immer stellen schauspielmusikalische Teile des szenischen Gesamtarrangement eine Ausnahme dar: Marthalers Chorsätzen, David Byrnes Bläserarrangements in den *Knee Plays* (aus *The CIVIL warS*) oder Heiner Goebbels' Eisler-Bearbeitungen (*Eisler-material*, München u.a. 1998) muss sinnvollerweise mit dem erprobten analytischen Instrumentarium aus Harmonie- und Satzlehre begegnet werden.

³²⁵ Siehe Kapitel III.1.3.4 *Form*.

Homophonie

Christian Möllers hat mit der Unterscheidung ‚homogen‘ und ‚heterogen‘ eine Differenzierung von Homophonie und Polyphonie vorgeschlagen, die mir gerade auch im Hinblick auf das musikalisierte Theater sinnvoll scheint. Eine strenge, d.h. *homogene Homophonie* basiert in der Musik auf einer Führungsstimme und einer ihr rhythmisch Note für Note angeglichenen Begleitung. Entscheidendes Kriterium für die Homophonie ist die Abhängigkeit der ‚Stimmen‘ untereinander, ihr Gleichgerichtetsein. Sie ist typisch für Choräle, oder auch einfache, volksliedhafte Chorsätze. Das Lied *Ein froher Sang* von Karl Friedrich Weinberger, das die Führungskräfte aus *Stunde Null* (Hamburg 1995) inbrünstig singen, ist ein gutes Beispiel für einen homogen homophonen Satz.

Bezogen auf alle szenischen Ausdrucksmittel wird es eine so vollkommene Homophonie kaum geben, das Prinzip der Gleichgerichtetheit hingegen schon. In traditionellen Theateraufführungen finden sich häufig alle szenischen Elemente der Führungsstimme der Figur untergeordnet. Das Licht erfüllt keine andere Funktion als den Protagonisten zu beleuchten, das Dekor verdeutlicht seine situative Verortung, Musik oder Requisiten dienen der optischen und atmosphärischen Bereicherung der darzustellenden Rollenpsychologie. Aber auch bei Robert Wilson finden sich im Einzelnen Beispiele homogener Homophonie im Zusammenspiel mehrerer ‚Stimmen‘: Zu Beginn der *Hamletmaschine* etwa sind die Bewegungen der alten Frau (Lena Stolze), das Licht und die vereinzelt Claves-Schläge zunächst synchron und gleichgerichtet.

Bei der *heterogenen Homophonie* weicht das Kriterium der rhythmischen Synchronität dem Prinzip der Unselbstständigkeit von Begleitstimmen gegenüber einer Führungsstimme, die sich rhythmisch unterscheidet. In der Musik finden wir etwa bei Arien mit Basso continuo, wie sie in jeder Bach-Kantate vorkommen, Akkordbrechungen und andere Begleitfloskeln in den Instrumentalstimmen, über die sich der Gesang erhebt. Die Begleitung ist klar untergeordnet, d.h. von Polyphonie, die die Eigenständigkeit der ‚Stimmen‘ voraussetzt, kann nicht die Rede sein, aber Gesang und Begleitung sind voneinander unabhängiger als das bei der homogenen Homophonie der Fall ist. Entsprechend könnten die Bewegungsmuster in Schleefs *Sieben/Acht-Chor*, von dem in Kapitel III.2.3.2 die Rede war, als eine solche untergeordnete, gleich bleibende Begleitung angesehen werden, der gegenüber sich die Führungsstimme, das chorische Sprechen des Textes, rhythmisch abhebt, ohne gänzlich unabhängig zu sein.

Schleefs Theater ist hinsichtlich der Satzbeziehungen seiner theatralen Partiturstimmen zueinander überhaupt ein besonderes Beispiel: Bei Schleef von *Satzbeziehungen* zu sprechen wirkt beinahe paradox, weil sein Theater scheinbar eher von Einstimmigkeit geprägt ist. Wenn Elisabeth Rath allein

auf leerer Bühne rezitiert oder der Chor unisono vor dunklem Hintergrund schreit und flüstert, ist gerade der Verzicht auf die Etablierung und Führung weiterer ‚Stimmen‘ auffällig. Insbesondere anhand von Elfriede Jelineks „Texte[n] der Polyphonie und Dopplung“ (Leiprecht 1999: 2) ist es interessant zu sehen, dass Schleeft sie häufig homophon bzw. sogar einstimmig musikalisiert.

Polyphonie findet sich nur selten im Theater Schleefts, einige wenige Passagen im *Sieben/Acht-Chor* und dem Wechselspiel zwischen Elisabeth Rath und dem Chor lassen sich als eigenständige, aufeinander bezogene Stimmen beschreiben. Ansonsten überwiegt das Prinzip der Homophonie, wonach eine klare Führungsstimme von allen anderen ‚Stimmen‘ begleitet wird.³²⁶ Dieses Zusammenziehen der Bühnenstimmen hinter der Führung der Sprache stellt eine deutliche Potenzierung und Fokussierung des Textes dar, selbst an Stellen, an denen seine Verständlichkeit schwierig wird.

Die weitgehend unisono gesprochenen Chorpässagen in Schleefts Inszenierungen können für sich genommen am treffendsten mit dem Begriff der *Heterophonie* bezeichnet werden: „Als heterophone Formen werden dabei geringfügige [...] Abweichungen beim Simultanvortrag derselben Melodie bezeichnet“ (Elscheková 1996: 1784). Diese Abweichungen können dabei bis zur „Umspielung einer Hauptstimme durch eine andere“ (Michels 192000: 95) avancieren. Der Begriff dient also vornehmlich zur Unterscheidung wirklicher Einstimmigkeit von Formen intendierter oder nicht-intendierter Mehrstimmigkeit beim Vortrag *einer* zugrunde liegenden ‚Stimme‘.

Bei Tom Waits‘ Overture zu Wilsons *Woyzeck*-Inszenierung beispielsweise wurde das Thema von etlichen Instrumenten gleichzeitig, aber in sehr unterschiedlicher Phrasierung präsentiert, was vordergründig den Eindruck eines schlecht aufeinander abgestimmten Ensembles macht. In diesem Fall ist das aber wohl eher der spezifisch rauen musikalischen Ästhetik von Tom Waits zuzurechnen, die sich hier wie auch im *Black Rider* suggestiv und kontrastiv mit der perfektionistischen Ästhetik Wilsons reibt. Die heterophone Präsentation des musikalischen Hauptthemas ist im *Woyzeck* gleichzeitig beziehungsreich zu den unterschiedlichen Akzentuierungen und Bestimmungen, denen die Titelfigur schon bei Büchner durch

³²⁶ Anders als bei Wilson etablieren sich in der Gesamtheit der theatralen Ausdrucksmittel Bühne und Licht nicht als eigenständige ‚Stimmen‘, sie werden aber auch im Gegensatz zu konventionellen Inszenierungen nicht als bloße Zuarbeiter zur präzisen Formulierung einer Fabel verstanden. Wie musikalische Orgelpunkte stellen sie langanhaltende, unveränderliche Bezugsgrößen des übrigen Geschehens dar, deren atmosphärische, präsentative und (im Fall des Bühnenraums) akustische Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Sie behaupten sich durch ihre Klarheit und die schiere Dimension. Während Wilson auch schon in Theatern mit weniger als 100 Sitzen inszeniert hat, wäre das bei Schleeft ein kaum vorstellbarer Rahmen.

ihre verschiedenen Gegenspieler unterworfen ist, gesetzt. Auch Hauptmann, Doktor und Tambourmajor sind sozusagen heterophone Varianten ein und desselben Themas: es sind Spielformen, die die Bedingtheit des Geschöpfes in seinem sozialen Kontext zeigen.

Im Allgemeinen ist es aber ein Kennzeichen zeitgenössischer Theaterformen, insbesondere chorischer Theaterformen³²⁷, dass, anders als das Prinzip der Homophonie es fordert, eine einzelne Führungsstimme gerade nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. Die Koexistenz verschiedener gleichberechtigter ‚Stimmen‘ kann dann in Analogie zur Musik als ‚Polyphonie‘ beschrieben werden.

Polyphonie

Bei der Polyphonie empfiehlt es sich, zuerst das weiter verbreitete Phänomen der *heterogenen Polyphonie* zu bestimmen. Auf sie bezieht sich Kühns Definition: „Polyphonie ist ein Satz aus zwei oder mehr Stimmen, die – wechselseitig aufeinander bezogen – melodisch-rhythmisch eigenständig geführt sind und gleichberechtigt oder mit abgestufter Gewichtigkeit zusammenwirken“ (Kühn, C. 1981: 155). Auch wenn die Begriffsbestimmungen wie so häufig historisch variieren und differieren, wurde Polyphonie bereits für das 17. und 18. Jahrhundert von dem Musiktheoretiker Guido Adler elegant als ein Satz bezeichnet, „in dem die Eigenständigkeit der Stimmen ungewöhnliche Zusammenklänge rechtfertigt“ (Adler 1911, zit. in: Frobenius 1980: 1). Der Begriff behielt jedoch auch im Zuge der Auflösung traditioneller Harmonie- und Formvorstellungen im 20. Jahrhundert in einem erweiterten Sinne Gültigkeit. So beansprucht ihn noch die serielle Musik für die „simultane Verwendung mehrerer Strukturen“ (Frobenius 1980: 1). Nach Pierre Boulez ist auch in der seriellen Musik das Prinzip der Tonsatzstimme nicht obsolet geworden, sondern wird lediglich neu bestimmt als

Konstellation von Ereignissen, die einer bestimmten Anzahl gemeinschaftlicher Kriterien gehorchen; als eine Anordnung von Strukturfamilien im Entwicklungszustand, die sich in beweglicher und diskontinuierlicher Zeit vollzieht, variable Dichte und nicht homogene Klangfarbe besitzt. (Boulez, zit. in: Frobenius 1980: 11)

Eine Auffassung der verschiedenen Ausdruckssysteme des Theaters als ‚Stimmen‘ eines musikalischen Satzes scheint mir daher unproblematisch und in vielfacher Hinsicht auch erkenntnisfördernd zu sein. Statt pauschal Theater als polyphon zu bezeichnen³²⁸, macht man sich anhand der Satz-

³²⁷ Siehe Kapitel II.3.

³²⁸ In diesem Sinne äußert sich z.B. Erika Fischer-Lichte, wenn sie sagt: „Die polyphone Struktur erscheint daher geradezu als ein fundamentales, für den theatralischen Text in seiner Eigenart konstitutives Charakteristikum“ (Fischer-Lichte 1995/1983: 33). Und

lehre die möglichen Differenzierungen bewusst, auch wenn quantitativ im zeitgenössischen Theater eine heterogene Polyphonie der szenischen Ausdrucksmittel überwiegen dürfte.³²⁹

Ein Beispiel für den etwas weniger häufigen Fall einer *homogenen* Polyphonie, findet sich bei Robert Wilson, auch wenn dessen Trackwork eigentlich geradezu paradigmatisch für *heterogene* Polyphonie zu sein scheint. Von homogener Polyphonie spricht man in der Musik z.B. bei einem Kanon, einer Imitation oder einer Engführung. Bei einem Kanon sind die ‚Stimmen‘ zwar eigenständig und per Definition gleichwertig, da sie ja alle gleich *sind*, nur eben zeitversetzt geführt werden. Kleinteiliger verhalten sich die Stimmeinsätze, oft auch nur Motive in der Imitation, bei der ein Motiv oder Thema durch alle ‚Stimmen‘ geführt wird. Im Unterschied zum Kanon können sich die anderen ‚Stimmen‘ dabei weiterentwickeln und sind nicht zur Wiederholung des Immergleichen gezwungen. Eine Engführung hingegen beschreibt ein Durch-die-‚Stimmen‘-Wandern, das rhythmisch besonders eng verzahnt ist und bei dem sich die Stimmeinsätze häufig überlagern. Das populäre Chorstück *Il est bel et bon* (Passe-reau, um 1540) mag hier als Beispiel dienen.

Im zweiten Teil der *Hamletmaschine* sprechen die Ophelia-Darstellerinnen³³⁰ den ganzen Textabschnitt, besonders aber den Satz „Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden“ (Müller 1977: 39, Interpunktion sic!) über alle Stimmen verteilt. Sie wiederholen einzelne Satzteile als Motive, imitieren sie durch, führen sie eng. Die entstehende Sprachkomposition, die Müllers Worte teils bis zur einzelnen Silbe reduziert und verklanglicht, ist am genauesten als homogene Polyphonie zu bezeichnen.

auch Guido Hiß setzt die „Komposition der multimedialen Form“ mit dem „Zusammenklang der Elemente“ eines „polyphonen Textes“ gleich. (Hiß 1993a: 51)

³²⁹ Das ist eine Entwicklung, die man in Entsprechung zu bestimmten Neuerungen der musikalischen Avantgarde-Bewegung der 2. Wiener Schule sehen kann. Setzt man einmal – in einem produktiven Kurzschlussverfahren – die Preisgabe von Figur und Fabel im zeitgenössischen Theater mit der Preisgabe der Harmonie im Rahmen der um 1910 von Schönberg und Webern verwirklichten freien Atonalität analog, so erklärt sich auch ein Wandel der Satzprinzipien im zeitgenössischen Theater: In der Musik hatten die „harmonisch bedingten Stimmfunktionen des klassischen Tonsatzes, ‚tragender‘ Baß und ‚füllende‘ Mittelstimmen an Berechtigung eingebüßt“ (Möllers 1981b: 166), auf dem Theater emanzipierten sich dienende theatrale Ausdruckssysteme zu gleichberechtigten Mitspielern. Konsequenterweise spricht Wilson daher auch vom Licht wie von einem Schauspieler: „Light plays an integral role in the work. It’s like an actor. [...] Lights are to me an essential element, as essential as anything else“ (Wilson in: Cole 1992: 150).

³³⁰ Die Figur wird im Text als *Ophelia (Chor/Hamlet)* bezeichnet und stellt sich mit den Worten „Ich bin Ophelia“ (Müller 1977: 39) vor. In chorischer Manier hat Robert Wilson die ganze Textpassage auf alle Darstellerinnen der Inszenierung verteilt.

Entscheidend ist, wie am Beispiel des Rhythmus⁴ bereits deutlich wurde, den Betrachtungsausschnitt auch im Hinblick auf die Satzbeziehungen klar zu benennen. Hat man stets alle Ausdruckssysteme des Theaters im Blick, werden die Ergebnisse wenig differieren und wenig aussagekräftig sein. Gerade *innerhalb* eines einzelnen Systems können aber unterschiedliche und aufschlussreiche Satzbeziehungen auftreten. Ein einfaches Beispiel mag dies demonstrieren. Bei der Aufführung von Wilsons *Medea Workshop* (Washington 1981) tritt zu Beginn eine Gruppe von Kriegerinnen auf, absolut synchron, in einem homolog homophonen Bewegungsmuster. Dieser Gruppe steht, in jeder Hinsicht kontrastiv, Medea als vollkommen statische Figur an der Bühnenrampe mit dem Rücken zum Publikum gegenüber. Nun tritt noch eine Gruppe von Frauen hinzu, in gleichgerichteten, aber zeitlich versetzten Bewegungen, unentschiedener als die Männer und in musikalischem Sinne homogen polyphon gesetzt. Die drei Parteien werden hingegen *miteinander* als je eigenständige rhythmische Strukturen in einer heterogenen Polyphonie der Bewegungsszenarien geführt.

An diesem kleinen Ausschnitt zeigt sich bereits die mögliche Vielfalt im Umgang mit Satzbeziehungen. In diesem Zusammenhang empfiehlt sich eine Problematisierung des *Urteilens* anhand von satztechnischen Beobachtungen:

Man hat gelegentlich versucht, aus dem Vergleich verschiedener Satztechniken ästhetische Wertungen abzuleiten: Je selbständiger und gleichberechtigter die einzelnen Stimmen, desto vollkommener sei der Tonsatz. Diese Annahme ist jedoch naiv, schon wenn man bedenkt, welche formalen Möglichkeiten der Wechsel zwischen verschiedenen Satztechniken oder Stimmhierarchien bietet: die Vorstellung einer Partitur, in der jeder Ton gleich wichtig ist, ist nicht nur wahrnehmungspsychologisch problematisch, sondern auch ästhetisch höchst einseitig. (Möllers 1981b: 171)

Kein Regisseur, keine Theaterform lässt sich auf einen bestimmten satztechnischen Stil festlegen. Und auch die bloße Feststellung einer Neigung zu eher homophonen oder eher polyphonen Stimmverhältnissen allein ist wenig aussagekräftig. Satztechnik muss als ein Gestaltungsmittel verstanden werden, das vielseitige Wechselwirkungen unterscheidbarer ‚Spuren‘ des Theaters ermöglicht, die auch die bisher von der Theaterwissenschaft vorgeschlagene Dichotomie von entweder homologen oder antinomischen Beziehungen³³¹ bei weitem überschreiten.

In den separat aufgeführten *Knee Plays* des *CIVIL warS* Projekts (Minneapolis 1984) wird beispielsweise vielfältig mit den formgebenden Möglichkeiten unterschiedlicher Satzbeziehungen gespielt: Während in der

³³¹ So z.B. in Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* (Bd. 1): „Die Bedeutungen sind analog bzw. parallel oder sind es nicht. Die analogen Bedeutungen unterstützen und verstärken sich gegenseitig. Die nicht-analogen Bedeutungen sind entweder erkennbar oder nicht-erkennbar aufeinander bezogen“ (Fischer-Lichte 1994/1983: 188).

„Schiffbauszene“³³² Musik und Bewegung heterogen homophon einander zuspielden, indem z.B. alle Spieler ihre stilisierte Gangart dem Metrum der Musik anpassen, das überdeutlich von den ‚rimclicks‘ des Schlagzeugs vorgegeben wird, verhält es sich in der übernächsten Szene, „Bird“ anders. Es ist zwar der gleiche Schlagzeugrhythmus unterlegt, aber die Bläser erzeugen mit ihren lang ausgehaltenen Akkorden bereits eine andere Atmosphäre, und die Bewegungen der Spieler stehen sogar in völligem Kontrast zum pulsierenden Metrum der Musik. In großer Langsamkeit und Feierlichkeit führen sie zu dritt einen origamiartig stilisierten Vogel an langen Stäben über ihren Köpfen, wobei die beiden ‚Stimmen‘ *Musik* und *Bewegung* kaum zusammenzudenken sind.

In den häufig zwischengeschalteten Szenen, die von Gruppenchoreografien dominiert werden, spielen Wilson und seine Choreografin Suzushi Hanayagi ebenfalls mit unterschiedlichen Satzbeziehungen der Spieler- ‚Stimmen‘ zu einander. Während in etlichen Szenen die Bewegungsabläufe (Weiler nennt sie „Noh-Walk“, Weiler 1994: 141) homogen homophon gesetzt sind – wobei sich auch die anderen Ausdrucksebenen der choreografierten Hauptstimme unterordnen bzw. schweigen – spielen die neun weiß gekleideten Tänzer in Szene 9 „Hand-Dance“ mit dieser bereits etablierten Erwartung: Verteilt stehen sie dem Publikum zugewandt und erzeugen allein mit ihren Händen eine heterogen polyphone Struktur kleiner, unabhängiger Fingerchoreografien. Auch im Abgehen behaupten die Spieler ihre Eigenständigkeit in dieser Sequenz und die Freiheit gegenüber durchschaubaren Schemata. Erst geht einer, dann noch einer, dann durchbrechen zwei die Ordnung, indem sie zusammen abgehen. Dann folgt ein weiterer, dann noch einer und dann der nächste mit deutlich kürzerem Abstand, als man erwartet, wobei unmittelbar anschließend der wiederum gemeinsame Abgang der beiden letzten Spieler folgt. Der allerletzte Spieler durchbricht schließlich endgültig das Muster, indem er einfach für die nächste Szene auf der Bühne stehen bleibt.

Insgesamt sind die *Knee Plays* sehr bewusst als roter Faden durch die sonst kaum von einer thematischen, ästhetischen, formalen oder personalen Stringenz geprägten *CIVIL warS* konzipiert, indem sie auf wenige klare Elemente reduziert sind. Gerade im Kontrast der *Knee Plays* zu anderen Sektionen von *The CIVIL warS* wird daher deutlich, dass Wilson z.B. im Kölner Teil auch bewusst Satzbeziehungen verweigert, ein In-Bezug-Setzen, wie es die *Knee Plays* häufig erlauben, so weit wie möglich verunmöglicht. Folgendes Zitat macht dies als Spielprinzip schon innerhalb der Ausdrucksspur der physischen Darstellung deutlich, was sich auch auf das theatrale Gesamtgefüge ausweiten ließe:

³³² Szene 4 „Boatbuilding“ in Christel Weilers Einteilung (siehe Weiler 1994: 140) bzw. Szene 3 in Wilsons Storyboard (siehe Quadri 1997: 43).

Pace and rhythm are crucial to Wilson, and he wants to make sure that the rhythm of the movements does not pick up the rhythm of the text or the rhythm of the other actors. Each marches to the sound of a different drummer, except on those rare occasions, to contradict himself, he lets them hook up. (Holmberg 1996: 139)

Wenn jeder Spieler einem eigenen inneren Rhythmus folgt, wie es sich beispielsweise anhand der Soldaten-Szene (Akt III, E: „Morgen vor der Schlacht“) gut beobachten lässt, haben wir es – als mögliches Resultat – mit einer weitgehend beziehungslosen Satzstruktur zu tun. In rhythmischer Hinsicht beschreibt Holmberg ein polymetrisches Geschehen, also die Gleichzeitigkeit verschiedener metrischer Bezugsgrößen, nämlich, in der Metapher bleibend, die verschiedenen „inneren Schlagzeuger“, denen die Spieler folgen. Polyphonie hingegen würde eher bedeuten, dass jeder Spieler auf unterschiedliche Art und Weise dem Metrum *eines* Schlagzeugers gehorcht. Wenn weder inhaltlich noch formal-musikalisch eine gemeinsame Bezugsgröße das Zusammenspiel der ‚Stimmen‘ bindet, müssen wir satztechnisch Beziehungslosigkeit konstatieren.

Fehlen erkennbarer Satzbeziehungen

Auch hier sind wertende Aussagen anhand des Fehlens bzw. der Negation erkennbarer Satzbeziehungen zunächst einmal irrelevant. In Bernd Alois Zimmermanns hoch angesehener Oper *Die Soldaten* (1965) beispielsweise wird diese Kompositionsweise zum alles umspannenden Prinzip: Die Überlagerung unvereinbarer (Stil-)Schichten konstituiert das eigentliche Musikereignis.³³³

Auch bei Wilson scheint es sinnvoll, das Fehlen von Satzbeziehungen als bewusste Inszenierungsstrategie aufzufassen. Sie steht dabei nicht für sich, sondern ist Gegenpol zu erkennbar genau organisierten Beziehungen und erzeugt für den Rezipienten Momente der Überforderung, denen Phasen der Unterforderung gegenüber stehen.

Dabei sind Szenen wie die folgende aus dem Kölner Teil der *CIVIL warS* satztechnisch genauso präzise organisiert wie das Zusammenspiel in *Hamletmaschine* oder die Choreografien der *Knee Plays*. Sie ist aber als mehrstimmiger Satz praktisch nicht mehr sinnvoll beschreibbar, weil ihre einzelnen ‚Stimmen‘ durch kaum mehr als ihre Kopräsenz in Bühnenraum und -zeit miteinander verbunden sind: Auf zwei freistehenden Leitern schweben im vermeintlich luftleeren Raum eine Astronautin und ein Ast-

³³³ Christian Möllers liefert ein Beispiel: „Im Intermezzo des zweiten Akts findet sich eine Partie, die unterschiedlichste Gestalten und Stilbereiche übereinandertürmt: drei verschiedene Choräle in Blechbläsern und Orgel, ein Militärmarsch der Trommeln und metallische Klangkaskaden des übrigen Schlagzeugs. Diese Schichten werden durch Überlagerung ganz bewußt so stark verfremdet, daß beim Hörer die Grenze der Aufnahmefähigkeit erreicht wird“ (Möllers 1981b: 159).

ronaut, Friedrich der Große tritt vorne rechts hinzu, später gefolgt von einer in sich wiederum heterogenen Gruppe, die sich aus einem Hahn, einem Mädchen, einem Trommlerjungen und einem Blechmann zusammensetzt, der dem Film *Wizard of Oz* entlehnt ist. Weder die Figuren noch ihre dialogischen bzw. monologischen Satzfragmente lassen sich inhaltlich kohärent zuordnen. Aber auch musikalisch stellt sich keine erkennbare Beziehung her. Die alles grundierende Musik von Philip Glass ist beispielsweise kein Bezugspunkt für die anderen Ebenen des theatralen Gefüges; eine musikalische Ordnung der Sätze, der eingespielten Stimmen (u.a. die Heiner Müllers) und Geräusche (Funksignale einer Bodenstation, Telefonklingen, Türschlagen) ist nicht erkennbar. Sie scheinen sich weitgehend unabhängig von einander zu vollziehen.

Wollte man dieses Bühnengeschehen, diese bewusst konstruierte Torpedierung gewohnter Seherfahrungen und Sehhierarchien unter den Begriff der Polyphonie zwingen, täte man beiden Unrecht: der Szene und dem Begriff. Gerade die in der Musikgeschichte immer wieder neu ausgelotete Spannung zwischen Eigenständigkeit und Zusammenhalt der Satz-, 'Stimmen' als Kennzeichen der Polyphonie wird von Wilson bewusst unterlaufen. Wenn Thomas Wendel Lindblade über *Einstein on the Beach* (Avignon 1976) sagt, „Monocentrism is replaced by a cacophony of theatrical languages on Wilson's stage“ (Lindblade 1995: 3), dann müsste man ergänzen: Wilson ersetzt hier auch den Polyzentrismus einer Theaterpraxis, die eigenständige ‚Stimmen‘ in nachvollziehbaren Beziehungen auf die Bühne bringt. In Wilson ‚kakophonischen‘³³⁴ Szenen schaffen die Gleichzeitigkeit und Enthierarchisierung der Elemente eine kaum zu überschauende Komplexität, die Guido Hiß als ‚polyphones Rauschen‘ (Hiß 1993a: 94) beschrieben hat. Das stellt in musikalischer Hinsicht jedoch einen Selbstwiderspruch dar: Polyphonie ist erkennbar hochorganisiert und ‚rauscht‘ daher nicht. Hiß beschreibt aber treffend die Konsequenzen dieser Komplexität:

In einer Robert-Wilson-Aufführung kann (und soll!) ein Überfluß an bildlichen, sprachlichen, musikalischen Beziehungsangeboten die rezeptiven Automatismen entscheidend behindern. Tausendfältige Beziehungsangebote führen, was die Realisierung des Gesamtzusammenhanges betrifft, zu starken Irritationen, wenn nicht zum Versagen gewohnter Wahrnehmungsmuster. Diese Darstellungstechnik (‚Entsemantisierung durch Übersemantisierung‘) kann die Zuschauer ins Beliebiges, ja in die Überforderung führen. (Hiß 1993a: 69)

Sozusagen als Kehrseite der Medaille gibt es aber an anderer Stelle bei Wilson auch stets das Bemühen, durch Reduktion insbesondere des relativen Tempos des Bühnengeschehens, den Zuschauer durch *Unterforderung* zu einem ebenfalls bisher ungewohnten Wahrnehmungsmodus zu verfüh-

³³⁴ Der Begriff ist leider aufgrund seines pejorativen Beigeschmacks nicht haltbar.

ren: „Der bis zum Äußersten gedehnte und völlig mechanische Vollzug der Handlung verhindert ein naives Miterleben des Rezipienten, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Akt des Zuschauens selbst, macht ihm die Komplexität der Wahrnehmung bewußt“ (Simhandl 1993: 146). Das Spiel wird beispielsweise verlangsamt, oder sogar in einzelne Bestandteile zerlegt: Cole berichtet und zitiert von den Proben für *Golden Windows*: „Gestures which might naturally occur simultaneously are made sequential: ‚Gaby, break it down so we have time to register each thing. Hold everything at least four seconds. Just open the eyes. Hold four seconds. Don’t also move the head. It’s too complicated““ (Cole 1992: 154).

Die berühmt gewordene Szene aus *Deafman Glance*, in der eine Frau (Sheryl Sutton) ihren Sohn tötet, besteht in einem Vorgang, der in wenigen Sätzen erzählt werden kann aber beinahe eine Stunde der Aufführungsdauer in Anspruch nimmt. Auch hier werden die Wahrnehmungsgewohnheiten des Zuschauers durch *Überschreitung* seiner rezeptiven Fähigkeiten thematisiert und attackiert.

Knee-Play 2 Bunraku als Paradigma der Musikalisierung

Christel Weiler weist in ihrer Dissertation *Kultureller Austausch im Theater: theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas* (Gießen 1994) auf die weitreichenden Einflüsse asiatischen Theaters in den Inszenierungen Wilsons hin. Diese in der Tat augenfällige Beziehung hat auch einige musikalische Implikationen, die sich unter anderem in einer häufig auftretenden Satzstruktur manifestiert, nämlich einer spezifischen Art der Polyphonie, wie sie besonders dem Bunraku eigen ist.

Roland Barthes spricht in seinen Beobachtungen zum asiatischen Theater von den *drei Schriften des Bunraku* (Barthes 1981/1970: 67) und bezeichnet so drei ‚Stimmen‘ eines polyphonen theatralen Satzgefüges. Im Bunraku werden lebensgroße Puppen von mehreren Spielern stumm geführt, während auf einer eigenen Bühne seitlich der Spielfläche ein Rezipient das Geschehen erzählt und den Puppen in virtuoser Wandelbarkeit seine Stimme leiht. Die dritte ‚Stimme‘ stellt das Spiel der Shamisen dar.³³⁵

Bemerkenswert ist die klare Aufgabenverteilung in dieser Satzstruktur, die aufgrund der Eigenständigkeit der ‚Stimmen‘ – trotz des vermeintlichen Führungsanspruchs des Rezipienten – als heterogene Polyphonie bezeichnet werden muss. Wenn weiter oben von möglicher Beziehungslosigkeit als Folge eines fehlenden gemeinsamen Metrums die Rede war, ist

³³⁵ Für eine weitergehende Diskussion des Bunraku verweise ich auf den Aufsatz von Jochen Kiefer „Die geschriebene Geste“ (in: Gromes/Kurzenberger 2000: 67-82). Grundlagen vermittelt die exzellente Einführung in Geschichte und Ästhetik des Bunraku im Programmheft des Bunraku-Theaters Osaka. (Reese 1999)

beim Bunraku der Bezug zwischen den ‚Stimmen‘ durch den (oder die) Shamisen-Spieler garantiert. Das perkussiv prägnante Spiel mit einem Keilplektron auf der dreisaitigen Lautenart rhythmisiert sowohl den Sprechgesang des Rezitators als auch die sonst schwer zu koordinierenden Bewegungen der Puppenführer:

Es ist der Sänger-Rezitor, der die Interpretation einer Szene vorgibt. Die Puppenspieler haben sich dem Tempo seines Vortrags anzupassen. Und die Shamisen-Laute markiert mit ihrem Spiel einen rhythmischen Rahmen, an dem sich die Puppenspieler orientieren, um die Bewegungen ihrer Figuren zu synchronisieren. [...] Kenner besuchen das Puppentheater in der Tat, um die Darbietung primär zu ‚hören‘.³³⁶ (Reese 1999: 20)

Wilson's *Knee-Plays* (Minneapolis 1984) machen die Analogien seines immer wieder praktizierten Trackwork bzw. seiner Satztechnik zum Bunraku besonders deutlich.³³⁷ In der Schlusszene zitiert Wilson ganz explizit die Führung der Stabpuppen des Bunraku. Eine Figur mit einer weißen Kopfmaske sitzt auf einem Stuhl, sichtlich bemüht aber nicht in der Lage allein aufzustehen. Eine in Anlehnung an die Puppenführer des Bunraku schwarz verummte Figur tritt von hinten an sie heran und beginnt sie mit Hilfe zweier Stäbe, die sie an den Ellenbogen der weißen Figur ansetzt, zu führen. Das Ensemble von David Byrne übernimmt die Rolle der Shamisen-Spieler und grundiert die Szene rhythmisch mit einer sich wiederholenden Taktfolge von zwei Dreier-Takten und einem Zweier-Takt. Byrne selbst spricht, quasi als Rezitator, einen Text über die Musik, der aus Sätzen besteht, die alle mit „In the future...“ anfangen. Seine ‚Stimme‘ ist unabhängig, aber deutlich auf die Musik bezogen und umspielt den Rhythmus der Musiker. Auch die geführte Figur und die bewegten Elemente des Bühnenbilds (eine angedeutete Bücherwand, ein stilisiertes Buch, aus dem sich ein Baum entfaltet) stellen eigenständige ‚Stimmen‘

³³⁶ Es verwundert also nicht, dass schon im Zusammenhang mit dem Bunraku die Formulierung „Theater als Musik“ im Titel einer ausführlichen Analyse erscheint: *Theater as Music: the Bunraku Play „Mt. Imo and Mt. Se: an Exemplary Tale of Womanly Virtue“* (Gerstle, C. Andrew/Inobe, Kiyoshi/Malm, William Paul, Ann Arbor, Michigan 1990). Die Übereinstimmung mit dem Titel der vorliegenden Arbeit war ungewollt und unterscheidet sich auch bei näherem Hinschauen. Die Arbeit von Gerstle, Inobe und Malm steht nämlich, trotz des ähnlichen programmatischen Titels, in keinem direkten Bezug zu meinem Vorhaben: Zunächst einmal bewegt sich die musikalische Analyse der drei in einem streng kodierten musikalisch-literarisch-dramatischen Gelände, das sich auf westeuropäische Bedingungen nicht übertragen lässt. Auch sind die Voraussetzungen des Materials ganz andere: Bunraku ist schon von vorneherein als musikalische Kunstform zu verstehen. Der prononciert musikalische Zugang von Gerstle, Inobe und Malm ist daher nicht ein neuer Zugang, sondern lediglich die Verschiebung des Blickwinkels, die Aufwertung einer schon traditionell innewohnenden analytischen Kategorie.

³³⁷ Auch Christel Weiler bezieht sich hauptsächlich auf die *Knee-Plays*, wobei sie hier vor allem Bewegungselemente aus dem Noh-Theater nachweist.

dar, die zusammen mit Musik und Rezitation eine spezifische Polyphonie ergeben, wie sie, wenn man von den zahlreichen Unterschieden in Tradition und Ästhetik abstrahiert, auch dem Bunraku eigen ist.

An den sonst weitgehend stummen *Knee-Plays* kann allerdings ein Aspekt der Wilsonschen Musikalisierung, der ebenfalls Bezüge zum asiatischen Theater aufweist, nicht beobachtet werden. Wilson macht sich in vielen seiner Inszenierungen eine Art der Musikalisierung des Sprechens zunutze, wie sie ebenfalls das Bunraku-Theater kennt, und die sich z.B. völlig von den weiter oben dargestellten Musikalisierungen der Sprache bei Marthaler oder Schleef unterscheidet. In den Aufführungen des Bunraku-Theater Osaka³³⁸ ist bis heute zu sehen und zu hören, was unter ganz anderen historischen Vorzeichen auch das antike Theater ausgemacht hat: eine Bühnensprache, die fortwährend zwischen Sprechen, Singen und Sprechgesang changiert. „Der *gidayu*-Rezitator hat sich darum zu bemühen, den Dramentext in differenzierter Weise zu verklanglichen, wobei der Übergang von der Vokalität der Wörter zur Tonigkeit einer gesanglichen Intonation fließend ist“ (Reese 1999: 22). Das hat zur Folge, „daß der Stimmeinsatz bei dieser ‚musikalischen Klangkunst‘ durch den herkömmlichen Begriff des ‚Singens‘ nicht zutreffend erfaßt wird“ (ebd.). Bei David Byrnes Textpassagen in den *Knee Plays* kann von solch einem Stimmeinsatz nicht die Rede sein. Am Beispiel von *Hamletmaschine* jedoch wird besonders im zweiten und vierten Teil deutlich, wie der sonst weitgehend emotionslose, betont nüchterne Sprechgestus einem expressiven Ausagieren des Stimmumfangs und des klanglichen Potentials des Textes in zahlreichen Wiederholungen weicht. Im Unterschied allerdings zu der intersubjektiv kodierten Emotionalität, mit der der Bunraku-Rezitator den Text durch abstrakte musikalische Mittel auflädt, haben die stimmlichen Mittel der Hamlets und Ophelias keine eindeutige Verweisfunktion. Sie kodieren den Text, ohne den Code selbst preiszugeben. Sie sprechen eine musikalische Sprache, zu der es kein Wörterbuch gibt.

Es lohnt sich in diesem Zusammenhang, das Thema „Klangfarbe und Stimme“ noch einmal aufzunehmen, zumal sich im Vergleich zu seinen weiter oben beschriebenen Implikationen für das Theater Schleefs und Marthalers neue Beobachtungen ergeben.

³³⁸ Als Gastspiel in Berlin, München, Düsseldorf und Hamburg war 1999 z.B. zu sehen: Nozawa, Matsunosuke 1999: *Liebestod in Sonezaki (Sonezaki Shinjū)* nach Chikamatsu Monzaemon. Bunraku Kyokai, Osaka. Bühne: Yamazoe Toshito/Nakatani Yoshihiro/Nakatsuka Yashito, Kostüme: Nakahara Keita, Shamisen: Takezawa Sosuke/Nozawa Kinshi/Toyozawa Tomisuke u.a., Licht: Ono Tetsuo, Rezitatoren: Takemoto Mojihisadayu, Toyotake Shimatayu, Takemoto Sumitayu u.a.; Puppenspieler: Yoshida Bunjaku, Yoshida Kōsuke, Kiritake Monju u.a., Gastspiel im Thalia Theater Hamburg am 15./16. Oktober 1999.

Akt IV Klangfarbe, Stimme

Die Klangfarbe auf dem Theater, insbesondere die der Stimme, wird von Wilson selbst besonders ausführlich reflektiert; sie ist häufig primäres Interesse und Hauptgegenstand Wilsonscher Sprachgestaltung:

In *A Letter for Queen Victoria* interessierte mich hauptsächlich der Kontrast zwischen der Stimme von George und der von Jim Neu, zwischen Stephans Stimme und der von Scotty, zwischen Sheryls Stimme und der von Cindy. Ich wollte diese verschiedenen Rhythmen zusammenbringen, diese verschiedenen Sprechweisen, um einen Klangeffekt zu schaffen. Der Inhalt interessierte mich nicht in erster Linie. Trotzdem ist er da. Wenn man Mozart hört, fragt man sich nicht, was das bedeutet. Man hört einfach zu. (Wilson: 1991/1978: 372)

Von Wilsons Selbstvergleich mit Mozart wird im folgenden Kapitel noch zu sprechen sein; hier steht für mich v.a. Wilsons explizites Interesse an Klangfarbe als eigentlichem Selbstzweck stimmlicher Darstellung im Vordergrund. Dabei geht es, anders als bei Schleef oder Marthaler nicht primär um die intentional steuerbaren Anteile der individuellen Klangfarbe, mit denen etwa die Führungskräfte in Marthalers *Stunde Null* virtuos spielen, sondern weitgehend um stimmliche Eigenheiten der Spieler selbst, wie sie durch Physis und Stimmbiografie festgelegt sind: „La voix de Cindy était très coupante, de lignes très droite, la voix de Sheryl plus riches, plus colorée, de lignes plus baroque, celle de Jim très ‚cool‘, très directe, Georges plus modulée, plus forte.“³³⁹ (Wilson 1977: 221)

Die Klangfarbe der Stimme ist in Wilsons Theater anders als in unserem alltäglichen Gebrauch der Stimme, aber auch anders, als es die Literatur zur Stimmbildung von Schauspielern nahe legt, von interpretativen Aufgaben befreit, sie soll lediglich expressiver Bestandteil eines musikalischen Theaters sein:

Je ne demande pas aux acteurs d'interpréter un texte comme on a coutume de la faire au théâtre, car dans mes mises en scène, il n'y a rien à interpréter. Par exemple, lorsque Lucinda parle, dans *Einstein on the beach*, c'est en raison du son de sa voix, à cause du „dessin“ de sa voix, et surtout pour le contrôle des lignes sonores. En cela, c'est plutôt de la musique que de l'art vocal.³⁴⁰ (Wilson 1977: 217)

Die Wirkungsgeschichte dieses Theaters hat jedoch gezeigt, dass Klangfarbe kaum je so losgelöst von ihrer bedeutungsmodifizierenden Funktion

³³⁹ Dt.: „Cindys Stimme war sehr scharf, sehr geradlinig, Sheryls Stimme reicher, farbiger, von barockerer Linie, die von Jim sehr ‚cool‘, sehr direkt, Georges wandelbarer, stärker“ (Übers.: Ole Hruschka).

³⁴⁰ Dt.: „Ich verlange nicht von den Schauspielern, dass sie einen Text interpretieren, wie man es normalerweise auf dem Theater tut, denn in meinen Inszenierungen gibt es nichts zu interpretieren. Zum Beispiel, wenn Lucinde spricht, in ‚Einstein on the Beach‘, geht es um den Klang ihrer Stimme, um die ‚Zeichnung‘ ihrer Stimme und vor allem um die Kontrolle der tieferen Linien. Alles in allem handelt es sich eher um Musik als um Sprechkunst“ (Übers.: Ole Hruschka).

rezipiert werden kann. Stets werden Zuschreibungen vorgenommen, die gerade die Abweichungen der Klangfarbe vom Gewohnten zu deuten suchen, sie in den Dienst einer Fabel, einer Rollenpsychologie stellen.³⁴¹ Eine völlige Trennung des Stimmlauts von einer Bedeutung scheint nicht erreichbar zu sein, wird als Ziel von Wilson selbst aber auch gar nicht konsequent verfolgt. Die Art jedoch, wie Wilson Klangfarbe explizit musikalisch einsetzt, setzt zumindest einen Reflexionsprozess in Gang, bei dem sich der Zuschauer auf sein Bedürfnis nach einer sinnhaften Einordnung der gehörten Klangfarben verwiesen fühlt und sich entscheiden muss, ob und wie er das Gehörte bewertet.

Für David Bradby und David Williams ist es bereits die Art der Textauswahl und -bearbeitung, die gemeinsam mit Wilsons Credo, Interpretation zu verweigern, für bestimmte Klangfarben-Effekte in seinem Theater verantwortlich ist:

Like much of Gertrude Stein's writing, Hugo Ball's dadaist poems or Robert Desnos' surrealist trances, Wilson's texts are often structured musically as tone poems: obsessively repetitive, an associational aural collage possessing a shamanic incantatory quality. (Bradby/Williams 1988: 237)

Auch Gerda Poschmann bestätigt den suggestiven Einfluss, den bereits eine Textvorlage auf die stimmliche Gestaltung haben kann:

Die Materialität der Sprache als Stimme mit musikalischen und sonoren Qualitäten kann, wie vielfach festgestellt wurde, Berücksichtigung im Sprechtext finden, der als Klang, Geräusch, Rhythmus und Melodie sprachlicher Signifikanten nach musikalischen Gesetzen geradezu komponiert wird. [...] (Poschmann 1997: 334)

Wilson verfolgt noch eine dritte Inszenierungsstrategie, mit der er die Klangfarbe der Stimme immer wieder zu einem zentralen Austragungsort seiner spezifischen Theatralität macht. Er setzt sie gegenüber der scheinbaren visuellen Dominanz seiner Arbeiten nicht nur durch gezielte Eigenständigkeit in der Erarbeitung und durch ihre Fokussierung in der textlichen Vorbereitung ins Recht³⁴², sondern schafft ihr zusätzlich durch konsequente Verstärkung mittels drahtloser Kopfmikrofone einen erweiterten Klang- und Spielraum: „Wilson [...] encourages what he calls ‚a microphone voice‘ (most of the actors' voices are artificially amplified)“ (Cole 1992: 165).

³⁴¹ So schreibt Henning Franke von der „Urschrei-Therapie“ (Franke 1986) der Darsteller der *Hamletmaschine*, nach Erika Brenken schreien sie „vor Qual“ (Brenken 1986) und nach Herbert Glossner artikulieren sie sich in einem „sprachmächtigen, sprachwütigen Klage-, Schmerz-, Ekelschrei“ (Glossner 1986).

³⁴² Dies geschieht z.B. durch Einsetzen bestimmter Wiederholungsmuster: „Wilson [...] alienates the expected sounds of the play by asking that certain lines be repeated as many as seven times at precisely timed intervals“ (Cole 1992: 165).

Mikrofonierung

Die Mikrofonierung der Darsteller wird häufig unter dem Aspekt der Verfremdung bzw. Entfremdung beschrieben. Dazu noch einmal Cole: „Artificial amplification and prerecorded tapes of the actors' voices are disorienting (only the production soundman knows for sure), such effects reflect and create the postmodern dislocation of character“ (Cole 1992: 157f.). Cole nimmt hier allerdings bereits eine Interpretation vor, die mir im Zusammenhang mit Wilsons Theater nicht unproblematisch erscheint. Der kinogeschulte oder musicalerfahrene Zuschauer beispielsweise mag sich längst daran gewöhnt haben, dass der „*locus parlandi* nicht identisch mit dem *locus audiendi* [ist]“ (Wirth 1979: 15). Naheliegender scheint es mir daher, zunächst einmal der Aufwertung der dynamischen und klangfarblichen Gestaltungsmöglichkeiten, d.h. den *musikalischen* Konsequenzen der Mikrofonierung Beachtung zu schenken. Das tut beispielsweise Helga Finter:

Zwei Funktionen der so montierten Tonspur [...] sind hier hervorzuheben. [...] Durch die Abtrennung des Tons und die Mischung verschiedener Tonmaterialien wird eine Entgrenzung von Musik und Geräusch zum einen und zum anderen von sprachlicher Intonation und Klang erreicht, die den Anteil der sonoren Signifikanten an der Sinnkonstitution erfahren läßt. [...] Die Stimme wird zu einer autonomen Einheit, die nicht länger eine körperliche Präsenz garantiert. (Finter 1985: 61)

Auch Hans-Thies Lehmann verweist auf die musikalischen Effekte der Verwendung drahtloser Mikrofone: Der Schauspieler „vermag daher normal, entspannt, ohne Theatralik zu sprechen, die Verstärkung der Stimmen aber schafft einen Sprech-Raum, der eigentümlich zwischen Künstlichkeit (Technik) und Natur (die Spieler sprechen wirklich im *hic et nunc*) changiert. Wilson schafft so einen Raum, [...] der in vielen Tonlagen singt“ (Lehmann 1988: 34).

An einem Beispiel aus *Hamletmaschine* lässt sich das musikalisch-technische Spiel mit der Klangfarbe der Stimme veranschaulichen: Zu Beginn des ersten Teils, also ca. 18 Minuten nach Beginn der Aufführung, die dem ersten von fünf Teilen einen wortlosen Prolog voranstellt, beginnt der ‚Mann mit der Lederjacke‘, zunächst mit mikrofonverstärkter Stimme, auffällig monoton zu sprechen (Tonbeispiel 14: *Hamlet*): „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung.“ Das folgende „BLABLA“ und alle weiteren in der Textvorlage in Großbuchstaben gedruckten Teile dieses ersten Absatzes (bis „Gleichschritt der Verwesung“) spricht er jedoch unverstärkt, mit deutlich erhobener Stimme und mit größerem sprachmelodischen Umfang. Der dynamische Unterschied zwischen lautem, gestütztem Sprechen und leisem Vor-sich-hin-Reden wird durch die Art der Verstärkung aufgehoben: Um so deutlicher treten die klangfarblichen Unterschiede hervor: die veränderte Räumlichkeit (das Rufen

produziert z.B. mehr Halleffekte), der besondere Stimmstz, die andere Melodik, die unterschiedlichen Obertonmuster. Tatsächlich vermutete ich sogar beim ersten Sehen zwei unterschiedliche Sprecher, es treten aber lediglich zwei klangfarbliche Idiome einer Schauspielerstimme in einen Dialog. Diesem Hamlet wohnen nicht zwei faustische Seelen in der Brust, sondern zwei (und später immer mehr) Stimmen in seiner Kehle, die durch die Mikrofonierung erst so explizit theatralisiert werden. Wilson nimmt Müllers typografische Dialogisierung des Textes auf und macht aus ihr ein musikalisches Spiel mit der Wahrnehmung der Zuschauer: Die klangfarblich lauten Passagen erklingen unverstärkt in der Tiefe des Raumes, das leisere, introvertiertere Sprechen wird hingegen verstärkt und wirkt damit direkter und präsenter.

Das Tonbeispiel 14 *Hamlet* macht einen weiteren Effekt beschreibbar, der für Wilsons Verfahren der Musikalisierung charakteristisch ist und allgemein eine wirkungsmächtige Strategie der Musikalisierung darstellt: die Neubestimmung des Verhältnisses von Schauspielmusik und Szene. Die vermeintlich scharfe Trennlinie, die zwischen Musik Theater verläuft, wird nämlich zunehmend von zeitgenössischen Theater- und Musiktheaterformen zur Disposition gestellt. So tragen z.B. in der Hamlet-Rede die im Hintergrund schwebenden Klaviertöne wesentlich und konstitutiv zur Wahrnehmung der Musikalität der Sprachmelodie mit bei. Die melodische und harmonische Grundierung durch das Klavier hebt auch die Sprache auf die Ebene des Komponierten, macht sie zu einer musikalisch *gestalteten* Sprachmelodie. Es ist dabei gerade Kennzeichen musikalischen Theaters, dass nicht mehr im herkömmlichen Sinne Form und Funktion von Schauspielmusik additiv untersucht werden kann, sondern dass Musik, Sprache, Geräusch, Bewegung, Licht etc. komponierte Wechselwirkungen und Verschmelzungen eingehen. Auch im folgenden Beispiel ist etwa die Wahrnehmung der stimmlichen Klangfarben und Rhythmen nicht unabhängig vom unterlegten polymetrischen Fingerkratzen der drei Frauen am Tisch zu sehen.

In einem Bild aus Teil 4 verabsolutiert sich der Klang der Stimmen. Kaum noch erkennbar auf Worte zurückführbar erzeugen die drei Frauen am Tisch, v.a. Annette Paulmann, ein Spiel der Laute, Stimmgeräusche, hochfliegender Glissandi und tiefem Knarren. (Tonbeispiel 15: *Paulmann*) Der Text „zerfleichten sie einen Bauern“ wird von Paulmann Silbe für Silbe melodisch und klangfarblich ausgelotet, wobei konkret komische (Imitation von Kindersprache, 0'16“ff.) und fremdartig abstrakte Musikalisierungen einander ablösen. Es ist Müllers Sprache, die hier zerfleischt und in Fetzen gerissen wird: systematisch in Klangpartikel zerteilt. Paulmann führt dies in zwei Varianten vor: Die erste (ab 0'27“) vervielfacht alle Silben bzw. sogar einzelne Buchstaben der vier Worte und lässt sie durch

rhythmisch unterschiedliche Aneinanderreihung – mal schnell und legato („zerfllllll“, 0‘28“f.), mal langsam und staccato („B-B-Ba-Bau-“, 0‘56“ff.) – zu Klangmustern werden. Die zweite Variante, wie die erste von prustendem Kichern eingeleitet, wiederholt dasselbe Prinzip, setzt aber stärker auf neue Klangräume mittels eines Durchschreitens vieler Stimmregister und Variationen der Stimmfaltung, die von spitzen, offenen Tönen bis zu schmerzhaft gepressten und gedrückten Klängen reichen. Auch wenn sich im Zusammenhang mit dem Text der Szene, beginnend mit: „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“, Assoziationen einstellen, dass Wilson hier die Sprache zum Schlachtfeld und die Stimme zum Heulen der Wölfe mache, ist doch primär Folgendes zu beobachten: Wilson komponiert eine Musik aus Klangfarben und Rhythmen, die durch ihre Dichte im sonst so reduzierten Bühnennarrangement aufhorchen lässt. Damit schafft Wilson paradoxerweise eine erhöhte Aufmerksamkeit für Müllers Sprache, auch wenn es teilweise so scheint, als würde er sie ‚zermusikalisieren‘. Die Mikrofonierung jedenfalls, die übrigens auch die kratzenden Finger verstärkt, macht hier eine so detaillierte Wahrnehmung der Stimm- und Klangspiele Paulmanns erst möglich.

Statt der globalen Zuschreibung also, die Mikrofonisierung entkörperliche die Stimme und reflektiere so die postmoderne Ich-Dissoziation, vermag es genauer über die Inszenierungsstrategien Wilsons Auskunft zu geben, wenn man die Aufmerksamkeit für die individuellen musikalisch-semanticen Konsequenzen der Stimmverstärkung schärft.

Akt V Wilson und Mozart: Bezüge zur Musiktradition

Sowohl in der Literatur zu Wilsons Theater als auch in seinen Selbstaussagen wird seine Formsprache häufig analog zu bestimmten traditionellen Kompositionsprinzipien gesehen. Auch bei Marthaler und Schleef waren, wenn auch hier viel weniger explizit thematisiert, unterschiedliche Rückbezüge auf musikalisch Vertrautes zu beobachten. Am Beispiel Wilsons will ich zunächst die schon bestehenden Zuschreibungen hinterfragen.

Es fällt auf, dass die Genese von Wilsons Theater stets in den Zusammenhang mit der Theater- und Tanzavantgarde der sechziger und siebziger Jahre in New York gestellt wird, während die Musikalität seiner Inszenierungen auf Barockmusik, auf Mozart oder unter dem Stichwort ‚Gesamtkunstwerk‘ auf Wagner zurückgeführt wird. Musikalische Inspiration hat Wilson in den bald 30 Jahren seiner Theaterarbeit aus den unterschiedlichsten Quellen erfahren: Seine musiktheatralen Arbeiten umfassen Inszenierungen von Opern Glucks, Mozarts und Wagners bis hin zu Nono und Xenakis, eine umfangreiche Zusammenarbeit mit Philip Glass als einem

der Hauptvertreter der Minimal Music³⁴³, sowie Begegnungen mit einigen Größen der Rock- und Populärmusik (Tom Waits, Lou Reed, David Byrne, Mike Stoller und Jerry Leiber³⁴⁴). Die Unterschiede in Wilsons Formsprache sind jedoch gemessen an der Verschiedenheit seiner musikalischen „Kollaborateure“ marginal und kaum in einen direkten Zusammenhang mit der jeweiligen musikalischen Formsprache dieser Komponisten zu bringen. Unterstellt man beispielsweise Wilson eine theatrale Anverwandlung Wagnerscher Leitmotivtechnik, so gälte diese auch für seine Musicals, will man einen Dualismus von Arie und Rezitativ als konstituierend für seine Formkonstruktion erkannt haben, fände sich dieser genauso in seinen Wagner-Inszenierungen.

Am Beispiel von *Hamletmaschine* machen gleich zwei Rezensenten barocke Kompositionsprinzipien für die Struktur verantwortlich: Werner Schulze-Reimpell schreibt in seiner mit „Thema mit (Bewegungs-)Variationen“ betitelten Kritik: „Die Aufführung hat die Struktur einer Musikkomposition, eines Variationssatzes, der suggestiv in den Bann zieht und ein ‚Verstehen‘ durch Verbalisierung gar nicht zum Bedürfnis werden läßt“ (Schulze-Reimpell 1986). Der seit dem Barock geläufige Formtypus ‚Thema mit Variationen‘ sieht eine ganze Reihe von Variationstypen vor, von denen sich einige nur schwer auf die theatralen Variationen der *Hamletmaschine* beziehen lassen: Harmonische Variationen (Dur/Moll-Variation, Tonartwechsel) oder Variation durch Taktartwechsel sind bei Wilson nicht zu beobachten. Dennoch erfüllt *Hamletmaschine* prinzipiell erstaunlich viele Formkriterien bestimmter Variationsmodelle. So wird die Inszenierung z.B. von dem für den Variationssatz charakteristischen Dualismus zwischen konstanten und veränderten Parametern bestimmt. Die im Prolog vorgestellte Auftritts- und Bewegungsfolge durchzieht – mit Ausnahme des Films in Teil 3 *Scherzo* – wie ein *cantus firmus* die Inszenierung, zu dem Text und Soundcollage immer neu hinzutreten. So bleibt beispielsweise das Schlussritual jeder Sequenz stets nahezu gleich, wird aber durch die perspektivische Drehung und unterschiedliche Zuspelungen variiert. Jede Sequenz endet so: Ein Mann im gelben Sportlerdress hüpft auf die Bühne und bleibt auf einem Bein balancierend stehen. Es folgt der Auftritt der ‚Frau mit den weißen Ärmeln‘, die nach einem kurzen Gang innehält. Ein Mann in Schwarz tritt von hinten an sie heran und bedeckt ihre Augen mit seinen behandschuhten Händen. Im Prolog geschieht dies zu einer einstimmigen Klaviermelodie und Maschinengewehrsalven vom Band, die beide mit den Bewegungen der Darsteller synchronisiert sind. In Teil 1

³⁴³ Siehe dazu auch Fußnote 144 im Kapitel III.1.3.4.1 *Wiederholung*.

³⁴⁴ Die beiden letzteren haben den berühmten *Jailhouse Rock* (1957) für Elvis Presley geschrieben, was ihre reduzierten, schwebenden Klaviertöne, für die sie in *Hamletmaschine* verantwortlich zeichnen, um so bemerkenswerter macht.

fehlen die Maschinengewehre, in Teil 2 auch die Musik, dafür spricht die Frau diesmal stumm Text und der Mann in Schwarz wird von Möwenkreischen begleitet, während in Teil 4 noch ein letzter Satz bei seinem Auftritt gesprochen wird. Außerdem durchbricht hier der Mann in Gelb den *cantus firmus*, indem er nach dem Auftritt des Mannes in Schwarz ein zweites Mal zu hüpfen beginnt. Teil 5 setzt diese Auflösung der Geschlossenheit fort, indem er der gesamten Bewegungsfolge eine Tangomusik unterlegt, die völlig neu und nur für diese Schlussminuten eingeführt wird. Der Mann in Gelb durchbricht zusätzlich die strenge Komposition, indem er seinen etablierten Bewegungsradius verlässt und u.a. auf den Tisch der drei Damen springt.

Wilson bedient sich also durchaus bestimmter Prinzipien eines traditionellen Formschemas³⁴⁵, durchbricht aber im Verlauf der Inszenierung die Rückbindung und gibt das Prinzip zugunsten wirkungsvoller szenischer Überraschungen preis. Bei aller Durchschaubarkeit der durchkonstruierten Bühnenkomposition kann sich der Zuschauer nicht auf dem vermeintlichen Erkennen musikalisch vertrauter Prinzipien ausruhen. Wilson zeigt der Musiktradition gegenüber Affinität aber auch Souveränität – eine Haltung, die sich allerdings auch bei jedem großen Komponisten der a posteriori kategorisierten Epochen nachweisen ließe.

Der zweite Rezensent, Herbert Glossner, verweist auf ein noch älteres Formschema, stiftet damit jedoch m.E. mehr Verwirrung, als dass er wirkungsvoll auf eine bestimmte Inszenierungspraxis aufmerksam machen

³⁴⁵ Sein Verfahren unterscheidet sich dabei von einem so expliziten Rückgriff auf eine konkrete (auch hier: barocke) Musiktradition, wie sie etwa die LOSE COMBO für sich beansprucht. Ihr Mitglied Hans-Friedrich Bormann charakterisiert die Arbeit der freien Gruppe in einem Beitrag zur theaterwissenschaftlichen Beilage zu *Theater der Zeit* (10/2000) so: „Die Selbstkennzeichnung ‚multimediales Musiktheater‘ [ist] keine Genrebezeichnung; sie weist vielmehr auf einen Versuch, Medien, Musik und Theater jenseits ihrer traditionellen Hierarchisierung einzusetzen. Text, Projektion, Klang und Licht werden anhand einer gemeinsamen Verlaufspartitur organisiert, die auf Zahlenproportionen oder auch (in einem komplizierten Verfahren der Ableitung und Transformation) auf den Strukturen einer klassischen Komposition beruhen können – etwa, wie in den jüngsten Produktionen, auf einer Fuge von Johann Sebastian Bach“ (Bormann 2000: 4).

Auf der Homepage der Gruppe stellt sie ihr ästhetisches Konzept folgendermaßen vor: „Diese Musiktheaterkonzeption [läßt sich] als *performance-orientiert* beschreiben, d.h. Musik ist darin ein autonomes gleichberechtigtes Element der Performance neben anderen. Die übrigen im Kontext einer Performance zum Tragen kommenden Künste werden zunächst auf ihre immanente Musikalität hin untersucht und erfahren sodann auch im Hinblick auf die gesamte Performance eine musikalische Strukturierung. Oder umgedreht: Sowohl die gesamte Performance wie auch ihre disparaten Teile (visuell-zeitliche Momente (Video/Licht, Texte etc.) erfahren eine radikale Musikalisierung. Sie werden nicht von einer dramaturgisch-inhaltlichen Struktur abgeleitet, sie unterliegen keiner hierarchischen oder heteronomen sinnzentrierten Ordnung“ (In: www.lose-combo.de, 28. Mai 2001).

könnte: „Wie in einer isorhythmischen Motette, einer hochartifizialen Form mittelalterlicher Musik, hat Robert Wilson über die stets gleiche, erst gegen Schluß variierende Bewegungsstruktur den optischen Rhythmus, die Wort, melodien‘ gelegt, mit allen Kunstgriffen der Phasenverschiebung, der differenzierten Wiederholung, der Akzentuierung“ (Glossner 1986). Die Beobachtungen stimmen, der Begriff hingegen verwischt die Spezifik der Bezeichnung und des Bezeichneten. Kennzeichen des motettischen Stils³⁴⁶ ist zwar das auch gewissermaßen in *Hamletmaschine* zu beobachtende abschnittsweise Vertonen eines vorgegeben Textes; von der für die Motette ebenfalls charakteristischen Entwicklung einer musikalischen Rhetorik, von festgelegten Wort-Motiv Verbindungen, die zur Ausprägung einer Figurenlehre führten, ist Wilson jedoch weit entfernt. Auch die satztechnische Besonderheit der isorhythmischen Motette (siehe Kühn, H. 1981c: 192ff.), dass zu einem choralartigen cantus firmus weitere ‚Stimmen‘ hinzutreten, die andere Textabschnitte in einer auf kleineren Notenwerten basierenden Rhythmisierung präsentieren, findet sich bei Wilson so nicht. Eine Gleichsetzung verstellt hier den Blick auf die genauen Eigenschaften beider Kunstformen.

Wilson bezieht sich immer wieder auf Mozart, wenn er über seine Arbeit spricht. Man mag das kokett finden, kann sich aber auch fragen, ob Wilsons Art der Musikalisierung des Theaters tatsächlich Eigenschaften speziell klassischer Kompositionsweisen aufweist. Zunächst klingt es etwas apologetisch, wenn Wilson seine Zusammenarbeit mit Christopher Knowles dadurch künstlerisch nobilitiert, dass er Knowles‘ Sprachmuster als beinahe Mozart gemäß (s.u.) bezeichnet. So heißt es in Harold Brookners Dokumentarfilm: „Wilson found the kind of abstract language he was looking for in the private writings and cassette recordings of a brain-damaged 12-year-old boy: Christopher Knowles. He was sent one of the boy’s cassettes by a professor at the Pratt Institute.“ Und Wilson fügt im Originalton hinzu: „I listened to the tape a number of times and I transcribed it and I saw that it was visually and architecturally very carefully organized. Geometrically organized. Classical construction. Almost like Mozart“ (Brookner 1985).

Hört man Knowles‘ Bandaufnahmen in *A Letter for Queen Victoria* (so z.B. die Sequenz *You sit on a bench and you wait for me when I come back*, Tonbeispiel 16 Knowles³⁴⁷), fühlt man sich jedoch eher an vergleichbare Kompositionen von Steve Reich erinnert, z.B. *It’s Gonna Rain* (1965), von der es heißt: „He based *It’s Gonna Rain* on chopping and rear-

³⁴⁶ Siehe Kühn, Hellmut 1981c: „Die Motette“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 175-195.

³⁴⁷ Das Tonbeispiel entstammt der Dokumentation von Jean Gremion (arte 1993) und stellt nur einen kurzen Ausschnitt der Sequenz dar.

ranging elements in a sequenz of speech“ (Griffiths 2001: 124). Diese Beschreibung passt auch ausgezeichnet auf Knowles' Tonbänder. Auch die numerischen Rhythmus-Konstruktionen der *Haf, hap, hat*-Sequenz aus *The Life and Times of Josef Stalin*³⁴⁸ (Kopenhagen/New York City 1973) hat starke Analogien zur Minimal Music, hier besonders zu den auf Zahlenbeziehungen basierenden Kompositionen von Philip Glass.³⁴⁹ In *Hamletmaschine* wiederum wird man feststellen, dass neben der Minimal Music auch die musikalische Avantgarde der Neuen Musik von Schönbergs *Pierrot Lunaire op. 21* (1912) bis Ligetis *Aventures* (1962) mit ihren unterschiedlichen Versuchen zur klanglichen Materialität der gesprochenen Sprache bei Wilsons Musikalisierungen Pate gestanden hat.

Grundsätzlich lässt sich beobachten, dass Wilson im Umgang mit Sprache, im Unterschied etwa zu Einar Schleef, Worte und Silben als motivisches Material verwendet und teils thematisch-motivisch verarbeitet, teils in obsessiven Wiederholungen seine klangliche Vieldeutigkeit auszuloten sucht. Die musikhistorischen Bezüge sind dabei vielfältig und kaum eindeutig zu bestimmen.

Etwas anders verhält es sich bei Wilsons Konstruktionen der Makrostruktur seiner Inszenierungen. Die Musikwissenschaft unterscheidet, angelehnt an kompositorische Charakteristika bestimmter Epochen die Begriffe „musikalische Prosa“³⁵⁰ bzw. „musikalische Poesie“. Hermann Erpf trifft die gleiche grundsätzliche Unterscheidung, wenn er von Reihen- und Gleichgewichtsformen spricht. (Erpf 1967: 39ff./57ff.) Der Begriff der musikalischen Prosa ist musikhistorisch mit dem Prinzip der Fortspinnung, der logischen Entwicklung verbunden und reicht vom barocken Kontrapunkt über die Romantik, von der ‚unendlichen Melodie‘ Wagners bis zur Zwölftonreihe Schönbergs. Die Entwicklung der auf dem Versprinzip beruhenden Periode als Grundprinzip musikalischer Poesie, die sich durch „Regelmaß, Ordnung, Entsprechung und Wiederkehr“ (Kühn, C. 1981: 191) auszeichnet, ist v.a. in der Epoche der Klassik, d.h. auch bei Mozart, zu beobachten.

³⁴⁸ Dazu Wilson: „Ich habe in *Stalin* etwas Ähnliches gemacht: Haf, hap, hat – es waren 2 hats und 3 haps, 2-3-2-1-2, 1-2-3-2-1-2 (klopft auf den Tisch) – so etwa. Das war einfach ein Lautmuster“ (Wilson 1991/1978: 378).

³⁴⁹ Siehe Strickland, Edward: „Philip Glass“, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 9. London/New York 2001, S. 932-936, hier: S. 934.

³⁵⁰ Kühn führt diesen Begriff auf Schönberg zurück. (Kühn, C. 1981: 142) Siehe auch Kühns Artikel „Form“ in der *MGG* und besonders den Abschnitt „Musikalische Poesie und Prosa“ (Kühn, C. 1995: 618), in dem es u.a. heißt: „Die Kompositionsgeschichte unter diesem Aspekt zu betrachten, ist ebenso faszinierend wie ergiebig. Prosaische und poetische Formungen verkörpern offenbar zwei grundsätzliche Prinzipien musikalischen Denkens und Gestaltens, die unabhängig sind von sich wandelnden Sprachmitteln“ (ebd.)

Unter dieser Perspektive sind Wilsons Inszenierungen tatsächlich dem klassischen Prinzip der musikalischen Poesie zuzurechnen; sie basieren auf Gruppierungen, Gleichgewichtskonstruktionen, deren Teile deutlich segmentiert und wechselweise z.B. durch Wiederholung, Variation oder Kontrast aufeinander bezogen sind. *Hamletmaschine* ist hier das wohl auffälligste Beispiel: „Hamletmaschine is divided into five parts, the classical construction. One and four are related, two and five are related, three is in the center, the Scherzo“ (Wilson 1992/1988: 250). Auf ähnlich fünf,sätzigen‘ Grundgerüsten basieren z.B. auch Wilsons *Medea-Workshop* und das *CIVIL warS*-Großprojekt (siehe Abb. 7); *A Letter for Queen Victoria* hingegen war in vier Akte mit einem Vorspiel und einem Epilog unterteilt (siehe Brecht 1978: 286), *The Forest* in sieben Akte. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass Wilson mit diesen Einteilungen an das klassische fünfaktige Drama oder die viersätzigige Symphonie anknüpft – seine Bildsequenzen erfüllen kaum eine der dort geforderten ästhetischen Kategorien, seien es die Peripetie im dritten Akt oder bestimmte Tempo- und Harmonierelationen zwischen dem Allegro- und dem Andante-Satz. Wilson bedient sich klassischer Formprinzipien, nicht der Formschemata selbst.

Es ist interessant zu beobachten, dass sich Marthaler und Wilson in den Techniken ihrer Musikalisierung und ihrer Rückbindung an Prinzipien des klassischen Repertoires durchaus ähneln, auch wenn ihre Arbeitsweisen und die resultierende Ästhetik kaum unterschiedlicher sein könnten.³⁵¹ Auch bei Marthaler konnte ich klassisch geschulte Formen neben deutlichen Anleihen bei der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts feststellen. Er zeigt die deutliche Tendenz zu Gruppierung und Zyklizität bei gleichzeitiger Andeutung der Selbstauflösung dieser Form. Marthaler und Wilson räumen dabei theatraler Eigendynamik meist so viel Raum ein, dass die Fruchtbarmachung klassischer Formprinzipien für das Theater nicht zum starren Formalismus gerät. Sowohl *Die Spezialisten* als auch *Hamletmaschine* enthalten zahlreiche formale Ungereimtheiten, Ausbrüche aus einer allzu symmetrischen Struktur und Zeugnisse einer *creation collective*, die anders als das Werk eines Komponisten nicht bis ins letzte Detail planbar und formbar ist.³⁵²

³⁵¹ Ironischerweise vertritt hier der Schweizer Marthaler eine Probenphilosophie, die dem ‚Savoir-vivre‘ einen bedeutenden Platz in der Arbeit einräumt, während der Texaner Wilson einen eher perfektionistisch-workoholischen Probenstil pflegt.

³⁵² Hier besteht auch der Unterschied zur oben bereits erwähnten Arbeit der LOSE COMBO, die ja im Gegensatz zu Wilson und Marthaler ihre musiktraditionellen Rückgriffe bereits von vorn herein plant und reflektiert: „Zur *strukturellen Gestaltung* ihrer Arbeit verwendet die LOSE COMBO oftmals Erkenntnisse traditioneller polyphoner Musik (Bach), deren komplexe musikalisch-zeitliche Organisation produktive Analogien zu nicht-hierarchisch organisierten Performances nahelegt. Bei der *musikalischen Ges-*

Die Arbeiten von Marthaler und Wilson machen eine Unterscheidung verschiedener musikalischer Ebenen mit verschiedenen historischen Bezugspunkten notwendig. Schon am Beispiel von *Die Spezialisten* zeigte sich, wie makroformale und mikroformale Musikalisierungen von unterschiedlichen musikalischen Patenschaften zeugen können.³⁵³

Diese Beobachtung lässt sich auch auf Wilsons Musikalisierungen ausdehnen. Entstehungsart und Entstehungszeit seiner Inszenierungen hinterlassen auch in ihrer Formung deutliche Spuren: Neben Konstruktion, architektonischer Symmetrie und musikalischem Beziehungsreichtum entziehen sich andererseits auch Elemente der Beliebigkeit, der betonten Subjektivität und bisweilen des Chaos‘ einer allzu schnellen Kategorisierung. David Bradby und David Williams weisen auf einen Aspekt Wilsonschen Theaters hin, der eher der Assoziation, dem literarischen ‚stream-of-consciousness‘ oder der musikalischen Träumerei als einem rigiden tektonischen Bauplan³⁵⁴ verpflichtet ist:

Intuitively constructed and ordered according to lyrical, musical criteria, the various images are presented as part of a continuously evolving tapestry, an apparently self-generating pictorial series. (Bradby/Williams 1988: 233)

Neben einer Aufwertung der musikalisch prosaischen Elemente in Wilsons Musikalisierungen, betonen Bradby und Williams auch die nicht zu unterschätzende Rolle der Intuition und Eigendynamik, die für Wilsons Ästhetik gegenüber aller erkennbarer Konstruktion und Planung nicht zu unterschlagen ist.

Gerade im Vergleich der drei hier verhandelten Regisseure profilieren sich ‚kompositorische‘ Eigenarten im jeweiligen Stil. Während Einar Schleef seine Musikalisierung in den Dienst der Sprache und der räumlich-kinetischen Präsenzeffekte eines durchaus politischen Theaters stellt, erforschen Marthaler und Wilson in je eigener unverwechselbarer Handschrift das Potential des Theaters zu seiner eklektischen Musikalisierung. Sie bringen klassische, romantische und zeitgenössische Musiksprachen in unterschiedlichsten szenischen Anverwandlungen in Spannung zu einander. Schleef konfrontiert den Zuschauer mit einer Musikalisierung, die ihn

taltung der Performances finden sich nicht nur vielfältige Bezüge zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts (Atonalität, Serialität, Aleatorik), sowie zur improvisierten und elektroakustischen Musik, sondern auch zu jener jüngeren und jüngsten komponierten Musik, die wesentlich mit Klängen, Dauern und Zeitvergehen und deren Wahrnehmungen arbeitet (von Cage, Nono, Ligeti, Feldman über Minimal Music und Ambient bis hin zu populärer Musik)“ (In: www.lose-combo.de, 28. Mai 2001).

³⁵³ Siehe Kapitel III.1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*.

³⁵⁴ Der Anschaulichkeit halber vereinfache ich die Dualität zwischen musikalischer Prosa und musikalischer Poesie an manchen Stellen in dichotomischer Gegenüberstellung, um bestimmte Tendenzen deutlicher sichtbar machen zu können. Am konkreten Beispiel wären eine so starre Zweiteilung nicht aufrechtzuerhalten.

affiziert und gleichzeitig intellektuell fordert, Wilson und Marthaler involvieren ihn bei einem spielerischen Umgang mit musikalischen Codes und ihrer Wiederauflösung. Besonders Wilson fordert dabei die kompositorische Mitwirkung des Betrachters. Alle drei machen Musik zu einem essentiellen Bestandteil ihrer individuellen Theatersprachen, wobei die Verwendung von Schauspielmusiken selten im Zentrum steht, sondern im Kern eine neue Aspektierung von Theatralität überhaupt erzielt wird.