

## IV Strategien musikalischen Inszenierens

*All art constantly aspires towards the condition of music. (Walter Pater)*<sup>355</sup>

Schon in der bisherigen beschreibenden und analytischen Auseinandersetzung mit Musikalisierungsformen zeitgenössischen chorischen Theaters wurde gefragt, welche Absichten die Inszenatoren möglicherweise verfolgt haben und welche Wirkungen auf den Zuschauer plausibel sind. Ich möchte abschließend die Frage nach den zu beobachtenden Strategien musikalischen Inszenierens aufnehmen und damit den Blick noch einmal erweitern und jenseits der einzelnen Aufführung vertiefend untersuchen, was musikalisches Inszenieren bewirkt und bedeutet.<sup>356</sup>

Der Begriff der Strategie bedarf einer Differenzierung, um für diese Untersuchung nicht alltagssprachlich irreführend zu sein. Es geht mir mit diesem Begriff durchaus um einen kalkulierten Wirkungszusammenhang einer künstlerischen Praxis und ihren (subjektiv) zu beobachtenden Folgen. Wichtig ist dabei aber festzuhalten, dass dieser Wirkungszusammenhang ein retrospektiv zugeschriebener ist; d.h. ich messe einer Praxis Bedeutung bei und unterstelle einen strategischen Vorgang, ohne mich der Autorintention vergewissern zu können oder zu wollen. Es ist dabei unumgänglich, dass weder die Produktions- noch die Rezeptionsseite zur Verifizierung herangezogen werden können, sondern eine bestimmte Spielstrategie und/oder Wirkungsstrategie der beobachteten Praxis nur in reflektierter Subjektivität behauptet werden kann. Als Strategien werden Zuschreibungen von möglichen Absichten und Bedeutungen verschiedener Aspekte musikalischen Inszenierens angeboten, die in unterschiedlichen Kombinationen und Hierarchien auftreten können.

Die folgenden Aspekte stellen also eine Art unsystematische Phänomenologie musikalischen Inszenierens dar, wobei ich zunächst von produktionsstrategischen Überlegungen ausgehe (1), dann das besondere Verhältnis von Musikalisierung und Aufführungstext beleuchte (2), sowie Wahrnehmungsstrategien untersuche (3). Unsystematisch müssen diese Überlegungen bleiben, da sich – wie sich zeigen wird – die strategischen Aspekte der Musikalisierung einer klaren Zuordnung entziehen. Es wird z.B. schnell deutlich, dass sich die einzelnen Strategien nicht klar voneinander trennen und kategorisieren lassen. Tatsächlich doppeln und überschneiden sie sich,

---

<sup>355</sup> Pater, Walter 1986 (1873): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford/New York, S. 87.

<sup>356</sup> Siehe dazu auch Kapitel II.4.3 *Zur Frage der Musiksemantik*.

widersprechen einander oder gehen neue Wechselwirkungen ein. Sie können von Szene zu Szene, von Betrachtungsebene zu Betrachtungsebene, von Zuschauer zu Zuschauer wechseln. Dieses Kapitel wirft also eine Reihe von Betrachtungsmöglichkeiten auf – ein schematisches Regelwerk kann und will es nicht aufstellen.

## 1 Strategien für die Produktion

Bevor man nach den weit reichenden Folgen der Musikalisierung für die Ästhetik der Aufführung fragt, scheint es mir wichtig anzuerkennen, dass Musikalisierung bereits in der Genese der Aufführung und später für den Darstellungsprozess eine gewichtige Rolle spielen kann. Wenn Robert Wilson seinen Darstellern der Soldatenszene im Kölner Teil von *The CIVIL warS* (1984) bei der Probe einschärft: „Painfully listen all the time“ (in: Brookner 1985), sie also einer hohen musikalischen Aufmerksamkeit für einander verpflichtet, dann ist hier die Darstellungsaufgabe eine musikalische. (Das Zuhören ist in diesem Zusammenhang zweifelsfrei *musikalisch* gemeint. Die kurzen Textfloskeln, die ausgetauscht werden, bedürfen *semantisch* keiner so geschärften Aufmerksamkeit.) Die notwendige szenische Spannung, die die Morgenstimmung vor dem Kampf erfüllt, ist für das vielköpfige Ensemble nicht in psychologischer Einzelleistung erreichbar, sondern nur, indem sie sich als Teil eines theatralen Orchesters verstehen.

Auch Marthalers Spieler erfüllen musikalische Darstellungsaufgaben: Stefanie Carp beschreibt, dass Marthalers „rhythmische und klangliche Partitur [...] als Subtext während des ganzen Schauspiels mitläuft“ (Carp 1997: 66). Der üblicherweise psychologisch verstandene Subtext, mit dem Schauspieler häufig arbeiten, um eine Wiederherstellbarkeit bestimmter Gefühle, Haltungen und Körperbilder zu gewährleisten, wird hier angereichert oder ersetzt durch eine innere musikalische Partitur, die in spezifisch anderer Weise eine Präzisierung des inneren Kommunikationssystems (Pfister) zum Ziel hat.

Ganz offensichtlich wird diese Strategie musikalischer Sensibilisierung am Beispiel der Chorarbeit Einar Schleefs. Schleef benutzt klare musikalische Absprachen als ein geeignetes Mittel, um die stets bewunderte Präzision der inneren Kommunikation und die resultierende Präsenz seiner Chormassen zu erreichen. Auch das sprachliche Niveau, das Schleef gerade bei seinen häufig auch aus Laiendarstellern rekrutierten Chören erzielt, wäre anders als durch Musikalisierung gar nicht zu leisten.

Präsenz, das wäre in diesem Zusammenhang eine weiterführende These, kann überhaupt sinnvollerweise als Konsequenz kompositorischer Ver-

fahren verstanden werden. Die Kategorie theatraler Präsenz<sup>357</sup> ist theaterwissenschaftlich in aller Munde. Es scheint mir eine sinnvolle Ergänzung der bisherigen Auseinandersetzung mit Präsenz zu sein, wenn man überlegt, welche Rolle Musikalisierung als Strategie der Präsenzeffekte dabei spielt. Wenn Patrice Pavis behauptet, dass „die Subpartitur<sup>358</sup> und in der Folge auch die Partitur vom physischen Zustand des Schauspielers ab[hängt], der sich im aktiven Zustand der Präsenz befindet“ (Pavis 2000: 40), verhält es sich m. E. im Gegenteil so, dass die Präsenzeffekte des Schauspielers maßgeblich von der Musikalisierung der Darstellung und des Raumes bestimmt oder überhaupt erst konstituiert werden, und nicht a priori als Zustand gegeben sind. Wie lässt sich das begründen?

Präsenz kann durch musikalische Verstärkung, Verdopplung, Dynamisierung entstehen. So befördert etwa das konsequente Gleichgerichtetsein, die gestische und stimmliche Einstimmigkeit, mit der Einar Schleef seine Chöre auf die Bühne stellt, den Effekt großer Präsenz der Darsteller. Verstärkt wird dieser Effekt durch die jeweiligen Raumlösungen Schleefs, die nicht zuletzt immer auch auf einen hohen akustischen Wirkungsgrad der Darsteller ausgerichtet sind. Während bei Schleef häufig also die musikalischen Verfahren rhythmischen Unisonos und potenziertes Lautstärke maßgeblich zur Erzeugung eines Eindrucks von Präsenz beitragen, finden sich gleichzeitig Beispiele, in denen sich Präsenz durch musikalische Reduktion und Konzentrierung der Mittel einstellt. Inge Keller, die allein auf leerer Bühne Schleefs Inszenierung *Verratenes Volk* (Berlin 2000) mit einem zwanzigminütigen Monolog eröffnet, wirkt nicht allein durch die Würde ihres hohen Alters und ihre erstaunlich feste Stimme präsent, sondern ist durch das musikalische Arrangement, d.h. die Reduktion aller Ausdrucksmittel zugunsten Kellers solistischer Darstellung, und die geschaffenen akustischen Bedingungen des eigens gebauten Rundhorizontes bewusst so inszeniert.

Über satztechnische Entscheidungen, wie ich sie im Kapitel III.4. Akt III beschrieben habe, lassen sich die Ausdrucksebenen des Theaters wirkungsvoll in Spannung zueinander bringen. So steht die Präsenz eines Schauspielers, die man zunächst unmittelbar an seine Körperlichkeit gebunden glaubt, immer im Kontext einer inszenatorischen (bzw. musikalischen) Vermittlung dieser Körperlichkeit. Die musikalische Präsentation, die weiche Rhythmisierung der Bewegungen zur Musik von Schubert, vermag zum Beispiel dem schwergewichtigen Marthaler-Schauspieler Josef Ostendorf eine Präsenz großer Leichtigkeit zu verleihen. Ostendorfs

---

<sup>357</sup> Siehe dazu auch die Äußerungen von Erika Fischer-Lichte am Ende des Schleef-Kapitels III.3.4 *Fazit*.

<sup>358</sup> Zur Problematik des Begriffs siehe Fußnote 48 im Kapitel II.3.1.2 *Ablösung des Prinzips der Verkörperung*.

Präsenz lebt in Marthaler-Inszenierungen überhaupt von einem fortwährenden Spiel damit, seine Körperfülle mal auszustellen und zu affirmieren und sie gleich darauf scheinbar verschwinden zu machen. Marthalers mickrige, dürre oder dickliche Führungskräfte in *Stunde Null* (Hamburg 1995) sind in ihren musikalisch hochpräzisen Choreografien insgesamt ein gutes Beispiel für die kompositorische Vermitteltheit ihrer scheinbaren physischen Unmittelbarkeit. Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Präsenzeffekten, Ergebnis eines Inszenierungsverfahrens zu sein, bei dem Musikalisierung eine erhebliche, wenn auch sicher nicht alleinige Rolle spielt. D.h., dass sich das vermeintlich *Vorgängige* des Körpers m.E. eher als ein ungeschlossener *Vorgang* entpuppt, ein Vorgang nämlich musikalisch-szenisch vermittelter Zuschreibungsangebote, die vom Zuschauer (im doppelten Sinne) wahrgenommen werden können.

Bereits Alphonse Appia hat von Musikalisierung als Strategie einer spezifischen Veränderung der Darstellungsqualitäten gesprochen. Auch wenn er sich auf eine Musikalisierung anhand der von außen vorgegebenen Opernpartituren Wagners bezieht, ist die Erkenntnis, dass Musikalität als Darstellungsaufgabe bemerkenswerte theatrale Resultate hervorbringen kann, übertragbar auf zeitgenössisches Theater:

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

Appia beschreibt hier sowohl den genannten Aspekt der Präzisierung der Darstellung (willkürliches Spiel wird unterbunden) als auch eine Art Objektivierung der Darstellung. Die persönliche Lebensäußerung, d.h. auch die biografisch-psychologische Ausgestaltung der Rolle tritt in den Hintergrund, an ihrer Stelle soll eine durch Musikalität beförderte Ausdrucksfähigkeit stehen.

Auch von Marthalers Schauspielern haben wir, wenn auch in einem veränderten theaterhistorischen Kontext, bereits gehört, dass Musikalisierung sie vom „Krampf der Psychologie, vom Diktat des Als-ob-Realismus“ (Müry 1993b: 16) befreie. Tatsächlich beschäftigt sich Marthaler auf den Proben ausgiebig mit dem Singen und mit dem Rhythmisieren der szenischen Erfindungen. Seine Praxis, meist erst kurz vor der Premiere zu einer erkennbaren Aufführungsstruktur seiner Projekte zu kommen, wäre im Theater psychologisch-dramatischer Prägung für die Schauspieler undenkbar. Die Musikalisierung befreit hier auch von einer bestimmten, für die Entwicklung von Rollenpsychologien notwendigen Arbeitsform.

Ich will allerdings keinem Dualismus das Wort reden, der „musikalische Darstellung“ und „psychologische Darstellung“ gegeneinander aus-

spielt. Auch Verkörperungsartisten psychologisch durchgeformter Figuren nutzen musikalische Kriterien wie einen charakteristischen Stimmsitz oder ein bestimmtes motorisches oder rhetorisches Tempo, um ihrer Rolle Konsistenz und Plausibilität zu verleihen. Und umgekehrt bauen sich auch Schauspieler hochabstrakter musikalischer Formverläufe psychologische Subtexte, die es ihnen erleichtern, die Partitur konzentriert und präsent auszufüllen. Musikalisierung ist also umgekehrt weder hinsichtlich der Darstellung, noch hinsichtlich des entstehenden Eindrucks automatisch mit einer Abstraktion gleichsetzen. Isabelle Huppert z.B. berichtet aus ihrer Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Robert Wilson: „Durch Abstraktion gewinnt die Umsetzung an Konkretheit“ (Huppert in: Keller 1997: 28). Musikalisierung stellt für die Schauspielerin einen Übersetzungsvorgang in eine Sprache dar, die zwar nicht diskursiv oder psychologisch kohärent, aber auch nicht zwangsläufig abstrakt zu nennen ist.

Das Zitat von Appia weist noch auf eine zweite Musikalisierungsstrategie hin: Musikalisierung zwingt die „handhabbaren Inszenierungselemente“ (Appia 1899: 35) also Requisiten, bewegliche Teile der Ausstattung, Licht etc. zu einer intensivierten Ausdrucksfähigkeit und ermöglicht es ihnen dadurch erst, „in engste Beziehung zur menschlichen Gestalt zu treten“ (ebd.). Gerade daran, wie beispielsweise Christoph Marthaler Requisiten einsetzt und sie ihr musikalisches Potenzial entfalten lässt<sup>359</sup>, zeigt sich Musikalisierung als Strategie eines veränderten Zusammenspiels von Spieler und Ausstattung, das hier insbesondere komische Wirkung entfaltet. Das Requisit erhält durch seine Musikalisierung eine neue Eigenständigkeit, indem es ausdrucksfähig gemacht wird und ein gewisses Eigenleben entwickelt. Aber auch bei Wilson und Schleef ist die Beförderung unbelebter Gegenstände zu aktiven Mitspielern durch Verfahren der Musikalisierung unverkennbar: Bibiana Zellers akustischer und räumlicher Dialog mit den rollenden Bällen in *Ein Sportstück* (Wien 1998) setzt unmittelbar einleuchtend ein zentrales Interesse des Jelinekschen Textes, die Kräfteverhältnisse von menschlichem Individualismus und sportlicher Fremdbestimmung zu untersuchen, in Szene. Und Wilsons Lichtregie<sup>360</sup> verknüpft Bühnenraum, Darsteller und Ausdruck des Darstellers auf untrennbare Weise, indem es sowohl zeichenhaft und atmosphärisch zugleich mit der Darstellung interagiert, als auch rhythmische Impulse setzend den Tempoeindruck der Darstellung maßgeblich mitbestimmt.

D.h., dass die musikalische Beschäftigung mit dem Licht oder einem klangvollen Requisit für den Entstehungsprozess einer Inszenierung charakteristische Veränderungen in der Auffassung von Regisseur und Darsteller hinsichtlich ihrer Aufgaben bewirken kann. Musikalisierung im

<sup>359</sup> Siehe Kapitel III.1.6.2 *Materialhaftigkeit Marthalerschen Theaters*.

<sup>360</sup> Siehe Kapitel III.4 *Knee-Play 1: Wilson und die Musikalität des Lichts*.

Sinne einer Aufmerksamkeitsverschiebung hin z.B. zum Klangpotential eines Akkuschaubers (wie in Karin Beiers *Sommernachtstraum*, Düsseldorf 1995) oder zu rhythmischen Aspekten des Aufbaus von Klappbetten (Marthalers *Stunde Null*, Hamburg 1995) ist eine produktionsästhetische Strategie, die musikalische Darstellungsaufgaben nicht im Dienst einer dominant gesetzten Ausdrucksebene (des Textes, der Figur) sieht, sondern zu eigenständigen Einheiten der szenischen Gesamtkomposition erhebt. Auf die Bedeutung dieser Verschiebung für die Wahrnehmung des *Zuschauers* werde ich im Folgenden noch zu sprechen kommen.

Ein letzter produktionsstrategischer Aspekt bezieht sich nicht auf die Darstellungsaufgaben des einzelnen Schauspielers, sondern darauf, wie sich Musikalisierung auf die Form der gesamten Inszenierung auswirken kann. Auch hier ist Musikalisierung sicher nicht monostrategisch einsetzbar. So scheint die verschiedentlich geäußerte Vermutung, die Musikalisierung des Theaters gleiche durch ihre speziellen Formgebungsverfahren den Verlust traditionell dramaturgischer Formgaranten aus, problematisch.

Monika Schwarz beispielsweise stellt in ihrer Untersuchung *Musik-analoge Idee und Struktur im französischen Theater* (München 1981) zur Debatte, ob nicht bereits auf der Ebene der Sprache einer Textvorlage „klassische“ Funktionen des Dramas (Schwarz bezieht sich dabei auf Roman Ingardens Kategorien Darstellung, Ausdruck, Kommunikation und „Form der Handlung im Sinne einer wechselseitigen Beeinflussung aufeinander bezogener Partner“, Schwarz 1981: 17) durch eine „Zunahme an musikanalogem Gehalt“ abgelöst werden, ob nicht „die Preisgabe der dramatischen Kausalität bzw. Finalität, die im traditionellen Drama die Sprachverläufe zusammenhält, durch aus der Musik entlehnte Strukturprinzipien kompensiert“ (Schwarz 1981: 17f.) würde.

Es stellt sich dabei erneut die Frage, ob ein solches Entweder-Oder von dramatischer und musikalischer Kausalität überhaupt aufrecht erhalten werden kann und ob nicht vielleicht in der Praxis Formen ganz undogmatischer Koexistenz von Musikalisierung und traditionell dramatischen Kategorien anzutreffen sind. Denn auch wenn sicher nicht zu leugnen ist, dass die Krise des Theaters klassisch-dramatischer Prägung der letzten Jahrzehnte deutlich mit einer tendenziellen Zunahme an Musikalisierungsverfahren einhergegangen ist, schließen dramatisches Theater und Musikalisierung einander nicht aus.

Umgekehrt halte ich es für einen Irrtum zu glauben, Musikalisierung garantiere es, bestimmte Strukturierungs- und Ordnungsbedürfnisse postdramatischen Theaters einzulösen, wie Varopoulou dies tut:

Die Postmoderne hat [...] das Problem mit sich gebracht, daß die Künste sich einer geradezu grenzenlosen Offenheit gegenüber finden. Ein verwirrendes Chaos vom Themen, Strukturen, Formen, Assoziation und Vermischung der Künste und Ideen

ruft angesichts so vieler Möglichkeiten das Gefühl von Beliebigkeit hervor, die jede Formgebung im Theater bedroht. Hier bietet sich nun die Musik als ein durchgehendes Formprinzip an. Sie setzt und erfordert eine bestimmte Disziplin, sie verlangt die Beachtung ihrer Gesetze. (Varopoulou 1998: 18f.)

Am Beispiel der Arbeiten von Marthaler, Schleef und Wilson ließ sich zeigen, dass Musikalisierung im zeitgenössischen Theater *jenseits* normativer Kompositionsregeln bestimmter Epochen oder Strömungen betrieben wird. Und es ist deutlich geworden, dass Musik im Allgemeinen weder eine bestimmte Disziplin verlangt oder ein durchgehendes Formprinzip anbietet. Im heutigen Kontext der Musikalisierung des Theaters erfindet sich die Musik der Inszenierung jeweils neu. Und es war daher auch gerade der *spielerische* Rekurs auf normativ geprägte Formen bei gleichzeitigem Bruch mit ihren ‚Gesetzen‘, der die Arbeiten insbesondere Marthalers und Wilsons kennzeichnete.

Musikalisierung ist also kein Garant für formale Kohärenz, *kann* aber bewusst so eingesetzt werden. In Marthalers *Die Spezialisten* (Hamburg 1999) wurde die Auseinandersetzung mit musikalischer Form sogar nicht nur zu einem zentralen (auch für den Zuschauer dominanten) Inszenierungsprinzip, sondern im Zusammenspiel der verbalen und visuellen „Fluchtlinien“ quasi diskursiv verhandelt. In derselben Inszenierung fanden sich aber ebenfalls Szenen (die „Chaos-Szenen“), die mit den musikalischen Mitteln der Schichtung, der Kakophonie, der satztechnischen Beziehungslosigkeit der ‚Stimmen‘ ganz im Gegenteil traditionelle Formgebungsverfahren zur Disposition stellten und die Kohärenz der Form ad absurdum führten.

Auch musikimmanent wäre es missverständlich von einer „inneren Kohärenz“ (Varopoulou 1998: 9) zu sprechen, die die Musikalisierung angesichts der Auflösungserscheinungen äußerer Kohärenz etablierte. Die Musikalisierung behauptet vielmehr eine formal-sinnliche Ebene der Kommunikation, die innerhalb ihrer spezifischen non-diskursiven Sprache ebenso auf Kohärenz (kompositorische Logik und Nachvollziehbarkeit) wie auf eine Verabschiedung dieser zielen kann. Musikalische Inszenierungsformen ersetzen nicht einfach strategisch eine kohärente Beziehungsstruktur durch eine andere, sondern setzen das Spiel um Verstehen und Nicht-Verstehen, um Plausibilität und Rätselhaftigkeit, um Sinn und Unsinn auf anderer Ebene fort.

## **2 Strategien für das Verhältnis von Inszenierung und Text**

Robert Wilsons *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto 1974) ist als szenischer Versuch über die Materialität, die Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher Kommunikation beschrieben worden. Arthur Holmberg beobachtet dabei zehn verschiedene Strategien, mit denen Wilson Sprache in

Frage stellt („ten strategies to interrogate language“): „discarding it<sup>361</sup>, disjunction, discontinuity, the play of meaning, the collapse of dialog, de-contextualization, *reductio ad absurdum*, jamming<sup>362</sup>, dissolving it into sound, ritualization“ (Holmberg 1996: 48). Es sei dahin gestellt, ob sich diese Liste nicht beliebig verlängern oder komprimieren ließe, auffällig ist jedoch, dass etliche der genannten Strategien Wilsons musikalische Verfahren sind. Wilson begegnet dem Text, sogar der Sprache überhaupt<sup>363</sup> mit Skepsis und macht diese Skepsis für den Zuschauer durch Diskontinuität, d.h. eine bestimmte rhythmische Verwendung von Pausen, und durch das Verschmelzen von Sprechakten (jamming), d.h. eine bestimmte satztechnische Anordnungsweise verschiedener ‚Stimmen‘, theatral erfahrbar. Wilson lässt die Klanglichkeit der Sprache deren Inhalt dominieren (dissolving it into sound) und transformiert den Sprechakt basierend auf den musikalischen Prinzipien der Wiederholung und der rhythmischen Eingängigkeit zum Ritual (ritualization).

Bei der Beurteilung von Musikalisierungen eines Textes wird diese häufig als aggressiver Akt verstanden, der je nach Kontext zerstörerisch oder befreiend wirken könne. Der der Semantik verpflichtete Text gilt als Fessel, die die Musikalisierung zu sprengen suche.<sup>364</sup> Ins Positive gewendet formuliert Gerda Poschmann diese Strategie:

In jedem Fall wird mit dem Einsatz der Musikalität die Sprache entgrenzt, indem die Betonung der sonoren Materialität ihrer Signifikanten zu einer Entautomatisierung, Verunklarung oder einem Aufbrechen der Zuordnung von Signifikant und Signifikat führt. (Poschmann 1997: 335)

Bei all dem behauptet der Text jedoch auch im zeitgenössischen Theater eine relevante Position. Für viele Formen musikalischen Theaters ist Musikalisierung nicht auf Kosten des Textes zu beobachten, sondern lediglich als Neuformulierung der theatralen Ansprüche an ihn. Gerade im Fall von Einar Schleefs Theater war zu beobachten, dass Musikalisierung und die Frage nach Sinn und Bedeutung auch auf das Engste verknüpft sein können und man sich als Rezipient durch die Aufkündigung gewohnter Interpretationsmuster aufgefordert sieht, dem Text eine gesteigerte Aufmerksamkeit entgegen zu bringen.

Musikalisierung kann nämlich eine Strategie sein, den Zuschauer zum Hinhören zu animieren, zu einem aktiven Mitverfertigen der Semantik eines Textes zu bewegen, der durch die Musikalisierung der „allzu schnell-

---

<sup>361</sup> Dt.: ausrangieren, verwerfen.

<sup>362</sup> Dt.: verschmelzen.

<sup>363</sup> Sprache ist hier als Oberbegriff von geschriebener und gesprochener Sprache gemeint.

<sup>364</sup> So spricht Doris Kolesch anhand von Schleefs Sprachbehandlung von der „Überschreitung einer verständlichen, einer verstehbaren Sprache“ (Kolesch 1999a: 58) und Hans-Thies Lehmann vom „Zerhacken der Sprache“ (Lehmann 1990: 89).



len Verfügbarkeit“ (Schleef 1994: 5) entzogen wird. Schleef blockiert bewusst, so seine eigene Einschätzung, ein einfaches Konsumieren des Textes durch „die Rhythmisierung und Sprachaufteilung des Textes an mehrere Darsteller“ (ebd.). Das Sinnverstehen, das gemeinhin durch Betonung, rhythmische Gliederung, Tonfall etc. erleichtert und geleitet werden soll, wird hier eher behindert: Der Zuschauer muss sich die Semantik aus der musikalischen Abstraktion quasi rückübersetzen. Schleef nimmt in Kauf, dass die Verständlichkeit beim *Sieben/Acht-Chor* aus seiner *Sportstück*-Inszenierung (Wien 1998) durch das bisweilen sehr hohe Tempo der Rhythmisierung und die Verteilung auf einen 48-köpfigen Chor zwar mitunter leidet; im Idealfall jedoch kompensieren die engagierten Versuche des Zuschauers, dennoch etwas zu verstehen, das ein oder andere unverständliche Wort.

Sozusagen als Gegenentwurf dazu, das theatrale Gesamtgefüge von der Dominanz des Wortes zu emanzipieren, erscheint die Strategie, dem Text durch seine Musikalisierung Autonomie z.B. gegenüber der schauspielerischen Darstellung einzuräumen, wie sie Heiner Goebbels anhand eigener Arbeiten beschreibt:

Wenn ich eingangs davon sprach, mich interessieren die Texte nicht nur als Futter für Sänger und Schauspieler, so ist eigentlich das Gegenteil der Fall: auf der Bühne versuche ich, die Identität zwischen Sprache und Sprechendem zu irritieren, bzw. zu spalten, den Sprechenden aus zwei Gründen verschwinden zu machen: um die Sprache zu retten, autonom das Hören von Sprache zu entwickeln, und um einen Schauspieler zu gewinnen, der nicht nur verdoppelt, was er ohnehin schon sagt, sondern auch als Körper autonom sich darstellen kann: um letzten Endes zwei Körper zu haben, den Text als Körper und den Körper des Schauspielers. Das geschieht zum Beispiel bei den szenischen Arbeiten durch Microport einerseits, aber auch durch strenge Regieanweisungen: z.B. nicht mit der Bewegung oder der Hand die Bewegung des Textes nachzuvollziehen. (in: [www.heinergoebbels.com/english small.htm](http://www.heinergoebbels.com/english/small.htm), 22. Mai 2001)

Die Technik einer räumlichen Loslösung des Textes von seinem Sprecher wurde auch bei Robert Wilson angewandt, bei Schleef wird ein vergleichbarer Effekt durch die Vervielfachung der Sprecher erzielt. Auch die Loslösung von Geste und Bewegung des Darstellers von seinem Sprechvorgang ließ sich auf je unterschiedliche Weise bei Marthaler, Wilson und Schleef beobachten: Der Text wird zum Teil einer Raumchoreografie (Marthaler *Die Spezialisten*, Hamburg 1999), zum akustischen Gegenpol gegenüber der skulpturalen Statik der Sprechenden (Elisabeth Rath in Schleefs *Sportstück*, Wien 1998, Jutta Hoffmann in Schleefs *Verratenes Volk*, Berlin 2000) oder zum ‚Soundtrack‘ eines ‚Stummfilms‘ (Wilsons *The CIVIL warS*, Köln 1984). Die Musikalisierung des Textes sowie der Aufführung überhaupt muss also nicht als destruktiver Vorgang gegenüber

dem Text und seiner Semantik gedacht werden, sie kann durchaus dem Text zu einer besonderen Eigenständigkeit verhelfen.

Musikalisierung kann darüber hinaus im Zusammenspiel der theatralen Ebenen interpretative ‚Geburtshelferfunktionen‘ für ein bestimmtes Sinnverständnis übernehmen. Entgegen der häufig vorgefundenen Zuschreibung, mit der Musikalisierung verschiebe sich das theatrale Interesse vom Sinn zur Sinnlichkeit der Aufführung<sup>365</sup>, kann die Musik der Worte und Bewegungen auch sinngenerierende Funktion übernehmen. Sie hat im „subtilen Bedeutungsspiel der Tiefenäquivalenz“ (Hiß 1993a: 50) auch auf die diskursive Ebene der Inszenierung Einfluss. Dabei ist folgende Vorüberlegung notwendig: Der von Erika Fischer-Lichte (31995/1983) oder dem Musiktheaterforscher Nicholas Cook (1998) vertretenen Auffassung, einzelne Ausdrucksebenen der Aufführung seien isoliert zu betrachten und dann in ihrem Zusammenspiel zu bewerten, möchte ich mit Guido Hiß widersprechen. Zurecht problematisiert er eine solche mechanistische Auffassung des multimedialen Wirkungsfeldes der Aufführung:

„Homolog“ oder „tautologisch“ verhalten sich die parallelisierten Ausdruckselemente nur scheinbar: Indem das visuelle Zeichensystem sich zu *bestimmten* Aspekten des Partnersystems parallel setzt, „wiederholt“ es das dort ausgedrückte nicht pauschal, sagt nicht einfach mit bildlichen Mitteln „das gleiche“ wie das sprachliche, sondern akzentuiert eine Möglichkeit seines Bedeutungsfeldes. Es geht also im subtilen Bedeutungsspiel der Tiefenäquivalenz nicht um einfache Gleichsetzungen, sondern allenfalls um gegenseitige Gewichtungen: Interpretationen. (Hiß 1993a: 50f.)

Die Ausdrucksebenen verschmelzen also vielmehr in einem dynamischen Prozess gegenseitiger Perspektivierung, Akzentuierung und Modifikation. Jeder Bühnenbildner weiß z.B., dass sein Raum nicht eigenständig sinnlich oder semantisch beurteilt werden kann, wenn nicht berücksichtigt wird, dass er durch Kostüme, Licht, schauspielerische Aktion, selbst durch zugespielte oder diegetische Musik weit reichende Veränderungen erfährt und umgekehrt genauso auch auf all diese Ebenen zurückwirkt. Musikalisch betrachtet sind diese Vorgänge als satztechnische Entscheidungen zu betrachten; Entscheidungen darüber, wie die verschiedenen ‚Stimmen‘ zeitlich und räumlich angeordnet werden, welche Beziehungen zwischen ihnen erkennbar entstehen, welche verweigert werden. Die Komposition der szenischen Ereignisse *kann* dabei auch semantische Aspektierungen erzeugen, Aufmerksamkeitsverschiebungen, interpretierende Gewichtungen nahe legen. So kann eine rhythmische Zäsur den Inhalt eines Satzes grundlegend verändern oder ein neues Gehtempo mehr über eine Figur aussagen, als sie uns *expressis verbis* verrät.

---

<sup>365</sup> Siehe dazu das Kapitel II.3.1.2 *Ablösung des Prinzips der Verkörperung*.

Gestik, Mimik, paralinguistische Zeichen etc. haben unmittelbaren Einfluss auf unser Verständnis eines Textes, der Text wiederum mag unsere Wahrnehmung der Körperlichkeit seines Sprechers oder des Bezeichneten überhaupt modifizieren oder grundlegend verändern. Die Musikalisierung (der Darstellung und/oder des Textes) kann also maßgeblich konstitutiv für die Bedeutung einer Szene oder eines ganzen Theaterabends sein.

Wie nicht zuletzt am Beispiel Einar Schleefs zu zeigen war, kann Musikalisierung neben der Erzeugung des Eindrucks von Präsenz und sinnlicher Affektion auch explizit sinnstiftende Aufgaben im multimedialen Gefüge übernehmen. Es würde allerdings eine unnötige Einschränkung bedeuten, wollte man die Musikalisierung des Theaters strategisch stets auf die Untersuchung der Funktionalität musikalischer Parameter für den Logos der Aufführung reduzieren. Musikalisierung kann auch bewusst zur Desemantisierung, zur Torpedierung von Bedeutung beitragen. Musikalisierung beinhaltet also sowohl das eben genannte Potenzial zur *Sinnstiftung*, kann aber ebenso gut eine Strategie der *Sinnverschleierung* darstellen.

Ich habe weiter oben<sup>366</sup> den Beitrag musikalischer Beziehungsangebote bzw. Beziehungsverweigerungen zu einer möglichen Überkodierung in den Inszenierungen von Robert Wilson erörtert. Die Verschleierung eines diskursiven Sinns der Aufführung oder eines ihrer Teile kann dabei Folge einer „Entsemantisierung durch Übersemantisierung“ (Hiß 1993a: 69) sein, also Folge des musikalischen Arrangements einer Überfülle der Zeichen. Sie kann aber auch in einer Verschiebung des Wahrnehmungsinteresses auf non-diskursive Aspekte des Gezeigten bestehen. Sie entbindet mitunter sogar den Zuschauer von seinem Impuls, das Gesehene begrifflich verstehen zu wollen, enthebt ihn seiner vermeintlichen Interpretationspflichtigkeit.

In Mauricio Kagels *Sur scène* (1958-1960)<sup>367</sup> beispielsweise ist ein Redner Teil der kammermusikalisch-theatralen Partitur, der sich in einem Jargon zwischen ambitionierter Kunstkritik und hypertropher Wissenschaft äußert. Der Text erweist sich bald als eine zum Nonsens verstümmelte Collage, vor allem aber durch die Musikalisierung wird der Hörer von dem Imperativ, verstehen zu müssen, gänzlich befreit. Gerade die Beschleunigung des Sprechtempos an die Grenze des Machbaren verschleiert jeden

---

<sup>366</sup> Siehe Kapitel III.3 Akt III: *Satzlehre*.

<sup>367</sup> Im *New Grove Dictionary* heißt es zu diesem Werk: „The first work to show clearly clearly (sic!) Kagel’s inclination for radical theatre and his interest in the deconstruction of aesthetic systems was *Sur Scène* (1958-1960), in which a sonically and logically distorted lecture on the goals of contemporary music is accompanied by disconnected fragments of instrumental sound“ (Attinello 2001: 310).

Rest von Sinnhaftigkeit der Rede und verlegt das Interesse auf klanglich-rhythmische Aspekte des Vortrags.

Auf der Produktionsebene stellt Robert Wilson ein interessantes Beispiel dafür dar, wie Musikalität und Semantik als Gegensatz gedacht werden können. In Harold Brookners Dokumentarfilm *The Theater of Robert Wilson* (1985) wird folgende Produktionsstrategie des Amerikaners beschrieben: „Wilson has said, that he prefers not to understand the texts, so that he is free to direct them rather in the manner of music“ (Brookner 1985). Wilson, der in aller Welt und in zahlreichen Sprachen inszeniert hat, wendet sich tatsächlich ohne besondere Sprachkenntnisse auch japanischen, griechischen, dänischen und deutschen Texten zu. Er bewahrt sich dabei bewusst die Unkenntnis über die Bedeutung der einzelnen Sätze und macht so primär musikalische Kriterien zur Grundlage seiner Inszenierungsentscheidungen. Heiner Goebbels berichtet anhand seiner Arbeit an Heiner Müllers *Der Mann im Fahrstuhl*<sup>368</sup> von einem ähnlichen Effekt: Erst als er Müllers Text in englischer Übersetzung und auf den Kopf gestellt gesehen habe, sei ihm die Häufigkeit des Personalpronomens „I“ also „Ich“ aufgefallen, die später zu einem zentralen Strukturierungsmoment für die Komposition geworden ist.<sup>369</sup> Musikalisierung kann also sowohl eine Strategie zur Sinnverschleierung für den Rezipienten sein, als auch die (beabsichtigte) Folge einer Sinnverschleierung, die der Produzent für sich selbst erzeugt und musikalisch fruchtbar macht.

### 3 Strategien für die Rezeption

Musik, so heißt es bisweilen romantisch verklärend, sei die Sprache der Gefühle. Auch wenn man eine solche Bestimmung wissenschaftlich kaum nutzbar machen können, weiß jeder Theaterbesucher aus Erfahrung, dass Musikalisierung und Emotion für den Rezipienten auf das Engste miteinander verknüpft sind. Aggression gegenüber Lautstärke, Freude an Momenten der Stille, Langeweile bei schleppendem Tempo, Lachen über rhythmisch präzisen Slapstick – all dies sind Zusammenhänge von Musikalität und Emotion, die wir im Theater erleben. Sie stehen dabei keineswegs in einem kausalen ‚wenn-dann‘ Verhältnis, so dass Versuche der unmittelbaren *Steuerung* der Zuschaueremotionen durch bestimmte Musikalisierungsformen sich als prekär erweisen. Zu nahe liegen Ergriffenheit und unfreiwillige Komik, meditative Faszination und gähnende Lange-

<sup>368</sup> Als Hörstück 1988 erschienen bei ECM Records.

<sup>369</sup> Siehe Heiner Goebbels: „Text als Landschaft. Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird. Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Deutschen Literaturarchiv Marbach, anlässlich eines Literaturforums der Ludwigsburger Schloßfestspiele 1995 zum Thema ‚Komposition Dichtung – Literatur und Musik‘“, in: [www.heinergoebbels.com/english/small.htm](http://www.heinergoebbels.com/english/small.htm), 22. Mai 2001.

weile beieinander, als dass Musikalisierung zur verlässlichen Fernbedienung des Gefühlshaushaltes des Publikums avancieren könnte. Umgekehrt lässt sich ebenso wenig leugnen, dass eigene und fremde Emotionen im Zuschauerraum nicht selten unmittelbar auf die Differenz bestimmter musikalischer Parameter der Aufführung von ihren intersubjektiv als maßvoll oder angemessen beurteilten Werten zurückzuführen sind.

Ein Beispiel: Michael Thalheimers Inszenierung *Liliom*<sup>370</sup> (Hamburg 2000) beginnt damit, dass der Darsteller der Titelfigur, Peter Kurth, etliche Minuten lang seitlich vor dem Vorhang steht und mit neutralem Ausdruck ins Publikum schaut und schließlich einige Male wie eine leblose Puppe mit den Armen schlenkert. Thalheimer erfindet einen Prolog, der formal nur in einer langen Pause besteht und dabei geschickt mit den Vorerwartungen des Publikums spielt. Man ertappt sich bei einer ganzen Reihe von Erwartungen und Zuschreibungen in Bezug auf die Titelfigur und den Fortgang des Theaterabends. Vor allem aber emotionalisiert diese musikalische Setzung der Stille von Anfang an die Wahrnehmung. Sie involviert den Betrachter, wobei die Arten der ausgelösten Gefühlshaltungen sehr unterschiedlich ausfallen. Zu beobachten sind, übrigens schon nach sehr kurzer Zeit, ironische Distanzierung (Zwischenruf: „lauter“), Ungeduld (Zwischenruf: „Anfangen!“), Ärger (erboste Gespräche der Nachbarn), aber auch ein Gefühl der Einstimmung, des Gespanntseins bis hin zu einem positiven Voreingenommensein für die Inszenierung gegen ihre vermeintlich unqualifizierte negative Vorverurteilung.<sup>371</sup> Die Provokation ist dabei eben nicht inhaltlicher Art, sondern musikalisch begründet. Sie besteht in der Überschreitung eines konventionell verabredeten Rahmens, in dem sich bestimmte musikalische Parameter wie Dauer oder Lautstärke bewegen dürfen.<sup>372</sup>

Auch bei Robert Wilson ziele, so Stefan Brecht, die Musikalisierung mitunter direkt darauf, das Verhältnis von Bühne und Publikum zu emoti-

---

<sup>370</sup> Michael Thalheimer 2000: *Liliom* von Franz Molnár, Thalia Theater Hamburg. Bühne und Kostüme: Olaf Altmann, Musik: Bert Wrede, Video: Alexander du Prel, Dramaturgie: Sonja Anders. Mit: Peter Kurth (Liliom), Fritzi Haberlandt (Julie), Alexandra Henkel (Marie), Anna Steffens (Frau Muskat), Markus Graf (Ficsur), u.a. Premiere: 9. Dezember 2000. Die Inszenierung wurde zum Berliner Theatertreffen 2001 eingeladen.

<sup>371</sup> Ähnliches wird vom Beginn der *Salome*-Inszenierung Einar Schleefs (Düsseldorf 1997) berichtet, der die Zuschauer mit einem zehnminütigen stummen Tableau konfrontierte: „Die ersten Rufe ertönten schon nach *einer* Minute. Unruhe, ironischer Beifall, Gelächter, Proteste, ‚Lauter!‘-Rufe, Gegenproteste. Die Anforderung, der stumme Appell, in die andere Zeit eines Theater-Bilds einzutauchen, war für viele schon unerträglich“ (Lehmann 1997:28).

<sup>372</sup> Dieser Rahmen ist selbstverständlich in hohem Maße kontextabhängig: Im Theater mögen Lautstärken irritierend sein, die in einer Disco als normal empfunden werden, und eine gewisse Ereignislosigkeit mag als provozierend empfunden werden, die dem Betrachter eines Golfspiels als völlig selbstverständlich erscheint.

onalisieren. Er beschreibt den Umgang Wilsons mit Gestik im Spannungsfeld zwischen Über- und Unterschreitung rhythmischer Konvention:

The timing that holds a gesture the precise amount of time needed to make it sink in *and* make its mark is wrong in the Wilsonian performance: the Wilsonian performer either withdraws it as soon as it is being noticed [...] or *holds* it until the spectator feels *exposed* to it. (Brecht 1978: 210)

Neben diesem eher theaterimmanenten Gefühl des Ausgeliefertseins gegenüber der Geste eines Schauspielers, des Ärgers über die Dauer eines Vorgangs oder die Freude über die Ruhe eines Stückbeginns, kann Musikalisation auch allgemein menschliche Emotionen zu evozieren suchen. Nach Stefanie Carps bereits eingangs (Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen*) zitierter Einschätzung thematisiere die je spezielle Partitur der Marthalerschen Collagen „oft mehr als der Text die vergebliche Sehnsucht der Figuren“ (Carp 1997: 66). Die Musikalisation wird so zur Wirkungsstrategie, die auf die Explikation eines Grundgefühls zielt, das sich allein über die Auswahl der Texte und Lieder nicht vermitteln ließe bzw. diese vielleicht sogar konterkariert.

Anders als im Fall des ambivalent rezipierten Anfangs von *Liliom* (Hamburg 2000) sind musikalische Strategien der Emotionalisierung in vielen Fällen auch relativ eindeutig zu bestimmen oder werden zumindest einhelliger wahrgenommen. So zielt Musikalisation häufig erkennbar und erfolgreich auf komische Wirkungen, wie sie u.a. zahlreich in Marthalers Theater beobachtet werden können. Gerade die Spielform des Slapstick, derer er sich bedient, ist eine Strategie der Komik, die wesentlich auf der Rhythmisierung überzeichneter Alltagsbewegungen beruht.

Die Emotionalisierung des Verhältnisses von Bühne und Zuschauer ist nur eine von vielen möglichen Wahrnehmungsstrategien, die mit den Mitteln der Musikalisation verfolgt werden können. Die Hervorhebung, Stilisierung und Explizierung musikalischer Parameter der schauspielerischen Darstellung können z.B. auch als eine Strategie verstanden werden, die einen Bruch mit traditionellen Konzepten der Verkörperung zu erzeugen sucht. Musikalisation fungiert dann als eine Art Verfremdungseffekt, der den Darsteller zwar nicht im Brechtschen Sinne als einen Zeigenden etabliert, sondern als einen Musizierenden, bei dem also stets mit wahrgenommen wird, dass seine theatrale Präsentation (nicht: Repräsentation) auch eine handwerklich-ausführende Komponente besitzt.

Das hat verschiedene Konsequenzen. Gerade Formen der Musikalisation, mit denen wir es im chorischen Theater häufig zu tun haben, haben Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung der agierenden Personen: Die musikalische Stilisierung, das chorische Sprechen und Handeln entindividualisieren die Spieler im kollektiven Arrangement. Die Musik gliedert den Einzelnen wirkungsvoll in die Gemeinschaft ein, lässt seine Stimme

häufig ununterscheidbar im Gesamtklang aufgehen. Der Chor, die Musik und die überindividuelle Gemeinschaft stehen in einer wechselwirksamen Dreierbeziehung, in der Musikalisierung auch als politische Strategie erscheint. Die politische Dimension besteht dabei darin, dass Chor und Musik untrennbar miteinander verbunden sind und in dieser Verbindung auf dem Theater zwangsläufig Formen gesellschaftlichen Miteinanders thematisiert werden. Politisch ist hier die szenisch-musikalische Versuchsanordnung, in der Kräfteverhältnisse und Interaktionsmuster von Individuum und Gesellschaft reflektiert werden.

Natürlich zeigt schon ein kurzer Blick in den reichen Fundus abendländischen Musiktheaters, dass Musikalisierung (im Sinne regelrechter Vertonung) auch eine im hohen Maße psychologisch ausdifferenzierte Rollenpersönlichkeit zur Folge haben kann, dass mithin Musikalisierung und „überindividuelle Objektivität“ bzw. „Entindividualisierung“ (Varopoulou 1998: 19) keineswegs in einen kausalen Zusammenhang zu bringen sind. Bezogen auf den einzelnen Darstellungsvorgang ist auch die musikalisierte Performance durchaus als *subjektive* Hervorbringung zu denken, zielt aber eben möglicherweise nicht auf die Darstellung einer kohärenten Rollenpsychologie, wie sich am Beispiel von Graham F. Valentines Alliiertenrede zeigen ließ.<sup>373</sup> Auch in Bezug auf chorisches Sprechen, wie in der Auseinandersetzung mit Schleefs Chorarbeit gezeigt werden konnte, handelt es sich nicht einfach um eine Objektivierung des Textes, sondern um ein komplexes Wechselspiel verschiedener Stimmen in einem dialektischen Miteinander und Nebeneinander von individuellem musikalischen Ausdruck und überindividuellem Zusammenklang.

Manfred Pfister hat am Beispiel von Wilsons Verfahren der Wiederholung und Chorbildung darauf hingewiesen, wie musikalische Mittel als Strategie antipsychologischer Darstellung fungieren können:

These choral structures and repetitions have two consequences: on the one hand, the idea of the speaker as the self that speaks his statements becomes problematical and this undermines one of the basic axioms of all drama, and on the other hand, the attention of the audience is drawn away from the meaning of a statement and is focussed instead on such sensual qualities as differences in intonation, phrasing or register. (Pfister 1985: 79)

Pfister benennt hier neben der Verunklarung einer Sprecherinstanz durch bestimmte musikalische Verfahren gleichzeitig ihre möglichen Konsequenzen für die Sinnproduktion und -rezeption. Er beschreibt eine Verschiebung der Wahrnehmung, eine Veränderung im Wahrnehmungsgefüge, die zunächst zu differenzieren ist, bevor ich dem Aspekt der Politisierung als einer Musikalisierungsstrategie weiter nachgehe, wie er in

---

<sup>373</sup> Siehe Kapitel III.1.2 *Stunde Null I: Kriegsende als Sprachkomposition*.

der Frage nach dem Verhältnis von Gesellschaft und Individuum bereits thematisiert wurde. Zwei Thesen scheinen mir dabei wichtig: Musikalisierung kann zum Einen auf die Autoreflexivität der Wahrnehmung zielen und zum Anderen eine Enthierarchisierung der Ausdrucksebenen des Theaters (und ihrer Wahrnehmung) zur Folge haben.

Ein mittlerweile theaterwissenschaftlich fest verankerter Topos in der Beschreibung postdramatischen Theaters ist der Verweis auf die Selbstthematisierung von Wahrnehmung in den Aufführungen und Performances.<sup>374</sup> Musikalisierung ist auch hierbei eine gängige Strategie. Bedenkt man die vorigen Ausführungen zur Emotionalisierung des Publikums, sieht es sich im fortwährenden Spannungsverhältnis zwischen instinktiver und reflexiver Reaktion auf die musikalischen Reize des Theaters. Emotionales Affiziertsein und beurteilende Distanz erscheinen hier nach Brechtschem Vorbild als diametral entgegengesetzt gedachte Wahrnehmungsmodi. Tatsächlich aber liegen sinnlicher Stimulation und Verfremdungseffekt bei vielen Musikalisierungsstrategien dicht beieinander, schließen sich womöglich nicht einmal aus. Der stille Beginn von *Liliom* kann mich je nach persönlicher Prädisposition in einen kontemplativ-konzentrierten Wahrnehmungszustand versetzen oder mich auf das Hier und Jetzt meines Theaterbesuchs zurückwerfen, in dessen Rahmung mir meine Wahrnehmung von Langeweile, Ärger, Enttäuschung bewusst wird. Auch ein Oszillieren zwischen diesen schematisch gezeichneten Dispositionen ist denkbar, ist vielleicht sogar Kennzeichen sog. „komplexer ästhetischer Situationen“, wie Hartmut Böhme sie beschreibt:

Die Analyse komplexer ästhetischer Situationen verdeutlicht, daß das ästhetische Phänomen in einem ebenso flüssigen wie integrativen Prozeß von Wahrnehmungsakten und Reflexion, von Wissen und Erinnern, von Imagination und Assoziation, von gespürten Atmosphären und analytischen Einsichten, von projektiven Entäußerungen und introjektiven Verinnerlichungen sich allererst konstituiert. (Böhme 1995: 246)

In jedem Fall *kann* Musikalisierung auf sinnlicher Ebene strategisch so eingreifen, dass sich der Zuschauer auf seinen Wahrnehmungsprozess zurückverwiesen fühlt, sei es durch Schmerz, Anstrengung, erforderliche Konzentration, Überforderung, Unterforderung o.Ä. Eine musikalische Einfühlung, d.h. eine umstandslose Wahrnehmung des Gesehenen als ein musikalisch kohärentes Sinnesangebot, wird häufig durch besonders auffällige Thematisierung oder Reizung der Sinne unmöglich gemacht. Das kann z.B. durch eine Verschiebung der Wahrnehmung von sinnhaften zu sinnlichen Aspekten der Sprache erfolgen, wie Pfister sie weiter oben be-

---

<sup>374</sup> Siehe u.a. Simhandl 1993: 146, Schramm 1993: 102, Lehmann 1999a: 330f. und Lehmann 1988: 33 (s.u.).



schrieben hat. Ebenso häufig ist eine Dominantsetzung einzelner musikalischer Parameter als Explizierungsstrategie der Wahrnehmung anzutreffen.

In Einar Schleefs Inszenierung *Ein Sportstück* (Wien 1998) wird dem Zuschauer die musikalische Form des Abends durch überdeutliche Segmentierungsvorgänge ins Bewusstsein gerufen: Mit Trillerpfeife und klingelnd fahrendem Eisernen Vorhang werden Szenen klar von einander getrennt, werden Übergänge so markiert, dass die Eigengewichtigkeit dieser Vorgänge den Betrachter auf die Formwahrnehmung zurückwirft. Dabei kann auf inhaltlicher Ebene gleichzeitig reflektiert werden, dass man es im Sport und im Krieg, den zentralen Metaphern des Jelinekschen Textes, ebenfalls stets mit harten Übergängen zu tun hat: Sieg und Verlust, Ruhm und Schande, Leben und Tod stehen einander unversöhnlich gegenüber. Die Wahrnehmung muss sich auch hier an ein Entweder-Oder gewöhnen, begreift Zeitverläufe als Segmente, die ein Vorher und Nachher kennen und klar voneinander unterschieden werden können.

Auch die Raumwahrnehmung des Zuschauers kann durch die Musikalisierung signifikante Veränderungen erfahren und macht sie ihm teilweise gleichzeitig bewusst. Räume können durch musikalische Mittel größer oder kleiner wirken, freundlich oder bedrohlich, offen oder geschlossen, statisch oder dynamisch. Sie verändern sich durch rhythmische Verwendung von Licht, durch Hörbarmachen ihrer Materialität, durch eingespielte oder gesungene Musik, durch klangfarbliche Veränderungen der Stimmen, die in diesen Räumen sprechen, durch Manipulation ihrer Akustik durch Mikrofone und Klangeffekte.

Einar Schleefs weitgehend leere Bühnenräume werden z.B. sowohl durch Material und Bauweise ihrer Begrenzungen (z.B. der hölzerne Rundhorizont in *Verratenes Volk*, Berlin 2000) als auch durch die Positionen der Sprechenden explizit zu Klangkörpern. Die besondere Aufmerksamkeit, die Schleef den musikalischen Aspekten von Bewegung und Sprache im Raum schenkt, führt zu seinen charakteristischen Raumlösungen, die ihrerseits die Publikumswahrnehmung des Raumes als Konnex von Optik und Akustik begünstigen.

Auch die Erkundung des Bunker-Wohnzimmers, das Anna Viebrock für Jossi Wielers Inszenierung von Elfriede Jelineks *Wolken.Heim* (Hamburg 1993) gebaut hat, ist ein Musikstück für sich, ein ausgiebiger ‚establishing shot‘, bei dem der Zuschauer seinen eigenen visuellen Erkundungsdrang für die detailreich ausgestattete Bühne mit der optisch-akustischen Lenkung durch die Jelinekschen Fliegerwitwen abzugleichen hat. Die Frauen summen einen homophonen Volksliedsatz und musikalisieren gleichzeitig als polyphon geführte ‚Stimmen‘ den Raum: mit ihren Schritten, Aktionen und Geräuschen, z.B. dem Schnupfern an Zigarren und Uniformjacken.

Musikalisierung verändert unsere Wahrnehmung, indem sie sich selbst thematisiert. Das kann in einer Inszenierung durch Dominantsetzung bestimmter musikalischer Parameter geschehen, d.h., die Elementarbausteine musikalischen Inszenierens werden hervorgehoben und expliziert. Strategie einer Inszenierung kann es aber auch sein, in etablierte Ausdruckshierarchien des Theaters einzugreifen und so unsere Wahrnehmung neu und anders zu fordern.

Am Beispiel des Trackwork-Prinzips Robert Wilsons ließ sich demonstrieren, wie das Aufgeben der Zentralstellung der ‚Dramatis Personae‘ die hierarchischen Bezüge der theatralen Ausdrucksebenen zwar nicht aufhebt, aber in einen spielerischen Prozess verwandelt, der in fortwährender Bewegung begriffen ist. Es bleibt letztlich dem Zuschauer überlassen, wie er seine Aufmerksamkeit vergibt, welche Beziehungen er zwischen gesehenen und gehörten Elementen herstellt, da es häufig keine semantische Leitlinie gibt, die die Aufmerksamkeit führt.

Anton Ehrenzweig hat in seiner psychoanalytischen Ästhetik *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst* (München 1974) eine solche musikalische Wahrnehmung, die in anderer Form auch für die Malerei der Moderne verbreitet und angezeigt ist, als „volle‘ Leere der Aufmerksamkeit“ (Ehrenzweig 1974: 36) bezeichnet. Auch für das Theater Wilsons könnten Ehrenzweigs paradigmatische Wechsel der Wahrnehmung geltend gemacht werden: Der Rezipient wird durch bestimmte theatrale Praktiken, wie z.B. eine Polyphonie der Ausdrucksmittel<sup>375</sup> sinnlich überredet, seine „konzentrierte Wahrnehmung“ (ebd.) zugunsten einer „gestreuten Wahrnehmung“ (ebd.: 35) zurückzustellen, wie sie etwa für die Rezeption polyphoner Musik geradezu Voraussetzung ist.

Anders als Marthaler, dessen spezifische Polyphonie, die Aufforderung zu einer gestreuten Wahrnehmung stets durch situative Verortungen semantisch aufgefangen wird, verzahnt Wilson seine Stimmen mitunter nur noch musikalisch (z.B. rhythmisch), verschleiert aber häufig sowohl semantisch als auch musikalisch jegliche Kohärenz. Die eigenständigen Stimmen werden nicht zusammengeführt, der Zuschauer sieht sich also dem Problem gegenüber, dass seine Wahrnehmung häufig in kalkulierter Weise *nicht* gelenkt wird. Dass die ‚Stimmen‘ des Theaters hier in ungewohnter Weise neu hierarchisiert, bzw. völlig deshierarchisiert sind, hat für den Zuschauer eine anders geartete Form der Interaktion zur Folge. Seine Beteiligung und Eigenleistung bei der Konstitution der Inszenierung, ist spezifisch anders als im Theater dramatischer Prägung.

Der Unterschied lässt sich m.E. mit Kategorien verdeutlichen, die Umberto Eco in seinem Buch *Lector in fabula* (München 1987) im Zusam-

---

<sup>375</sup> Siehe Kapitel III.3 Akt III *Satzlehre*.

menhang mit einem Konzept des offenen Kunstwerks eingeführt hat. Eco benennt den graduellen Unterschied im Umgang mit offeneren und weniger offenen Texten damit, dass es „Playmobil-Texte“ und „Lego-Texte“ gebe. (vgl. Eco 1987: 68). Übertragen hieße das: Die Bestandteile von Playmobil-Inszenierungen sind semantisch bestimmter und hierarchisch klarer geordnet: im Spiel z.B. dient die Piratenmütze der Piratenfigur zur klaren Identifizierung, das Schiff ist der ihr angemessene Ort. Die Ausdruckelemente einer Lego-Inszenierung sind deutlich unbestimmter und fordern vom Zuschauer eine andere Art der Rezeptionsaktivität. Im Unterschied zum Lego-Spiel eines Kindes allerdings ist die größere Offenheit des Interpretations- und Interaktionsspektrums klar durch die Inszenierung gesteuert: Gerade anhand der musikalischen Entscheidungen über die zeitliche Abfolge, die dynamische Fokussierung und die formale Stiftung von Zusammenhängen ist die Lego-Inszenierung ein offeneres aber kein vages Spiel mit der Kreativität des Zuschauers.

Ein Unterschied, der sich hier für die Wahrnehmung des Zuschauers ergibt, wird bei Wilson und Marthaler besonders deutlich, wenn man einige Inszenierungen (nur) auf Video zu sehen bekommt. Anders als bei Einar Schleefs Inszenierungen, wo sich die schiere Dimension und Dynamik des Geschehens nicht über einen Fernsehbildschirm mit kleinen Lautsprechern vermitteln können, frustriert bei Fernsehadaptation von Wilsons und Marthalers Inszenierungen vor allem die Entmündigung des Blicks. Die komplexe visuelle Partitur, die Marthaler etwa in seiner *Katja Kabanowa* (Salzburg 1998) der Partitur Janáceks zur Seite stellt und mit ihr interagieren lässt, ist durch die Bildregie, die konventionell den singenden Protagonisten folgt, nur vage vorstellbar. Bei sog. Premierenvideos, die die gesamte Inszenierung in einer totalen Einstellung zeigen, ist andererseits durch die mangelnde Detailgenauigkeit ein fokussierendes Sehen ebenfalls unmöglich.

Auch Heiner Goebbels bringt in einer Reflexion seiner Arbeitsweise die Erprobung *aller* Ausdrucksebenen des Theaters mit einer Einbeziehung des Zuschauers in den schöpferischen Prozess in engen Zusammenhang. Er versuche,

mit allen szenischen Mitteln – dazu gehören Licht, Raum, Text, Geräusch, Musik, Aktion – eine Balance zu schaffen, in der alle Einzelteile ihre Kräfte behalten. Und dadurch schafft man eigentlich das, was das Gegenteil vom Gesamtkunstwerk ist: also eher eine Möglichkeit der Erfahrung denn ein Produkt. Mir geht es darum, eine Vielstimmigkeit dieser Mittel zu offerieren, die im Publikum wieder zu einem Gesamteindruck, zu einer Erfahrung summiert werden kann. (Goebbels in: Van Kerkhoven/Schlüter 1995: 78ff.)

Goebbels beschreibt hier eine spezifisch andere Teilnahme des Zuschauers am Geschehen, die im Vergleich zu anderen Theaterformen nicht als pro-

duktiver, sinnlich intuitiver oder sonst wie beschrieben werden kann, sondern die über eine andere Qualität verfügt, die sich am besten anhand der musikalischen Lenkung und der musikalischen Stimuli beschreiben lässt.

Wenn man diese Art der Interaktion weiterdenkt, entpuppt sich musikalisches Theater auf einer bestimmten Ebene als ein politisches Theater, d.h. Musikalisierung kann auch als Strategie der Politisierung verstanden werden:

Theater, das ist keine neue Erkenntnis, ist auf eine indirekte politische Verlangsamung, auf reflektierende Vertiefung politischer Themen angewiesen. Sein politischer Einsatz liegt nicht in den Themen, sondern in den Wahrnehmungsformen. [...] Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik. (Lehmann 1999a: 469)

Lehmann macht hier bereits darauf aufmerksam, dass der Begriff des Politischen einer Differenzierung oder sogar Neubestimmung bedarf. Will man Marthaler, Schleaf und Wilson als politische Regisseure betrachten, muss der Begriff des politischen Theaters, wie man ihn von Brecht bis in die sechziger, siebziger Jahre kennt, erweitert werden. In Ergänzung zu Lehmann wäre dann festzustellen, dass sich die politische Dimension der beschriebenen chorischen Theaterformen *sowohl* in der Wahl der Themen, *als auch* über die Wahl der Mittel definiert. Es geht mir bei letzterem darum, anhand der Musikalisierungsverfahren das Kalkül beschreiben zu können, dass auf eine veränderte Wahrnehmung abzielt. Dass Politische ist hierbei, dass dem Zuschauer keine Wahrnehmungsträgheit zugestanden wird, dass er als mündiger, aktiver Betrachter gefordert wird, seine Sinne neu zu gebrauchen. Über die Arbeiten von Wilson heißt es: „The earliest stage productions [...] were purportedly designed to make the audience use its senses differently“ (Arens 1991: 26).

Während bei Schleaf eine Rezeption seines Theaters als politisch-provokativ nicht erstaunt, wird interessanterweise auch die Theaterpraxis von Marthaler und Wilson als „subversiv“ beschrieben: „Die Elemente der subversiven Theaterpraxis Wilsons betreffen nichts Geringeres als die formalen Bedingungen der Wahrnehmung selbst, vor allem der Zeit“ (Lehmann 1988: 33). Und Stefanie Carp reflektiert die mögliche soziale Sprengkraft von Marthalers rhythmisch-szenischen Entscheidungen:

Warum kann Langsamkeit subversiv sein? In einem Jahrzehnt oder in Jahrzehnten, in denen Geschwindigkeit ein sozialer Prestigewert ist, in der jeder sofort und überall gleichzeitig sein kann, ist Langsamkeit als ästhetische Struktur fast eine Provokation. [...] Da ist nun ein Theater, das durch seinen Rhythmus vor allem anderen sagt: ich gehöre nicht dazu. Ich mache nicht mit. Ich beharre. (Carp in: Dermutz 2000: 102)

Auch wenn Carp die Provokation bei Marthaler zunächst als eine ästhetische beschreibt, entfaltet sie ihre Wirkung nur vor dem Hintergrund einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit, die in zweiter Instanz mit in

Frage gestellt wird. Und diese gesellschaftliche Wirklichkeit macht Marthaler auch zunehmend selbst zum Gegenstand seiner Projekte.<sup>376</sup> D.h. Marthalers gesellschaftspolitische Kritik findet sowohl inhaltlich, als auch ästhetisch-musikalisch ihren Ausdruck.

Bei Schleef konnte noch deutlicher gezeigt werden<sup>377</sup>, dass sich Debatten und Polemik häufig nicht (nur) an den politischen Gegenständen seiner Inszenierungen entzündeten, sondern an der Wahl der szenischen Mittel, für die Rhythmus und Dynamik von entscheidender Bedeutung sind. Das Subversive der drei Theatermacher besteht also u.a. in ihrer Musikalisierungsstrategie, Rhythmus und Zeitgestaltung jenseits bisheriger zeitdramaturgischer Normen dadurch zum Gegenstand ihrer Arbeiten zu machen, dass die angebotenen Zeiterfahrungen verstörend, enervierend oder auch erheiternd von unseren Gewohnheiten abweichen.

Carps Zitat zeigt, dass die politische Strategie der Musikalisierung auf zweierlei gerichtet sein kann: sowohl auf die Torpedierung einer eingespielten Wahrnehmung (1) als auch auf die Inszenierung gesellschaftlicher Gegenentwürfe (2).

1. Die Modifikation des Interaktionsgefüges ist natürlich kein rein ästhetisches Phänomen, sondern definiert auch den sozialen Raum des Theaters um.<sup>378</sup> Der Zuschauer wird im Theater chorisch-musikalischer Prägung nicht im Brechtschen Sinne belehrt und auch nicht im Schillerschen Sinne ästhetisch-moralisch erzogen, sondern er bekommt die Gelegenheit einer Wahrnehmungserfahrung, die häufig vom Gewohnten abweicht und deshalb selbst reflektiert werden kann. Das Politische dieses Theaters besteht daher auch darin, an die mündige Wahrnehmung des Zuschauers zu appellieren, ihn bewusst mit sinnlichen Grenzen zu konfrontieren (Über-/Unterforderung), die Funktionalität und Zielgerichtetheit seiner Alltagswahrnehmung in Frage zu stellen (Ehrenzweigs „gestreute Wahrnehmung“), ihn nicht mit einem Werk zu konfrontieren, sondern in einen Prozess miteinzubeziehen. Das Theater verabschiedet sich hier von seiner fiktionalen Aufgabe (für Bühne und Zuschauer) zugunsten einer musikalischen Interaktion. In den Ideen von John Cage finden sich Parallelen zu diesem Wandel: Seine Arbeiten fordern eine bestimmte Wahrnehmungsdisposition, die mir modellhaft auf die beschriebenen Theaterformen über-

---

<sup>376</sup> Siehe dazu das Kapitel über seine Inszenierung *Spezialisten* (Hamburg 1999). Mit *Hotel Angst* (Zürich 2001) und *Groundings* (Zürich 2003) hat Marthaler weitere Projekte mit explizit gesellschaftskritischer Thematik vorgelegt.

<sup>377</sup> Siehe Kapitel III.3.4 *Fazit*.

<sup>378</sup> Katherine Arens spricht daher der Theaterpraxis Wilsons sogar kulturpolitischen Signalcharakter zu: „In a curious twist, then, the case of Robert Wilson may be less an issue of his redefinition of theater space than his exploitation of the critical community and intellectual institutions in postmodern fashion; his reception depends on audience expectations about the theater as an institution, not about the work itself“ (Arens 1991: 40).

tragbar scheint. Cage hat beispielsweise anhand seiner Abkehr vom Werkbegriff eine musikalische Wahrnehmung theoretisiert und auch als ein lebensweltliches Konzept proklamiert, das sich längst nicht auf den Konzertsaal beschränkt: „It turns each waking hour musical“ (Cage, zit. in Sanio 1999: 143). Sabine Sanio beschreibt in ihrer Studie *Alternativen zur Werkästhetik* (Saarbrücken 1999) Cages musikalische Prozesse als Gegenbegriff zu musikalischen Werken: Es sind Versuchsanordnungen für die Wahrnehmung, wie sie besonders auch in Wilsons Theatertraumspielen zu beobachten, zu erleben sind. Musikalische Prozesse, so schreibt Sanio,

ordnen weder den einzelnen Phänomenen und Ereignissen eine Funktion für das Ganze zu, noch kennen sie einen Ort außerhalb des Prozesses, an dem sich der Rezipient als distanzierter Beobachter platzieren könnte; der Rezipient ist vielmehr stets Teilnehmer und Moment des Prozesses und hat im Prozeß die Möglichkeit, sowohl die Eigenart der einzelnen Phänomene als auch seine spontane Reaktion auf diese bewußt und unbelastet von irgendwelchen Anforderungen zu erleben. (Sanio 1999: 142)

Ob beim flanierenden Schauen in Marthalers Theater, ob beim Verfertigen der Semantik im musikalisch sich sperrenden Theater Schleefs oder ob beim Erleben der polyphonen bis beziehungslosen Ausdrucksebenen in Wilsons Theater: Ziel ist der weiterkomponierende Rezipient, die „Autonomie des ästhetischen Subjekts“ (ebd.: 145). Das geschieht, wie Sanio weiter beschreibt, folgendermaßen: „Die Auflösung des Werkzusammenhangs soll die Strukturierung des Wahrnehmungsprozesses durch ein vorgegebenes Wahrnehmungssubjekt von außen verhindern“ (ebd.: 145). Die Untersuchung der Verfahren der Musikalisierung zeigte jedoch, dass eine kalkulierte *Steuerung* des Wahrnehmungsprozesses durchaus stattfindet; nur bedient sie sich nicht der Mittel der Narration, der semantischen Kohärenz, sondern macht musikalische Wahrnehmungsangebote, bzw. verweigert bisweilen bewusst eine sinnvolle Strukturierung des Gesehenen.

2. Sowohl auf inhaltlicher Ebene, als auch in Bezug auf eine bestimmte Arbeitsform kann Politisierung durch Musikalisierung wirksam werden: Theater als Musik kann als soziale Kunstform<sup>379</sup> gesellschaftsutopisches Potential entfalten. Insbesondere die Arbeitsweise Christoph Marthalers etabliert immer wieder in Proben und Aufführungen bestimmte musikalisch geprägte (Arbeits-)Situationen, von denen John Cage sagt: „By making musical situations which are analogies to desirable social circumstances which we do not yet have, we make music suggestive and relevant to the serious questions which face Mankind“ (Cage 1979: 183). Diese Strategie der Politisierung geht bis an die Anfänge des Theaters zurück und knüpft besonders an den Chor als Sinnbild der Polis an. Sie bringt das

---

<sup>379</sup> Siehe dazu: Kurzenberger, Hajo 1998b: „Theater als Chor“, in: ders. (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 17-36.

antike Konzept der Gemeinschaftlichkeit – wenn auch als vielfach gebrochene Utopie – spielerisch musikalisch auf die Bühne. Bei Marthaler findet das immer dann mit anrührender Komik statt, wenn sich die kassenbebrillten Monaden-Wesen urplötzlich zum harmonischen Gesang zusammenfinden: Das gemeinsame Singen wird zum Sinnbild einer verlorenen Gesellschaftsutopie und ist doch gleichzeitig konkrete Probenpraxis und maßgeblicher Garant für die hohe Kunst des Ensemblespiels in Marthalers Produktionen. Schleef hingegen knüpft mit archaischen Bildern an die Urkonstellation des Theaters an: der Chor und ihm gegenüber der aus der Chorgemeinschaft ausgestoßene Protagonist. Die Musikalisierung bietet hier jedoch keine harmonische Fluchtburg, keinen Halt in Struktur und Form, sondern ist Spiegel und Versinnlichung der Konflikte und Kontraste unserer deutschen ‚Polis‘.

Hier zeigt sich abschließend noch ein Aspekt, in dem sich Marthaler und Schleef von Wilson unterscheiden: Beide reflektieren in ihren Inszenierungen deutsche Identität und deutsche Erinnerung. Dass sie das in der Wahl ihrer Themen, der Texte und dramatischen Vorlagen tun, ist offensichtlich<sup>380</sup>; mir geht es vor allem darum zu fragen, ob sich nicht gerade auch in den Strategien der Musikalisierung das Politische als Erinnerungsarbeit, Mentalitätsbestimmung, also als kulturelles Gedächtnis manifestiert. Insbesondere bei folgenden Bedingungen kulturellen Gedächtnisses, wie Jan Assmann sie in *Das kulturelle Gedächtnis* (München 1992) beschrieben hat, werden bei Marthaler und Schleef, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, Verfahren der Musikalisierung wirksam:

Kulturelles Gedächtnis erfordert „externe Zwischenspeicherung“ (Assmann 1992: 22). Sein Vergangenheitsbezug, so Assmann weiter, brauche Zeugnisse, die eine charakteristische Differenz zum Heute aufweisen. Marthaler und Schleef gewährleisten diesen Bezug, dieses Erinnerungsmoment durch die Lieder und gesungenen Chöre in ihren Inszenierungen. Diese Musik ist ein idealer Zwischenspeicher, weil sie schriftlich und mündlich überliefert werden kann und ihren Beitrag zu einem kulturellen Gedächtnis im Singen und Hören entfaltet. Ihre Historizität wird dabei, oft noch unmittelbarer als bei Texten, unmittelbar deutlich: Die Differenz zum Heute wird in den kompositorisch-stilistischen Bedingungen selbst für analytisch ungeübte Hörer sofort deutlich, wenn z.B. bei Marthaler Schubert gesungen wird. Hierbei verfolgt Marthaler aber eine raffinierte Dop-

---

<sup>380</sup> Bei Marthaler sind es vor allem die Projekte *Murx* (Berlin 1993), *Stunde Null* (Hamburg 1995) und *Die Spezialisten* (Hamburg 1999) die sich ganz explizit mit deutsch-deutschen Befindlichkeiten, deutschem Gedenken und deutscher Arbeit auseinandersetzen. Beide haben sich mit dem Klassiker der deutschen Literatur überhaupt, Goethes Faust, theatral auseinandergesetzt und Schleef hat besonders in seinen Inszenierungen *Wessis in Weimar* (Berlin 1993) und *Verratenes Volk* (Berlin 2000) deutsche Geschichte und Identität zum zentralen Gegenstand gemacht.

pelstrategie: Er präsentiert die Chorlieder einerseits als Zitate, die nicht nur von ihrer Genese aus einem national-romantischen Heimatgefühl Zeugnis ablegen, sondern auch von ihrem propagandistischen Missbrauch in der Nazi-Zeit, andererseits bringt er sie auch schlicht als schöne Musik auf die Bühne, die unmittelbar an das Sentiment des Zuschauers appelliert. Man kann (und dieser Eindruck wird in der Rezeption häufig genug beschrieben) den Gesang unmittelbar schön finden und angerührt sein. Die Erfahrung historischer Distanz und Differenz geht Hand in Hand mit unmittelbarem musikalischen Genuss. Marthalers szenische Versuche über das kulturelle Gedächtnis sind damit nie vorrangig intellektuell-analytisch, sondern verführen und verwirren durch den zweiseitigen Reiz, den das musikalische Material und seine Aufführungen mit sich bringen.

Musik erfüllt so als Zwischenspeicher eine weitere Bedingung kulturellen Gedächtnisses: „Ideen müssen versinnlicht werden, bevor sie als Gegenstände ins Gedächtnis Einlaß finden können“ (Assmann 1992: 37). Hier wird m. E. besonders deutlich, wie gerade die Musikalisierung verschiedener Ausdrucksebenen, insbesondere der Sprache, strategische Funktion erfüllen kann: Indem Sprache bei Marthaler, Schleef und Wilson in Musik überführt wird, versinnlicht sie sich wahrnehmbar, überschreitet sie die bloße semantische Mitteilung. Sie kann als sinnliches Objekt Gegenstand der kulturellen Selbstvergewisserung des Zuschauers werden. Sprache hat immer sinnliche Qualitäten, ist „als solche“ gar nicht zu denken; die Musikalisierung macht jedoch ihre non-diskursiven Aspekte explizit und manifest, macht sie im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses erinnerbar. In Marthalers *Stunde Null* (Hamburg 1995) werden so die Fragen deutscher Geschichte und deutscher Identität und der Gedenkcharakter der Veranstaltung nicht diskursiv verhandelt, sondern stellen sich anhand einer spielerischen Komposition von Redeversatzstücken und Erinnerungsmarginalien ein. Erinnerung bzw. Rituale der Erinnerung werden besonders in der ‚Turnstunde Null‘ zu musikalischen Objekten, zu „moments musicaux“<sup>381</sup>.

Wenn Marthaler darüber hinaus auch die formale Struktur seiner Szenenfolgen in Anlehnung und Anverwandlung bestimmter Kompositionsprinzipien Mozarts oder Schuberts gestaltet, werden auch hier ästhetische Prinzipien deutlich, die von bestimmten Markierungen deutschsprachiger Kulturgeschichte zeugen. Ebenso schreibt sich kulturelle Erinnerung in Schleefs musikalischer Chorästhetik ein: Das einstimmige, deutlich rhythmisierte Skandieren ist kein leichtfertiges Spiel mit Effekten der Provokation, sondern – wie sich gerade in der differenzierten Untersuchung gezeigt hat – ein versinnlichter Umgang mit unserem kulturellen Erbe.

---

<sup>381</sup> So heißen die von Clemens Sienknecht gespielten Klavierstücke Schuberts, die dieser Szene unterlegt sind.



Zusammenfassend muss musikalisches Inszenieren als multistrategisches Inszenierungsverfahren verstanden werden, dessen verschiedene Funktionen, Intentionen, Effekte und Wirkungen weder erschöpfend noch trennscharf beschrieben werden können. Ziel war es daher, die Perspektive über die detaillierte Beschreibung und Analyse von Musikalisierungen hinaus um die Frage nach der Bedeutung von Musikalisierung zu erweitern, um so für eine ganze Reihe von Spielarten und Strategien musikalischen Theaters zu sensibilisieren. Stellt man sich diese Spielarten wiederum als ‚Stimmen‘ einer Partitur vor, könnte – nun ausdrücklich metaphorisch gesprochen! – in vielen aufregenden zeitgenössischen Theaterformen eine reiche Polyphonie der Musikalisierungsstrategien vorgefunden werden, könnten Konflikt- und Komplementärrhythmen, Harmonien, Disharmonien und Reihenbildungen, Tutti- und Solopassagen sowie eine Vielzahl klangfarblicher Schattierungen im Notenbild der Strategien konstatiert werden.

Musikalisierung erweist sich als ein komplexes Verfahren zeitgenössischer Theaterpraxis, das eine spezifische Differenz zu anderen Theaterformen ausmacht und gleichzeitig auch ein Signum von Theatralität überhaupt darstellt. Erst ein Anerkennen von Musikalität als dem spezifisch Theatralen einer bestimmten Aufführung erlaubt es etwa, Marthalers Redundanz als theatral-musikalische Qualität zu begreifen und nicht als langweilig, untheatralisch oder gar vordergründig provokativ abzutun.<sup>382</sup> Helmar Schramm formuliert in diesem Zusammenhang die Bedeutung der „Intensität von Wahrnehmungsweisen“ (Schramm 1993: 102) als auf das Engste mit der Frage nach Dimensionen des Theatralischen verknüpft. Musikalisierung kann hier fungieren als „das plötzliche Verändern eines ‚eingespielten‘ Relationsgefüges“ (ebd.) und kann so eine verwandelte, intensivierte und insgesamt neu zu bewertende Wahrnehmung nach sich ziehen.

Die Anerkennung der Musikalität als relevantem Parameter (nicht Garanten) von Theatralität modifiziert so auch ein in die Jahre gekommenes Theatermodell, wie es in Eric Bentleys Diktum „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on“<sup>383</sup> wiedergegeben ist. Die hier als Verkörperung (impersonation) bezeichnete *als-ob* Verabredung zwischen Darsteller (A) und Zuschauer (C) kann gerade durch die Musikalisierung ihre Auflösung erfahren: Es wird nicht mehr nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit so gespielt, *als ob* auf der Bühne

<sup>382</sup> So schreibt z.B. die *Welt*: „Christoph Marthalers Sprechoper und Mysterienspiel *Murx den Europäer! Murx ihn ab*, eine Inszenierung der Berliner Volksbühne als Gastspiel im Hamburger Schauspielhaus, hätte eine der fidelsten, hintersinnigsten und gemein-komischsten der Spielzeit sein können, wenn die vom Schneckentempo diktierter theatral-musikalische Langsamkeit nicht vom totalen Stillstand überholt worden wäre und ihren eigenen Rekord im Kriechen um mindestens eine halbe Stunde unterboten hätte (M.N. 1995).“

<sup>383</sup> Siehe Bentley, Eric: *What is theatre?* London 1957.

echte Menschen agierten, sondern nach dem Prinzip der Musikalität so, dass das Gespielte Musik *ist* und damit Zuschauer und Darsteller aus der fiktionalen Interaktion verabschiedet werden können. Für den Rezeptionsvorgang bedeutet das die Aufgabe des Verabredungscharakters, der für den Betrachter im Zusammenhang mit der Darstellung plausibler Rollenpsychologien Voraussetzung ist. Die Wahrnehmung von Theater *als* Musik folgt anderen Plausibilitätsangeboten. Gesehen und gehört wird hier die *Präsentation* theatraler Vorgänge, wo der Versuch, das Gezeigte als *Repräsentation* eines vermeintlich anderen wahrzunehmen, enttäuscht würde. Macht man sich die veränderten Anforderungen musikalischen Theaters an seine Zuschauer bewusst und reflektiert man die notwendigen Veränderungen im sprachlichen Nachvollzug des Gesehenen, dann hat die Wahrnehmung von Theater *als* Musik ihre Berechtigung, ihren sinnlichen Reiz und birgt ein erhebliches Erkenntnispotential in sich.