

Eine Art «veredeltes Variété»

Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater

Leo Dick



Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes «Zwischen Konversation und Urlaub» an der Berner Hochschule der Künste, FSP Interpretation.

Das frühe Pariser «Cabaret Artistique» mit seinen Diseusen hat unverkennbare Spuren im «Composed Theatre» unserer Tage hinterlassen. Der Aufsatz umreißt einige historische Entwicklungslinien und beleuchtet insbesondere den Transfer kabarettistischer Praktiken zwischen Frankreich und Deutschland: Werke Mauricio Kagels und Georges Aperghis', aber auch aktuelle Arbeiten belegen, dass die Verbindung von radikaloppositionellem Geist des Pariser Cabarets und ästhetisierender Verfahren im literarischen Kabarett deutscher Provenienz das Musiktheaterschaffen unserer Zeit immer noch stark beeinflusst.

Innerhalb des nach wie vor sehr überschaubaren wissenschaftlichen Diskurses um das Neue Musiktheater¹ hat sich seit der Jahrtausendwende ein spürbarer Wandel vollzogen: Im Sinne des vielbeschworenen «performative turn» hat sich der Analyse-Fokus von der literaturanalogen Konzentration auf den Notentext hin zur flüchtigen Aufführung verschoben. Als Folge dieser Akzentverlagerung rückte die Rolle des musikalischen Interpreten im musiktheatralen Kontext vermehrt ins Forschungsinteresse. Insbesondere Matthias Rebstock und David Roesner setzen sich in ihrem Modell des «Composed Theatre»² eingehend mit Übergängen zwischen verschiedenen Performance-Modi auf der Musiktheaterbühne auseinander. Diskutiert wird dabei etwa die Frage, ob und in welchen Momenten musikalische Interpreten beim szenischen Agieren eine theatrale Rolle annehmen oder als bloße Ausführende von (klanglichen) Aktionen fungieren, die in der Partitur genau determiniert sind. In der analytischen Annäherung an diverse Aufführungsphänomene seit den 1960er Jahren stellen Rebstock und Roesner das Oszillieren zwischen den beiden genannten performativen Funktionen als ein zentrales Charakteristikum des «Composed Theatre» heraus.³ Noch weitgehend unberücksichtigt blieb dabei bislang die Frage nach der historischen Einordnung dieser Techniken des changierenden Musiker-auftritts: Der flexible Wechsel zwischen «instrumentell-musi-

kalischen Handlungen» und «theatralen Handlungen», den Rebstock am Beispiel von frühen Werken Mauricio Kagels beschreibt,⁴ ist nämlich keineswegs eine Erfindung des «Composed Theatre», sondern geht auf lange erprobte szenische Praktiken aus dem Bereich des unterhaltenden bzw. volkstümlichen Theaters zurück. Diese geschichtlichen Verbindungslinien sollen im Folgenden an einem Aufführungsbeispiel unserer Tage skizzenhaft umrissen werden.

NEUE(STE) MUSIK ALS SKETCH

15. Januar 2014, abends im grossen Konzertsaal der Hochschule der Künste Bern (HKB) – wie jedes Jahr erhalten die Kompositionsstudenten die Gelegenheit, im Rahmen der Plattform «Miniatures et autres histoires» kurze, im Semester erarbeitete Werke oder Werkskizzen gemeinsam mit den Kollegen aus den Instrumentalklassen auszutesten. Da die HKB einen Schwerpunkt auf Formen des Neuen Musiktheaters legt, wird die Audition oft für (halb)szenische Versuche genutzt. In der zweiten Hälfte ist ein Stück von Mathieu Corajod angesetzt.⁵ Seine Kommilitonen Laura Livers und Adrien Lelouvier interpretieren seine Komposition *Röstigraben* (2014), eine fünfminütige Musiktheaterminiatur.



Laura Livers und Adrien Lelouvier in «Röstigraben» von Mathieu Corajod. Foto: Peter Kraut

Die beiden Performer treten auf, platzieren sich hinter zwei am linken und rechten Bühnenrand aufgestellten Notenpulten und beginnen sogleich simultan mit einem jeweils unverständlichen Nonsens-Redeschwall in mittlerer Lautstärke. Einzelne «Wörter» werden akzenthaft hervorgehoben – zu identifizieren sind dabei trotz der Verwendung von Phantasiesprache zwei verschiedene Idiome der beiden Interpreten: Schweizer Dialekt bei Livers («Käuz», «Blödigrügäpläuga», «Orgämsuunbrämmsa»), Französisch bei Lelouvier («spècedusalypsourd», «sacàverpoi-neuse», «t'fairepétours»). Nach dem Schwall-Auftakt entwickelt sich ein Dialog, der offensichtlich einen Prozess der allmählichen Kontaktaufnahme und wechselseitigen sprachlichen und gestischen Annäherung darstellt. Dieser mündet scheinbar einträchtig im gemeinsamen, erst alternierenden, dann überlappenden, schliesslich homophonen Lesen aus demselben Notentext, der in der Bühnenmitte auf einem heruntergeschraubten Notenpult ausliegt. Doch mit der letzten chiasmisch-komplementären Replik der beiden (Lelouvier: «Enjoletter cheverause?» versus Livers: «Cheverause enjoletter?») und der Präsentation zweier gegensätzlicher Requisiten (verschieden grosse Spielzeughämmer) zerstiebt das soeben mühsam gefundene Einvernehmen augenblicklich.

Corajods Stück erfüllt alle klassischen Kriterien eines «Sketchs»⁶ aus der Welt des Kabarets, des Fernsehens oder Films: Die Kurzform, der ironisch-witzige Inhalt, die Beschränkung auf eine dialogische Gegenüberstellung zweier komplementärer Figuren (Mann/Frau), die Reduktion szenischer Mittel wie Dekoration und Requisiten, das Zusteuern auf eine prägnante Schlusspointe – all das findet sich auch etwa bei Karl Valentin und Liesl Karlstadt oder bei Ursus und Nadeschkin. Der gestisch aufgeladene (und dadurch nur halb-abstrakte) onomatopoetische Sprechtext? Beste Cartoon- und Trickfilm-

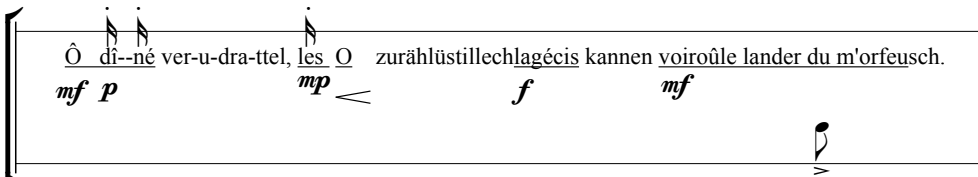
Tradition! Wer will, kann in Corajods Komposition neben der offen zu Tage liegenden Situationskomik sogar eine tagesaktuelle gesellschaftssatirische Stossrichtung wie im politischen Kabarett ausmachen: Das demonstrative Bemühen um die Überwindung von (Rösti-)Gräben endet in jenem Moment, wo beide Protagonisten die eigene Identität in den Vordergrund stellen und sich – auch szenisch – gegenseitig zeigen, wo der Hammer hängt.

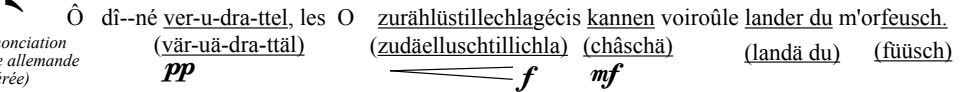
Warum aber diese Sequenz im Kontext einer Vorspielübung aufführen? Wo walten hier elaborierte kompositorische Prinzipien? Was hat ein scheinbar musikloser Sprech-Sketch im Umkreis der Neuen Musik zu suchen? Erst wiederholtes Sehen der Aufführung und die Beschäftigung mit der dazugehörigen Partitur erschliessen die komponierte Dimension und den intendierten Musiziergestus des Stückes jenseits der Amateurtheater-Oberfläche: Die klangliche Gestaltung des Sprechtextes ist schriftlich recht detailliert vorgezeichnet, wenn auch nicht übernotiert. Die Partitur von *Röstigraben* gleicht typographisch auf den ersten Blick einem dramatischen Text oder einem dialogischen Gedicht. Allerdings operiert Corajod ausser mit Regieanweisungen, die vor allem den sprachlichen Ausdruck betreffen, auch mit musikalischen Vortragsbezeichnungen (Tempo- und Dynamikangaben) und nutzt streckenweise zur Koordination von Rhythmus, Zweistimmigkeit und sprechmelodischen Verläufen Elemente klassischer Notenschrift. Das Stück weist eine klare musikalische Architektur auf: Es beginnt und endet in der Simultanität der beiden Stimmen, zu Beginn chaotisch-polyphon, am Ende quasi-homophon. Der Mittelteil ist in zwei Hälften gegliedert: Auf den freien Austausch von Repliken in den beiden Idiomen folgt die gemeinsame hoquetisch alternierende Lesung, die rhythmisch und diastematisch stärker determiniert ist.

2

Chaque performeur ne dit que les mots soulignés, dans sa langue. Les mots non soulignés ne sont indiqués que pour favoriser la continuité de la phrase.

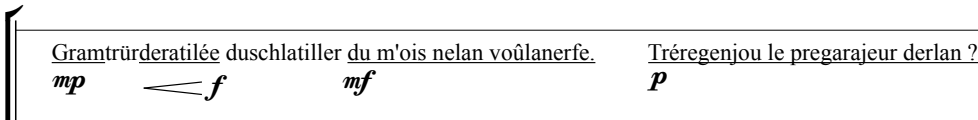
Lento **accel.** . . . **Allegro Moderato**

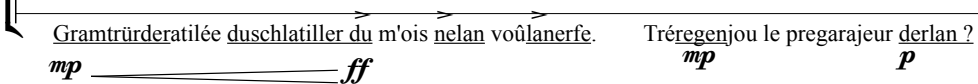
FR. 

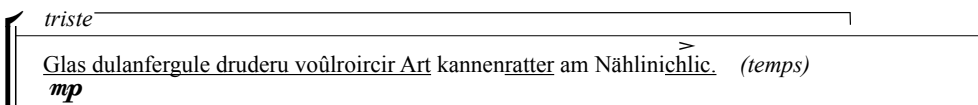
DE. 

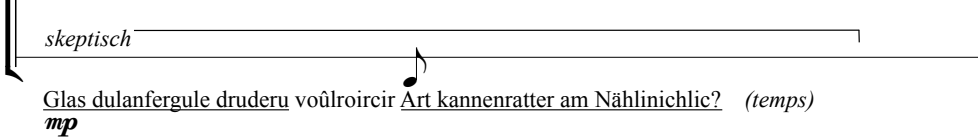
(Prononciation suisse allemande suggérée) (vâr-uâ-dra-ttâl) (zudäelluschtillichla) (châschâ) (landä du) (füüsch)

(Moderato)

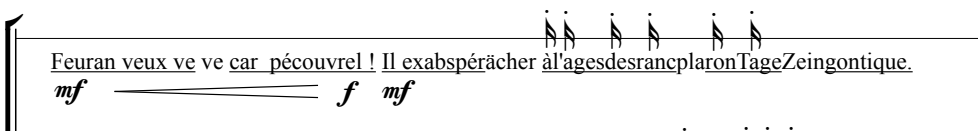
FR. 

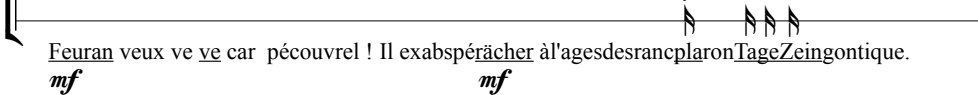
DE. 

FR. 

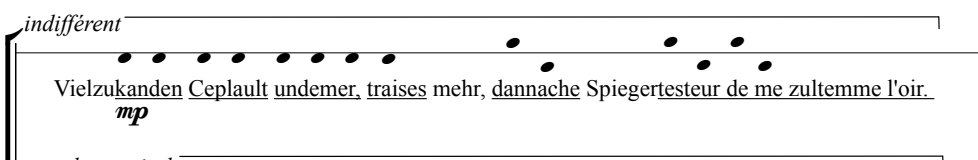
DE. 

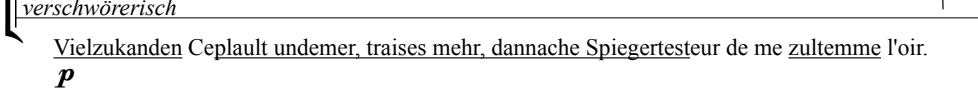
Allegro

FR. 

DE. 

Andante

FR. 

DE. 

Die phonematische Konstruktion der Nonsens-Sprachgebilde wirkt beim Lesen der Partitur wesentlich merkwürdiger und unorganischer als beim Hören der Performance. Ganz bewusst entzieht Corajod seine Sprachkomposition der eigenen improvisatorischen Intuition und damit der Gefahr, blosse Stereotype zu reproduzieren. Er nutzt die Möglichkeiten moderner Computersoftware zur Modellierung seines sprachlichen Materials nach aleatorischen Verfahren und setzt dafür gezielt verschiedene statistische Parameter zur Erzeugung Französisch- und Schweizerdeutsch-ähnlicher Wortstrukturen ein: Algorithmisches Komponieren wird so in den Dienst des musikalischen Kabarets gestellt. Bemerkenswert ist dabei, dass sich der Eindruck des Synthetischen in der Performance der beiden Muttersprachler fast vollständig verflüchtigt und nur noch als subkutane Reibung in der Überlagerung zweier divergierender Schichten – algorithmisch generierter Wortstrukturen und umgangssprachlich-mündlicher Performanz – wahrnehmbar ist.

Schliesslich zum «laienhaften» Theaterspiel der Performer: Niemand wird auf die Idee kommen, die beiden Instrumentalisten – Livers hat Klavier, Lelouvier Schlagzeug studiert – für ausgebildete Schauspieler zu halten. Das szenische Spiel mit verschiedenen Vortrags- und Auftrittstypen ist jedoch reflektierter, als man zuerst denken möchte: Basis der Performance ist ein gängiges Konzertsetting, markiert durch die beiden Notenpulte rechts und links, den Auftritt und die anfängliche Positionierung der beiden Interpreten sowie deren Vortragsgestus zu Beginn. Verfremdet – und dadurch als theatrale «Inszenierung» kenntlich gemacht – wird das Setting durch das heruntergeschraubte Pult in der Mitte, das gegen Ende der Sequenz bespielt wird. Von dieser Grundsituation ausgehend, wechseln die szenisch agierenden Interpreten beständig zwischen drei Rollenmodellen: dem des klassischen musikalischen Interpreten, dem der Selbststilisierung zur Kunstfigur (durch die Äusserungen im persönlichen Idiom) und dem einer angedeuteten Theaterfigur. Die Studierenden greifen hierbei charakteristische Techniken der «Diseaseuse» des frühen Pariser Cabarets auf. Für Ulrich Kühn äussert sich in den Auftritten von Künstlerinnen wie der legendären Yvette Guilbert im Pariser Cabaret Chat Noir eine grundsätzliche «Differenz zwischen der Figur der Diseaseuse [...] und der skizzierten Modellierung einer Rollenfigur, die sich im Chansontext als lyrisches Ich zu Wort meldet.»⁷ Diese Brechung ermögliche es, «permanent zwischen Rolle, Präsentation und Selbstpräsentation zu fluktuieren.»⁸ Kühn beschreibt hier eine Form der Distanzierung, die sich das Neue Musiktheater vom Cabaret abgeschaut haben dürfte. In Stücken wie *Röstigraben* wird der schillernde monologische Figurengestus des Chanson-Vortrags auf dialogisierende Strukturen des Musiktheaters übertragen. Diese mutieren dadurch aber nicht etwa zum dramatischen Rollenspiel, sondern bleiben wie das Chanson «inszeniertes Musizieren». Die ständige «Erforschung der Übergänge»⁹ zwischen konzertanter Präsentation und theatraler Darstellung, von denen Matthias Rebstock in Bezug auf Mauricio Kagels Werke spricht, kennzeichnet sowohl Neues Musiktheater wie Chansonvortrag im frühen Cabaret und hebt beide Bereiche auf der



Yvette Guilbert begrüsst das Publikum 1894 (Bild von Henri de Toulouse-Lautrec).
© National Gallery of Art, Washington, D. C.

einen Seite von der Oper, auf der anderen Seite von der Performance-Kunst ab:

«Der Sprechgesang der Diseaseuse stilisiert sich nicht, wie der Gesang der Oper, als Resultat dramatisch motivierter Regungen einer Rollenfigur, sondern er zeigt sich dem

Publikum als in jedem seiner Momente reflektierter und faktisch nie vollzogener Übergang von der Stellungnahme zur Darstellung.»¹⁰

Genau diese Haltung bestimmt auch das szenische Spiel in *Röstigraben*: Die Auftrittsattitüde des Interpreten klassischer Musik wird niemals gänzlich aufgegeben. Ähnlich wie bei Kühn hinsichtlich Yvette Guilberts Vortragsart beschrieben, werden dieser Attitüde aber «andere Rollenkomponenten als *transparente Masken*»¹¹ übergestülpt.

«THEATRE MUSICAL» UND «CABARET ARTISTIQUE»

Selbstverständlich schöpfen Corajod und seine beiden Performer in ihrem Musiktheatersketch nicht einfach allein aus sich selbst, sondern greifen auf konstruktive Weise erprobte kompositorische, inszenatorische und interpretatorische Verfahren auf. Insbesondere die künstlerische Vorbildfunktion des griechisch-französischen Komponisten und Regisseurs Georges Aperghis ist klar erkennbar: Ein Markenzeichen seiner Musiktheaterarbeiten ist das freie, assoziative Spiel mit sprachlichen Phonemen jenseits einer Bindung an feste grammatikalische und syntaktische Strukturen. Die entstehenden Lautkompositionen überführt er in szenische Gebilde, die häufig mit dem gestisch-mimischen Vokabular theatraler Kleinkunst operieren. Typisch für Aperghis' Inszenierungsstil ist etwa das Bemühen, das körperliche Agieren direkt aus der Artikulation der abstrakten phonematischen Strukturen zu entwickeln. Bei der Arbeit an Aperghis' Texten gehen musikalische Interpretation und szenisches Spiel in Eins, was wiederum an die Technik der Chansoneinstudierung erinnert, die Kühn am Beispiel Guilberts beschreibt:

«Vom Rezitieren her entwickelt sie den geeigneten Duktus und musikalisiert ihn je nach Erfordernis. Der Rollengestus kann dabei unmittelbar aus der Klanglichkeit einzelner Sprach- oder Sprechelemente evoziert werden.»¹²

Einige von Aperghis' Stücken sehen explizit den Einsatz von «Diseusen» vor. Prominentestes Beispiel hierfür ist seine Komposition *Machinations* (2000): Das Protagonistinnenquartett der Uraufführungsproduktion bestand aus einer Sängerin, einer Schauspielerin und zwei Instrumentalistinnen. Aperghis ignoriert den professionellen Hintergrund seiner Akteurinnen, verzichtet auf Instrumentalspiel und Gesang und setzt die Beteiligten ausschliesslich als szenisch agierende Sprecherinnen ein. Noch näher am Cabaret positionieren sich einige frühere Arbeiten, vor allem die berühmten *Récitations pour voix seule* (1978, uraufgeführt von der Schauspielerin und Diseuse Martine Viard) und die *Conversations* (1983). In letzterem Werk agierten bei der Uraufführung die beiden Schauspieler Edith Scob und Michael Lonsdale, unterstützt von dem Schlagzeuger Jean-Pierre Drouet in einer Folge von absurden, teilweise slapstickhaften kammerpielartigen Kurzszenen.

Die meisten der miniaturhaften Sprechkompositionen

des Zyklus *Conversations* sind im Textband *Zig Bang* (2004) veröffentlicht. Als Verschriftlichung musikszenisch gedachter Lautpoeme sind die *Conversations* zum Modell für Arbeiten wie *Röstigraben* geworden: Verbalpartituren, die flexibel mit musikalischen Spielregeln, Vortragsangaben und Anleihen aus der Notenschrift arbeiten, die dabei aber – im Sinne einer Zugänglichkeit auch für Nicht-Musiker – eher freie Assoziationsräume erschliessen als ein verbindliches Klangresultat determinieren. Aufgrund ihrer Kürze und strukturellen Offenheit eignen sich die *Conversations* ferner ideal zur Erprobung von Aufttritts- und Interaktionsmodellen und zur Entwicklung eines persönlichen vokalen Gestaltungsvokabulars. Historisches Modell hierfür ist eine sehr französisch geprägte Auftrittpraxis aus dem Bereich des frühen «Cabaret Artistique».

«ESPRIT» UND «GEIST»

Im Gespräch mit Antoine Gindt äussert die französische Schlagzeugerin und Vokalperformerin Françoise Rivalland ihre Bewunderung für Aperghis' Musik hinsichtlich deren Fähigkeit, Lachen zu provozieren:

«Il y a quelque chose qu'on apprend avec la musique d'Aperghis: provoquer le rire. C'est une sensation merveilleuse. [...] Il faut aimer rire, car le rire est libérateur et ne respecte rien: insolent, c'est une réaction envers les facteurs d'angoisse, la mort, l'amour, la vie.»¹³

Vielsagend ist diesbezüglich die Beobachtung einer allmählichen Rezeptionsverschiebung im Laufe der vergangenen Jahre im Umfeld der HKB: Die ersten Berner Hochschul-Aufführungen von Aperghis' Sprechkompositionen vor knapp zehn Jahren wurden meist mit stiller Ehrfurcht (oder auch stillem Unverständnis) quittiert. Heute erregen diese Performances regelmässig Heiterkeitsausbrüche. Hierin spiegelt sich gewissermassen die komplexe Geschichte des Transfers kabarettistischer Praktiken zwischen französischem und deutschem Sprachraum, die bis in die Zeit des frühen Kabarets gegen Ende des 19. Jahrhunderts zurückreicht.

Im Jahr 1881 eröffnet der Maler Rodolphe Salis im Pariser Bezirk Montmartre mit dem *Chat noir* das erste Cabaret. Mit der anarchistischen und bissig-satirischen Stossrichtung seiner Abendprogramme und der unversöhnlichen Kritik am «juste milieu» wird das Cabaret sogleich zum Sammelplatz einer starken künstlerischen Bohème und zieht auch immer mehr Publikum aus dem Ausland, vor allem aus Deutschland an.¹⁴ Der spätere Export der neuen Modeerscheinung ins Nachbarland bringt eine grundlegende Umfärbung des Formats mit sich, aus dem französischen «Cabaret» wird das deutsche «Brettel» oder «Kabarett»:

«Otto Julius Bierbaum und Ernst von Wolzogen, die beiden entscheidenden Köpfe der anhebenden Bewegung, hatten allerdings sehr schnell erkannt, dass sich die Einrichtung, der Stil des Montmartre-Cabarets nicht ohne weiteres

nach Deutschland übertragen lasse, schon gar nicht ins damals noch streng kaiserliche Berlin. So schwebte ihnen vielmehr etwas vor, wofür Bierbaum die richtungweisende Losung vom *Literatur-Variété* ausgab.»¹⁵

Der Germanist Jürgen Pelzer konstatiert den fast vollständigen Verlust des «radikaloppositionellen Gestus»¹⁶ beim Transfer des Cabarets nach Deutschland. An die Stelle der satirischen und sozialkritischen Grundhaltung des französischen Originals traten zwei gegenläufige Tendenzen: Einerseits die totale opportunistische Kommerzialisierung und andererseits die geschmackvolle Ästhetisierung des Formats, die mit dem weitgehenden Verzicht auf tagesaktuelle politische Einflussnahme einherging:

«Die eigentliche Initiative zur Gründung von Kabarett ging von Autoren aus, die [...] im Kabarett in erster Linie ein innovatives Kunstgenre erblickten, eben ein literarisches (<veredeltes>) Variété, das einen neuartigen Kunstgenuss versprach. So wurden vor allem die neuartigen Darbietungsformen des Kabarett betont: die <Emanzipierung> der kleinen Form, der Nummerncharakter [...], die Literarisierung volkstümlicher Formen [...] oder die Synthesisierung verschiedener Künste zu einer Art varietéhaftem Gesamtkunstwerk.»¹⁷

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dieses «veredelte Kabarett» wenigstens zeitweise zum fruchtbaren Experimentierfeld zahlreicher prominenter Künstler aus den Bereichen Literatur, Musik und den darstellenden Künsten. Sublimierte Spuren dieser praktischen Brettler-Erfahrungen finden sich etwa in musikalischen Werken so unterschiedlicher Komponisten wie Richard Strauss, Arnold Schönberg, Alban Berg, Franz Schreker, Paul Hindemith, Kurt Weill, Ernst Krenek u. v. a. Die Literarisierung kabarettistischer Praxis und Ästhetik, die sich in Deutschland vollzog, zeitigte wiederum viel später Folgen für das in den 1960er Jahren entstehende französische Théâtre Musical – gleichsam als Rückübersetzung ursprünglich französischer Einflüsse. Die Erstaufführungen von Werken Mauricio Kagels im Rahmen der von Pierre Boulez initiierten Pariser Konzertreihe «Le Domaine Musical» bezeichnet Gindt als Initialzündung für die Entwicklung einer experimentellen Musiktheaterästhetik in der Komponistengeneration um Persönlichkeiten wie Vinko Globokar und Georges Aperghis.¹⁸ Im Jahr 1964 besucht Aperghis eine Aufführung von Kagels «kammermusikalischem Theaterstück» *Sur scène* (1960, Uraufführung 1962 in Bremen), zweifellos ein Schlüsselwerk des «Composed Theatre», mit einer theatralen Grundsituation, der man durchaus auch im Kabarett begegnen könnte:

«Ein musikprofessorähnlicher Sprecher hält einen Vortrag, der etwa mit dem Arbeitstitel <Die Musik in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg> zu versehen wäre. Aneinandergereiht ergeben die Gedanken dieses Vortrags einen Text, der sowohl an Konzertkritiken, an Hörerbriefe, Programmklärungen von Komponisten als auch an musik-

ästhetische bzw. musikwissenschaftliche Aufsätze erinnert.»¹⁹

Kagels Textmontage erzeugt absurde Wirkungen: Sätze werden rückwärts gelesen, ganze Textpartien verwenden nur einen Vokal, Satzteile werden unpassend zusammengestellt, abrupte Stilbrüche in Kauf genommen usw. Die Tonaufnahme der Komposition von 1963 mit dem Sprecher Alfred Feussner unter der Leitung des Komponisten²⁰ verdeutlicht zudem, was in der Partitur schon angelegt ist: Kagel dekonstruiert (und persifliert) einen klang-, oder genauer: vokaltraktororientierten Sprechstil, der uns heute altmodisch anmutet. Hintergrundfolie für *Sur scène* ist die bürgerliche Sprech- und Deklamationskultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, deren Allgegenwart in der damaligen Öffentlichkeit Kühn darlegt:

«Deklamation wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem sämtliche Ebenen des kulturellen Lebens erfassenden Breitenphänomen. Nicht nur in den verschiedenen Theaterformen und im professionellen Podiumsauftritt wird deklamiert, auch in der Schule, im häuslichen Kreis, in den Vereinstheatern und bei verschiedenen Anlässen des öffentlichen Lebens.»²¹

In *Sur scène* werden sprechstilistische Merkmale etwa des klassischen Kanzelvortrags, des wissenschaftlichen Referats, der politischen Rede, des Melodrams, aber auch des Operetten-Parlandos collagiert. Diese vokalen Phänomene der Jahrhundertwende basieren laut Matthias Nöther alle «auf einem bestimmten Sprachverständnis»²², nämlich auf dem Prinzip der klanggesättigten und dadurch gesangsnahen öffentlichen Rede, die für die Zeit um 1900 so typisch ist und die auch den Vortragsstil einer Yvette Guilbert kennzeichnet, was anhand der mittlerweile problemlos zugänglichen Tondokumente ihrer Chansons leicht zu überprüfen ist. Am Beispiel der Burgtheaterdeklamation benennt Matthias Schmidt als zentrale Charakteristika dieser Stimmpraxis «ausgeprägte Wechsel in den Sprechlagen, eine deutlich sprachmelodische Ausgestaltung des Wortes, Glissandi in divergierendem Tempo, lang ausgehaltene Töne auf einzelnen Silben, accelerandi und ritardandi, diminuendi und crescendo, die des öfteren einen geradezu gesangsähnlichen Charakter annehmen konnten.»²³ Beim musikszenischen Spiel mit diesen Merkmalen knüpft Kagel deutlich an dekonstruierende Verfahren der Dadaisten an, z. B. an einen epochalen Auftritt Hugo Balls im Zürcher Cabaret Voltaire von 1916, den der Dichter in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen *Die Flucht aus der Zeit* beschreibt:

«Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, <Verse ohne Worte> oder Lautgedichte [...]. Die ersten dieser Verse habe ich heute abend vorgelesen. Ich hatte mir dazu ein eigenes Kostüm konstruiert. Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so dass ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. [...] Ich hatte an allen drei Seiten des



Hugo Ball in kubistischem Kostüm. © Schweizerisches Literaturarchiv

Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift bemaltes Manuskript, bald am einen, bald am andern Notenständer zelebrierend. [...] Alle waren neugierig. Also liess ich mich, da ich als Säule nicht gehen konnte, in der Verfinsterung auf das Podest tragen und begann langsam und feierlich: gadji beri bimba [...] Die Akzente wurden schwerer, der Ausdruck steigerte sich in der Verschärfung der Konsonanten. Ich merkte sehr bald, dass meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte (und das wollte ich um jeden Preis), dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein. [...] Da bemerkte ich, dass meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm.»²⁴

Angesichts der beinahe fünfzig Jahre, die zwischen Balls Zürcher Auftritt und der Uraufführung von *Sur scène* liegen, stellt sich die Frage nach der Vergleichbarkeit der jeweiligen historischen Situation: Wie Nöther darlegt, greift Ball mit satirischer Stossrichtung den pathetischen öffentlichen Sprechstil des wilhelminischen Kaiserreiches auf.²⁵ Ball nimmt demnach Bezug auf eine Gesellschaftsform, die sich in der Bundesrepu-

blik der 1960er Jahre bereits längst erledigt hat. Merkmale des gründerzeitlichen Sprechstils haben sich aber auch nach 1945 in der öffentlichen Rede – beispielsweise im Schauspielertheater oder in der Politik – erhalten, wie Reinhart Meyer-Kalkus am Beispiel der Sprechweise des Schauspielers Fritz Kortner und des Politikers Kurt Schumacher belegt.²⁶ Die allmähliche Ächtung dieses sprecherischen Stilideals im Nachkriegsdeutschland beschreiben Beatrix Schönherr und Helga Finter²⁷: Progressive Gesellschaftskreise suchten sich zunehmend von einem rhetorischen Pathos zu distanzieren, das sie wegen dessen Einsatz in totalitären Zusammenhängen als politisch und moralisch diskreditiert ansahen. Kagels Umgang mit einem klangorientierten Sprechstil kann vor diesem Hintergrund durchaus mit Balls Ansatz verglichen werden. Weitere fünfzig Jahre später ist für uns dieser Bezugspunkt mittlerweile endgültig in weite Ferne gerückt. In dieser Distanz liegen allerdings durchaus Chancen für die zeitgenössische Interpretationspraxis.

POTENZIALE EINER INTERPRETATIONSPRAKTISCHEN WIEDERENTDECKUNG

Bereits zu Zeiten der «Domaine»-Konzertreihe beschäftigt sich Pierre Boulez in verschiedenen Texten mit der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire* (einem weiteren Schlüsselwerk nicht nur der Neuen Musik im Allgemeinen, sondern auch speziell des Neuen Musiktheaters) und deren Einordnung in einen sprechästhetischen Kontext. Er geht auf die Verbindung des Werks, das er als eine Art «schwarzes Kabarett»²⁸ begriff, zur Welt der Daseisen um die Jahrhundertwende ein und setzt sich mit alten *Pierrot*-Aufnahmen unter Schönbergs Leitung auseinander. Er kommt dabei zu einem ernüchternden Schluss:

«Leider müssen wir unseren Lerneifer zügeln; denn was wir hören, ist eine gewisse Art von Deklamationsstil – gar nicht weit von Sarah Bernhardt entfernt –, den wir mit Recht heute als schrecklich altmodisch empfinden. [...] Außerdem nimmt in der Schallplattenaufnahme, von der ich spreche, ein Expressionismus, der sozusagen auf der Stimmoberfläche daherkommt, den parodistischen Stücken jegliche humoristische Färbung und hält das ganze Werk auf einem übertrieben angespannten Klima, das ganz im Gegensatz zur instrumentalen Interpretation steht.»²⁹

Der aus dem politischen Klima der 1960er Jahre leicht erklärbaren Ablehnung einer für ihn unerträglichen Sprechkultur stellt er bezeichnenderweise die Forderung nach einer Beschäftigung mit aussereuropäischen Vokalphänomenen zur Seite:

«Das Theater des Fernen Ostens [...] bietet in dieser Hinsicht wertvolle Schulbeispiele; es hat sowohl *stilistische* wie *technische* Lösungen hervorgebracht, die für Europa noch zu entdecken sind.»³⁰

Boulez' Scheu vor historisch aufgeladenen vokalen Auftritt- und Vortragsmodellen mitteleuropäischer Provenienz, die mit

einem Fluchtrefflex in Richtung einer aussereuropäischen Praxis einhergeht, wird von den genannten Komponisten aus dem Bereich des «Composed Theatre» offensichtlich nicht geteilt. Was in diesem Aufsatz notwendigerweise lediglich skizzenhaft angedeutet werden kann, wäre einer analytischen Detailbetrachtung wert: Um kompositorisch-inszenatorische Verfahren des Zitierens und Collagierens traditioneller Auftrittsmodele bei Komponisten wie Kagel und Aperghis adäquat erfassen zu können, müssten bewährte Techniken der Aufführungs- und Partituranalyse um eine intertextuelle oder in diesem Fall genauer «interperformative» Perspektive erweitert werden. Hierfür böte sich die Adaption eines theateranthropologischen Denkmodells von Richard Schechner an: Als «Script»³¹ bezeichnet Schechner den einer formalisierten Handlung vorausgehenden Code, eine genaue, manchmal gar nicht, manchmal nur teilweise verschriftlichte Anweisung für eine spezifische Handlungssequenz. Übertragen auf das «Composed Theatre» wäre die Partitur aus dieser Perspektive lediglich Teil eines umfassenden Scripts, das darüber hinaus performatives Wissen umfasst, das im Sinne einer speziellen Aufführungspraxis oral tradiert wird und sich im jeweiligen Aufführungsereignis in aktualisierter Form niederschlägt. Schechners Script-Modell, auf das schon Nicholas Cook in seinen Ausführungen zu einer Auffassung von «music as performance»³² zurückgriff, könnte sich dafür eignen, einerseits historische Modulationsprozesse performativer Codes offenzulegen und andererseits der von Rebstock festgestellten methodischen Schwierigkeit zu begegnen, in aufführungsanalytischen Annäherungen an Phänomene des «Composed Theatre» das Verhältnis von Partitur und Aufführung adäquat zu erfassen.³³

Es bleibt festzuhalten, dass die Erforschung des Sprechvortrags im «Composed Theatre» aus musikwissenschaftlicher Perspektive noch am Anfang steht. Die Voraussetzungen für eine Einordnung musiktheatraler Sprechpraktiken in einen historischen Zusammenhang sind an sich gegeben: Seit einiger Zeit befasst sich die Wissenschaft vermehrt mit Formen des öffentlichen und künstlerischen Sprechvortrags im Mitteleuropa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Besonders seit 2000 sind diverse bedeutsame wissenschaftliche Publikationen aus verschiedenen Fachperspektiven zu der Thematik erschienen.³⁴ Der Transfer dieser vielfältigen Wiederentdeckungen des «Fremden im Eigenen» in die Erforschung des «Composed Theatre» sowie in die künstlerische Lehre und Aufführungspraxis steht dagegen noch weitgehend aus. Methodisch liesse sich dieser Transfer vermutlich recht leicht bewerkstelligen: Eine Fülle von historischen Anschauungsmaterialien – vom Tondokument über die instruktive Notenausgabe zum kommentierten originalen Deklamationslehrbuch aus der damaligen Zeit – steht mittlerweile gut aufbereitet zur Verfügung. Das Anwendungsgebiet für Sprechvortragsexperimente in diversen Stilarten der Jahrhundertwende könnte man sehr weit fassen, von der musikalischen Interpretation des romantischen Repertoires und der Neuen Musik zur Theaterpraxis im Schauspiel, in der Operette und in der Kleinkunst. In jedem Fall stünde einer Welt der digitalisierten Kommunikation die Aufarbeitung und Aneignung eines verschütteten Reich-

tums an mündlicher Ausdrucksvielfalt gut zu Gesicht. Das «Composed Theatre» unserer Tage kann ein Katalysator für solche Prozesse sein.

-
- 1 Der Begriff des «Neuen Musiktheaters» ist unscharf. Als pragmatisch hat sich Matthias Rebstocks Vorschlag erwiesen, den Terminus auf alle Formen anzuwenden, «die in einer Traditionslinie zu dem Musiktheater stehen, das besonders von Cage, Schnebel und Kagel in den 60er Jahren geprägt wurde.» Matthias Rebstock, *Analyse im neuen Musiktheater: Diskussion interdisziplinärer Ansätze*, in: *Diskussion Musikpädagogik* 18, Februar 2003, S. 26–32, hier S. 26.
 - 2 Vgl. David Roesner, Matthias Rebstock (Hrsg.), «Composed Theatre». *Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol/Chicago: intellect 2012.
 - 3 Zu nennen sind an dieser Stelle u. a. folgende Aufsätze: Matthias Rebstock, *Strategien zur Produktion von Präsenz*, in: Martin Tröndle (Hrsg.), *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transkript 2011, S. 143–152; David Roesner, *The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre*, in: *Contemporary Theatre Review* 18/1, März 2008, S. 44–55; ders., *Die Utopie «Heidi»: Arbeitsprozesse im experimentellen Musiktheater am Beispiel von Leo Dicks «Kann Heidi brauchen, was es gelernt hat?»*, in: Kati Röttger (Hrsg.), *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen: Narr 2010, S. 221–235. Ferner umfasst der bereits erwähnte Sammelband «Composed Theatre» diverse Aufsätze und Werkstattberichte, die sich mit der Thematik des Musikauftritts beschäftigen.
 - 4 Vgl. Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater: das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim: Wolke 2007, S. 252.
 - 5 Corajod studiert bei Xavier Dayer und Christian Henking und ist Mitglied der Klasse «Théâtre musical» an der Hochschule der Künste Bern.
 - 6 Vgl. den Artikel von Wolfgang Beck, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt 1992, S. 860: «Sketch (Engl. Skizze) Ein aus einer oder mehreren Szenen bestehendes «Kurz drama» mit häufig ironisch-witzigem Inhalt, wenigen Personen und einer durchgehenden Handlung, die zumeist in einer überraschenden Schlusspointe («blackout») gipfelt. Es ist eine sowohl im Theater wie in der Revue und vor allem im Kabarett beliebte Form.»
 - 7 Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770-1933)*, Tübingen: Niemeyer 2001, S. 240.

- 8 Ebd.
- 9 Vgl. hierzu: Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater*, S. 136 (vgl. Anm. 5): «Das Entscheidende bei Kagel ist die Erforschung der Übergänge: wo beginnt eine Rolle, ab wann wird die Aktion zur Darstellung von etwas und wie lange bleibt sie einfach Aktion; wie tritt das Sichtbare über das Hörbare hinaus, verändert dadurch das <scheinbar> normale Instrumentalspiel etc.»
- 10 Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 240 (vgl. Anm. 8).
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 242.
- 13 Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Strasbourg: Actes sud 1990, S. 29f.
- 14 Zur Geschichte des frühen Cabaret bzw. Kabarett in Frankreich und Deutschland vgl. Volker Kühn, *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte*, Berlin: Quadriga Verlag 1984.
- 15 Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett's*, Köln/Berlin 1967, S. 93.
- 16 «Der radikaloppositionelle Gestus der französischen Bohème, der in Paris das Bild beherrschte, fehlte in Deutschland weitgehend.» Jürgen Pelzer, *Satire oder Unterhaltung? Wirkungskonzepte im deutschen Kabarett zwischen Bohémerevolte und antifaschistischer Opposition*, in: *German Studies Review*, Vol. 9/1, Februar 1986, S. 46.
- 17 Ebd., S. 48.
- 18 «Le Domaine réunit les intellectuels et musiciens: on n'y s'échappe pas. A l'Odéon, en 1964, Georges Aperghis y entend *Sur scène*, pièce de théâtre en forme de musique de chambre, de Mauricio Kagel.» Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, S. 32 (vgl. Anm. 13).
- 19 Kagel im Nachtprogrammtext zu *Sur scène*, zitiert nach Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater*, S. 137 (vgl. Anm. 5).
- 20 Die 1963 entstandene Aufnahme des Beginns von *Sur scène* findet sich in der Schallplattenbox *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, Freiburg: Deutsche harmonia mundi 1983.
- 21 Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 237 (vgl. Anm. 7).
- 22 Zum Sprachverständnis im Deutschland des fin de siècle vgl. Matthias Nöther, *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln: Böhlau 2008.
- 23 Matthias Schmidt, *Musik ohne Noten. Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire» und Karl Kraus*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 47. Bd. (1999), S. 365–393, hier S. 382.
- 24 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), hrsg. von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 106f.
- 25 Vgl. Matthias Nöther, *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 1–5 (Einleitungskapitel: «Das Ende vorab: Dada oder Die Geburt des reinen Sprechklangs aus dem Geist des falschen Pathos»; vgl. Anm. 22).
- 26 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 260–262.
- 27 Vgl. Beatrix Schönherr, «So kann man das heute nicht mehr spielen!» *Über den Wandel der sprecherischen Stilideale auf der Bühne seit den 60er Jahren*, in: Maria Pümpel-Madder und Beatrix Schönherr (Hrsg.), *Sprache, Kultur, Geschichte. Sprachhistorische Studien zum Deutschen*, Innsbruck: Institut für Germanistik 1999, S. 145–169, und Helga Finter, *Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels' Theater*, in: Heiner Goebbels und Wolfgang Sandner (Hrsg.), *Komposition als Inszenierung*, Berlin: Henschel 2002, S. 108–113.
- 28 Pierre Boulez, *Sprechen, Singen, Spielen*, in: ders.: *Werkstatt-Texte* (aus dem Französischen von Josef Häusler), Frankfurt am Main: Ullstein 1972, S. 124–141, hier S. 130 «Wie ich schon sagte, bin ich der Meinung, dass der *Pierrot lunaire* vor allem eine Art <schwarzen Kabarett's> darstellt. Mit diesen Worten greife ich eine glänzende Formulierung von André Schaeffner auf, die Kabarett, schwarzen Humor, ja sogar [...] den *Chat Noir* in sich schliesst.»
- 29 Ebd., S. 127.
- 30 Ebd.
- 31 Vgl. Richard Schechner, *Drama, Script, Theatre, and Performance*, in: *The Drama Review* 17/3 (1973), S. 5–36.
- 32 Vgl. Nicholas Cook, *Beyond the score: Music as performance*, Oxford: Oxford University Press 2013.
- 33 Vgl. hierzu Matthias Rebstock, *Analyse im neuen Musiktheater*, S. 28 (vgl. Anm. 1): «Das offenkundigste Problem der Aufführungsanalyse im Bereich des Musiktheaters besteht aber darin, dass Aufführungsanalysen Inszenierungsanalysen sind. Geht es darum, die theatralen Qualitäten z. B. einer Oper in den Blick zu bekommen, kann man mit ihr immer nur die einer bestimmten Inszenierung untersuchen. Selbst bei Kompositionen offener Formen, die keinen Werkcharakter haben, muss eine Analyse aber den Zusammenhang zwischen Stück und Aufführung/Interpretation mitberücksichtigen. Wie das für die Aufführungsanalyse geschehen könnte, ist gegenwärtig völlig offen.»
- 34 Zusätzlich zu den bereits zitierten Publikationen ist an dieser Stelle insbesondere darauf hinzuweisen, dass das Verdienst, gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine neue Beschäftigung mit Phänomenen der klassischen Sprechkünste initiiert zu haben, zweifellos Hans-Peter Bayerdörfer zukommt. Vgl. hierzu von diesem Autor: *Überbrett und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne*, in: ders. & al. (Hrsg.), *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen: Niemeyer 1978, S. 292–325; zudem ist Bayerdörfer Herausgeber der Schriften *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer 1999, und *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Niemeyer 2002.