

Performing Voice



Musik Akademie Basel



Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

HKB

Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne



PFAU

Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

Performing Voice

Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung

herausgegeben von Anne-May Krüger und Leo Dick



Musik Akademie Basel



Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

HKB

Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne



PFAU

Mit freundlicher Unterstützung der

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher

ISBN 978-3-89727-550-8

© 2019 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Büdingen

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlagabbildung: Alfred Wolfsohn und Roy Hart in einer Unterrichtssituation (vermutlich
späte 1950er-Jahre); mit freundlicher Genehmigung des Roy Hart Theatre Archive

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad, Friedberg

Layout und Satz: PFAU-Verlag

Printed in Germany.

PFAU-Verlag · Im Breul 9 · D 63654 Büdingen

www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

Inhalt

»Extended Belcanto«? Performing Voice Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung	7
Vorwort	9
Eingekreist	
<i>Thomas Ahrend</i> Interpretierst du noch oder performst du schon? Überlegungen zu einer Begrifflichkeit	19
<i>Thomas Seedorf</i> Extended Belcanto oder: Das Alte im Neuen	30
(Ver)Körper(t)	
<i>Anne-May Krüger</i> »If something else works – do it!« Peter Maxwell Davies' und Roy Harts <i>Eight Songs for a Mad King</i>	41
<i>Wolfgang Gratzner</i> Vokale Performance als Werk Otto M. Zykan's wunderliche Sprechmusik und die Frage nach deren Reenactment	56
<i>Leo Dick</i> Eine Art »veredeltes Varieté« Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater	75
<i>Stefan Drees</i> »stimmüberschlagend hysterisch zerkreischt« Stimme, Körper und Theatralität in Vokalpartituren von Hans-Joachim Hespos	88

(Un)mittelbar

Leo Dick

Von Strichmännchen, Wortpyramiden und Buchstabensalat

Analyse von Vokalpartituren des *Composed Theatre* aus der Perspektive der visuellen Rhetorik

109

Margarethe Maierhofer-Lischka

(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater

Chaya Czernowins *Prima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma

121

Tom Rojo Poller

»I am two places at once«

Zum ästhetischen Potential synthetischer Vokalität am Beispiel der *Speech Songs* von Charles Dodge

138

Tassilo Tesche

Presenting Unpresent Voices

Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor

149

Voiced

Evan Johnson

A general interrupter to ongoing activity

A Constructed Vocality of Occlusion

169

Anne-May Krüger

Voix de femme

Parallelexistenzen eines Vokalporträts

177

Christina Thurner

Die Stimme erhoben

»Ich«-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel

209

Autorinnen und Autoren

219

»Extended Belcanto«? Performing Voice

Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung

Die Stimme als Trägerin des Performativen, Performance durch und mit der Stimme: Die Thematik ist ideal verankert in Kunsthochschulen, die in der Schweiz seit knapp zwei Jahrzehnten die Forschung bereichern mit Themen, die so nur in diesem Kontext erarbeitet werden können. Wo Musikwissenschaftler gleichzeitig Sängerin, Komponist, Performerin oder Regisseur sind, stellen sich die Bedürfnisse und Fragen ganz natürlich aus der täglichen Bühnenpraxis heraus. In Basel wie in Bern haben sich in den letzten Jahren Forschungsschwerpunkte in der Aufführungspraxis der Musik nach 1945 gebildet, in Zusammenarbeit mit den jeweiligen Universitäten, verbunden mit Doktoratsprojekten im Basler Forschungsschwerpunkt Aufführungspraxis der Neuen Musik respektive solchen im Rahmen der Berner Graduate School of the Arts. Was lag da näher, als sich für dieses Symposium und die daraus erwachsene Publikation zusammenzuschließen, zumal die beiden Teams einander schon zuvor freundschaftlich und beruflich zugetan waren. Weil mit der Basler Gare du Nord und der Berner Dampfzentrale auch zwei Hot Spots des experimentellen Musiktheaterschaffens ins Boot geholt werden konnten, war auch ein breites Praxisprogramm möglich, das die Resultate sinnlich vor Ohren und Augen führen und zu weiteren fruchtbaren Diskussionen provozieren konnte.

Performing Voice: Dieses Thema bedarf der interdisziplinären Bearbeitung. Man muss es in Kontexte stellen, ein Prinzip, das sich die HKB mit ihrem 2016 gegründeten BFH-Zentrum Arts in Context auch explizit auf die Fahne geschrieben hat und das bei der Basler Hochschule für Musik zumal im Austausch mit den Schwesterhochschulen der FHNW fruchtbar wird. Nur über Kontexte lässt es sich erschließen: Im vorliegenden Fall sind dies unter anderem Psychologie, Visuelle Rhetorik, Informatik, Sprache, Theater, Tanz. Ein »Extended Belcanto« also? Ja, ein am Thema entwickeltes teils neuartiges Vorgehen, das insbesondere auch mit Methoden des Reenactments und des Embodiments arbeitet, das den ganzen Körper, ja den ganzen Menschen einbezieht.

Performing Voice: Das Thema bringt es mit sich, dass man Zeitgenossenschaft nicht als methodisches Übel heute noch fehlender zeitlicher Distanz beklagt, sondern diese nutzt: die Befragung der AkteurInnen einbezieht, mit der Stimme experimentieren lässt und ein breites Panorama von Fragen aus der Praxis heraus entwickelt. Das kooperative Projekt versteht sich somit auch als Versuch, neue praxisleitende Modelle für die Performanceforschung zu identifizieren.

Anne-May Krüger und Leo Dick, die an unseren beiden Institutionen je ein Forschungsfeld leiten und innerhalb von SNF-Projekten ihre Dissertationen schreiben (Krüger) bzw. geschrieben haben (Dick), ergriffen die Initiative zu dem ganzen Unternehmen und haben das Symposium mit den Konzerten und Musiktheateraufführungen konzipiert und organisiert und den vorliegenden Band mit viel Enthusiasmus und dramaturgischem Gespür komponiert und ausgestaltet, wofür wir ihnen bestens danken. Ebenso danken wir allen Autorinnen und Autoren, die uns ihre Beiträge, geschärft nach den diskursiv-performativen Erfahrungen des Symposiums, für diese Schrift zur Verfügung gestellt haben.

Bern und Basel, im Herbst 2018

Thomas Gartmann und Michael Kunkel

Vorwort

Die menschliche Stimme fasziniert seit jeher durch ihre spannungsvolle Doppelnatur: Sie ist einerseits elementare Manifestation von Physis, fungiert andererseits aber auch als Sinnträgerin und Reflexionsmedium. In ihrer Rolle als Vermittlerin »zwischen dem abstrakten Universum der Zeichen und den konkreten Determinationen der Materie«¹ wird sie zu dem performativen Phänomen schlechthin, mithin zum zentralen Austragungsort kommunikativer Vorgänge. Ihrer Domestizierung – im Sinne einer vollständigen intentionalen Instrumentalisierung – widersetzt sie sich dabei freilich hartnäckig. In diesem Eigensinn liegt ein großer Teil der fortdauernden Anziehungskraft begründet, die die Stimme auf Musik, Literatur und die darstellenden Künste seit jeher ausgeübt hat. Gerade die ästhetisierte, künstlerisch manipulierte Stimme bewegt sich ja stets irisierend zwischen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit, zwischen Ereignis und Struktur, und entzieht sich dabei permanent eindeutigen theoretischen Festlegungen und Verortungen. Als Objekt wissenschaftlicher Reflexion wird sie insofern zum faszinierenden Problemfall: Der Prozesscharakter des per se ephemeren und akzidentellen Phänomens »Stimme« ist letztlich nicht anders erfassbar, »als durch die wechselseitige Erklärung von Ereignissen und Strukturen und umgekehrt«.² Dieser theoretische Ansatz stößt allerdings schnell an seine Grenzen. Für den Historiker Reinhart Koselleck bleibt bei der Engführung von Struktur und Ereignis grundsätzlich ein »unauflösbarer Rest, eine methodische Aporie«. Es bestehe »ein Hiatus zwischen beiden Größen, weil ihre zeitlichen Erstreckungen nicht zur Kongruenz gezwungen werden können, weder in der Erfahrung noch in der wissenschaftlichen Reflexion«.³ Letztlich macht aber genau diese Kluft eine gedankliche Auseinandersetzung mit der vielschichtigen Prozessualität der Stimme immer wieder aufs Neue so reizvoll.

Anspruch des vorliegenden Bandes ist es selbstverständlich nicht, jenen ursprünglich von Nietzsche ins Spiel gebrachten »unauflösbaren Rest«, der etwa musikalischen Stimmaufführungen in besonderem Maße innewohnt, gleichsam wegzudiskutieren. Dieser ist vielmehr der Startpunkt, von dem aus das Irritations-,

1 Paul Zumthor, *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin: Akademie-Verlag 1990, S. 10.

2 Reinhart Koselleck, *Ereignis und Struktur*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München: Fink 1973, S. 560–571, hier S. 565 f.

3 Ebd.

Subversions- und Transgressionspotential der »performten« und »performenden« Stimme – in diesem Fall vornehmlich im musikalischen Kontext – erkundet werden soll. Die folgenden Beiträge sind aus dem Symposium *Performing Voice* hervorgegangen, das die Hochschule für Musik Basel und die Hochschule der Künste Bern gemeinsam im November 2014 ausgerichtet haben.⁴ Sie beschäftigen sich mit vokalen Aufführungsbeispielen der letzten Jahrzehnte, die die Vielgestaltigkeit der Stimme als performatives Agens widerspiegeln. Der mittlerweile im kulturwissenschaftlichen Diskurs allgemein akzeptierten Erkenntnis, dass dem komplexen Phänomen »Stimme« aus isolierten Fachperspektiven allein nicht beizukommen ist, tragen die Autoren insofern Rechnung, als sie eine Vielfalt von Perspektiven und Methoden bemühen, die nicht selten mit Figuren des »Dritten«, »Dazwischen« oder »Interdisziplinären« operieren. Die Auseinandersetzung mit der Interdependenz von Struktur und Ereignis beziehungsweise deren Problematisierung stellt dabei einen wichtigen verbindenden Aspekt dar und wird gleichsam zum roten Faden des gemeinsamen Gedankenaustauschs.

Ganz explizit greift diesen Dualismus etwa der einleitende Beitrag von Thomas Ahrend auf. Er setzt sich mit den beiden grundlegenden Begriffen »Interpretation« und »Performativität« im Lichte der Differenz zwischen Text und Ereignis auseinander. Ahrend plädiert dafür, dieses Begriffspaar nicht als starren Antagonismus zu begreifen, sondern das analytische Augenmerk auf dynamische Prozesse der wechselseitigen Verschränkung und Durchdringung zu richten, die von Fall zu Fall jeweils wieder neu ausgehandelt werden. Dass sich musikalische Stimmaufführungen keinesfalls so eindeutig wie oft implizit unterstellt entweder als text- oder aber als ereignisorientiert kategorisieren lassen, belegt Ahrend anhand einer Gegenüberstellung von zwei denkbar gegensätzlichen Beispielen, deren genaue Betrachtung scheinbar unverrückbare kontextbezogene Denkmuster ins Wanken bringt. So arbeitet Ahrend einerseits Momente einer ins Offene fortschreibbaren Prozesshaftigkeit in Anton Weberns Vokalkomposition *Dies ist ein Lied* heraus, die sich hinter einer vorgeblich definitiven (und imperativen) Werkgestalt verbirgt. Im Gegenzug zeigt er am Beispiel des Songs *When the Music's Over* von The Doors auf, dass das scheinbar vorrangig situationsbedingte, spontane Geschehen eines Popkonzerts auf stabilen, genau kalkulierten kompositorischen Rahmensetzungen basiert, die trotz meist fehlender Verschriftlichung durchaus Werkcharakter aufweisen.

Herkömmliche Zuschreibungen ähnlicher Art stellt auch der Beitrag von Thomas Seedorf infrage: Er widerspricht der gängigen Vorstellung, performative Erweiterungen des Kunstgesangs seien bis 1945 ausschließlich der Spontanität der Interpreten überlassen gewesen, während erst die Neue Musik die sogenannten Extended Vocal Techniques ins kompositorische Vokabular integriert und somit kodifiziert habe. Er weist nach, dass sich notationstechnische Differenzierungen von Vokalpartien des 19. Jahrhunderts spätestens bei Puccini radikal zur Spielart eines Extended Belcan-

4 Viele der Beiträge, darunter auch Lecture-Performances, die nicht in den Symposiumsband aufgenommen werden konnten, sind auf Voice Republic nachzuhören: <https://voicerepublic.com/search/1/performing%20voice>

to verdichtet haben, von dem aus der Schritt zur experimentellen kompositorischen Stimmbehandlung nach 1945 kleiner ist als gemeinhin angenommen.

Quasi komplementär hierzu zeigt Anne-May Krüger auf, dass die unmittelbare Nachkriegsavantgarde entgegen verbreiteter Klischeevorstellungen keineswegs eine vollständige, allgemeingültige kompositorische Systematisierung erweiterter vokaler Ausdrucksmittel anstrebte, sondern bevorzugt auf symbiotische Wechselbeziehungen zwischen Komponisten und bestimmten Performer-Persönlichkeiten im Sinne eines *work in progress* setzte. Krüger erörtert auch die Probleme, die diese Individualisierung des Kurationsprozesses späteren Interpretengenerationen bereitet. Ein auf eine spezifische Vokalphysiognomie zugeschnittenes Werk wie die *Eight Songs for a Mad King* von Peter Maxwell Davies etwa können andere Sänger schon aus physiologischen Gründen gar nicht partiturgetreu umsetzen, sondern müssen den Notentext ihren vokalen Gegebenheiten anpassen. Um dabei weder künstlerischer Belieblichkeit noch kreativen Blockaden zu verfallen, sondern zu eigenen Lösungen im Sinne der Werkidee zu gelangen, plädiert der Beitrag unter anderem für einen informierten Nachvollzug von Erarbeitungsmethoden der Uraufführungskonstellation.

Stellt die Mañanfertigung der *Eight Songs* für den Vokalperformer Roy Hart spätere Neuinterpretationen schon vor große Herausforderungen, so drehen Stückkonzeptionen, die von einer Personalunion von Komponist und Bühnenakteur ausgehen, die Schraube noch ein Stück weiter bis hin zur eigentlichen Infragestellung des Werkbegriffs. Am Beispiel des sprechkünstlerischen Wirkens Otto M. Zykans befasst sich Wolfgang Gratzner mit Möglichkeiten und Grenzen alternativer Interpretationen von Vokalkompositionen, die stark mit dem Bühnencharisma und der personalstilistischen Vortragsweise des Autors selbst assoziiert sind. Zu diesem Zweck zieht der Beitrag Quervergleiche zu *reenactments* beziehungsweise *redoings* im benachbarten Bereich der *performance art*. Der Versuch einer anthologischen Rekonstruktion der legendären Aktionen Marina Abramovičs durch Dritte im Jahr 2005 im New Yorker Guggenheim Museum stieß als rein äußerliche, dekontextualisierte Kopie eines stark situationsbedingten und personengebundenen Unikats bei der Fachkritik auf Skepsis. Mit ähnlichen Schwierigkeiten sehen sich Neueinstudierungen von Zykans Sprechperformances konfrontiert. Zwar liegen im Fall Zykan (anders als bei Abramovič) partiturfahfte Notate des performativen Geschehens vor. Wie Gratzner nachweist, steht bei Zykan aber das Verhältnis von Notation und Interpretation unter den Vorzeichen eines offenen, dynamischen Werkbegriffs, was die Fragen aufwirft, ob sich das eigentliche »Werk« nicht eher in der Performance Zykans als in deren Verschriftlichung manifestiert und welche Konsequenzen Neuinterpretationen hieraus zu ziehen haben.

Im ironisch-aufmüpfigen, sozialkritischen und politisch-agitatorischen Wirken Zykans scheint eine populäre Auftrittshaltung auf, die für das progressive Musiktheater des 20. Jahrhunderts von eminenter, freilich noch wenig gewürdigter Bedeutung ist. Mit der Vortragskunst der Diseusen des Pariser Cabaret *artistique* setzt sich der erste Beitrag von Leo Dick auseinander. Neben dem charakteristischen Changieren zwischen Sprechen und Singen kennzeichnet den Auftritt klassischer Diseusen wie Yvette Guilbert in szenischer Hinsicht das beständige Fluktuieren zwischen drei

Rollenmodellen: dem der musikalischen Interpretin, dem der Selbststilisierung zur Kunstfigur und dem einer angedeuteten Theaterfigur. Dick legt dar, dass die Vortragsästhetik des experimentellen Musiktheaters der sechziger und siebziger Jahre genau diese Brechung aufgreift. Auch wenn Komponisten-Regisseure wie Mauricio Kagel und Georges Aperghis die ursprünglich spontane und situationsbezogene Auftretungsweise einer kompositorischen Abstraktion unterziehen, so führt doch der Weg zu einer adäquaten Interpretation ihrer kammerpielhaften Vokalwerke über die Aneignung kabarettistischer Vortragstechniken.

Eine zentrale performative Strategie von musikszenisch gedachten Vokalpartituren nach 1945 besteht darin, die Interpreten in verschiedener Hinsicht an die Grenzen des Machbaren zu treiben. Um im Aufführungsereignis Momente normüberschreitender Virtuosität oder körperlich-affizierender Intensität zu erzeugen, experimentieren Komponisten wie Kagel, Aperghis und auch Hans-Joachim Hespos oft mit nicht-standardisierten Notationsformen, die im Zuge der Einstudierung komplizierte Prozesse subjektiver Inkorporierung einleiten. Der Beitrag von Stefan Drees legt dar, dass etwa bei Hespos' Vokalwerken das Niedergeschriebene trotz kalligraphisch und typographisch akribischer Fixierung in mehrfacher Hinsicht unbestimmt bleibt. Dies lässt sich vor allem an der semantischen Offenheit vieler Vortragsanweisungen erkennen, deren Formulierungen sich auf den Klang und die poetischen Qualitäten von Sprache besinnen und damit an die Imaginationsfähigkeit der Ausführenden appellieren. Anhand ausgewählter Beispiele erläutert Drees, inwiefern diese Vortragsanweisungen auf eine Theatralität musikalischen Agierens ausgerichtet ist, die sich einerseits aufgrund gezielt eingesetzter körperlicher Überforderung auf den klanglichen Umgang mit der Stimme auswirkt, andererseits aber auch auf der visuellen Ebene von Aufführungen wirksam wird.

Die beiden ersten Sektionen des Bandes beschäftigen sich vornehmlich mit vokalen Aufführungsphänomenen, die dem Ideal einer direkten, suggestiven Publikumsansprache anhängen, mithin auf eine Hervorhebung »der gemeinsamen Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern«, etwa »durch direkte Face-to-Face-Kommunikation« oder »durch das Ausspielen des affektiven Potentials ›phänomenaler Leiblichkeit« zielen.⁵ Die Sektion »(Un-)mittelbar« rückt demgegenüber Vokalaufführungen in den Fokus, die eben diese Unmittelbarkeitsbetonung in Frage stellen und somit »postspektakulären« Tendenzen in Musik und Theater der Gegenwart folgen: Der zweite Beitrag von Leo Dick setzt sich mit dem auratischen Design von graphisch notierten Vokalpartituren der experimentellen Avantgarde auseinander. Deren oftmals kryptischer Charakter zielt weniger darauf ab, ein klangliches oder szenisches Aufführungsergebnis zu determinieren, sondern sucht eine spezielle Bindungsenergie zwischen Autor und Partiturleser zu entfachen, die kultische Züge annehmen kann: Interpreten erleben die Einstudierung dieser Partituren als quasi-rituellen Initiationsvorgang, der sich im Moment der Aufführung unter Einbezug des Publikums

5 André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld: transcript 2009, S. 13.

jeweils wiederholt. Die resultierende Vokalperformance erzeugt infolgedessen weniger ein konfrontatives Gegenüber von Akteuren und Zuschauern, sondern peilt die Bildung einer spirituellen *communio* von lauter Eingeweihten an.

Dass die Inszenierung von Vokalität im progressiven Musiktheater der Gegenwart oftmals zum Ritualen und Kultischen tendiert, zeigt auch der Beitrag von Margarethe Maierhofer-Lischka. Anhand der Oper *Prima ... ins Innere* von Chaya Czernowin setzt sie sich mit der unsichtbaren Stimme auf der Musiktheaterbühne auseinander und beschreibt Czernowins dekonstruierende Verfahren im Umgang mit Vokalität: Die im Musiktheater übliche Einheit der Akteure als agierende und gleichzeitig vokal präsente Figuren wird in *Prima* konzeptuell unterlaufen, indem von vornherein eine Trennung in die stumm auf der Bühne agierenden Figuren und die aus dem Orchestergraben erklingenden Stimmen erfolgt. Die Depersonalisierung und Delokalisation des Operngesangs wird außerdem technisch verstärkt durch die elektroakustische Verräumlichung. Musikalisch rückt Czernowin das Nicht-Sprechen-Können der Stimmen durch die artikulatorische Dekomposition des sprachlichen Materials in den Vordergrund. Stimmtechnische Extremforderungen an die Sänger machen stattdessen den elementaren Akt der Stimmerzeugung fühlbar. Die Wirkung von Czernowins Stimmbehandlung steht somit im Zeichen einer fundamentalen Ambiguität von spiritueller und physischer Erfahrung. Sie evoziert einerseits das Numinose, strebt andererseits aber auch danach, den Hörenden das körperlich-emotionale Miterleben von Extremzuständen posttraumatischer Dissoziationsstörungen zu ermöglichen.

Mit Phänomenen der Dissoziation von Körper und Stimme in der Neuen Musik setzt sich auch Tom Rojo Poller auseinander. Ausgehend von den *Speech Songs* des amerikanischen Komponisten Charles Dodge, einem 1974 entstandenen Schlüsselwerk der sprachsynthetischen Computermusik, geht sein Beitrag der Frage nach, worin die ästhetischen Potentiale künstlich erzeugter Stimmen für die musikalisch-kompositorische Anwendung liegen. Zu systematischen Zwecken unterscheidet Poller dabei zwischen drei Dimensionen der künstlerischen Stimmbehandlung, die durch die grundlegenden Dichotomien »artifizuell-mechanisch versus natürlich«, »Sprechen versus Singen« und »körperlich-analogue versus akusmatische Präsenz« bestimmt sind. Poller sieht das spezifische Potential der synthetischen Stimme unter anderem darin, die Kontinuen zwischen diesen Polen oszillierend ausloten und flexibel ineinander verweben zu können.

Theatrale Ambiguitätserfahrungen, die aus der technischen Manipulation und Mediatisierung der Stimme mittels Computer resultieren, stehen im Mittelpunkt von Tassilo Tesches Beitrag. Er beschreibt eine eigene bühnenpraktische Versuchsreihe, die sich mit Präsenz- und Absenzwirkungen von Stimmen befasst, die verschiedenen Verfahren eines live-elektronischen, intermedialen *audio processing* unterzogen werden. Durch eine graduell zunehmende Mediatisierung wird dabei der Perzeptionsmodus von unterschiedlich stark prozessierten Stimmen zwischen gefühlter Unmittelbarkeit und erlebter Vermittlung experimentell ausgelotet. Die Feedbackschleife zwischen künstlerisch-praktischem Tun und kunsttheoretischer Reflexion führt zu dem Befund, dass das Maß an Unmittelbarkeit der Wirkung von Bühnen-

stimmen nicht a priori vom Grad ihrer technischen Bearbeitung abhängt, sondern vielmehr davon, welche medialen Wahrnehmungserfahrungen aus der Alltagswelt der Rezipienten primär angesprochen werden. Tesche hebt in diesem Zusammenhang das Potential der Theaterbühne hervor, den Blick für die generelle Konstruiertheit von medialen Stimmrepräsentationen zu schärfen und somit eine Künstlichkeit zu thematisieren, die normalerweise planvoll verschleiert wird. Als Wahrnehmungslaboratorium bietet die Bühne mithin beste Voraussetzungen für die Entwicklung künstlerischer Forschungsansätze.

Teschers Beitrag leitet über zur finalen Sektion »voiced« des vorliegenden Bandes, in der Praxisbezug und Anwendungsorientierung die Auseinandersetzung mit Aspekten vokaler Performance bestimmen. In einem Werkstattbericht stellt der Komponist Evan Johnson seine persönlichen kompositorischen Annäherungen an die Stimme in Kollaboration mit bestimmten Vokalperformern als Forschungsvorgang dar. Ausgehend von der Prämisse, dass vokale Artikulation, also das Formen und Modifizieren des reinen Stimmklangs durch Zunge, Zähne, Gaumen etc., als Wechselspiel zwischen Verschluss und Öffnung stattfindet, beschreibt Johnson seine systematische Erkundung der Möglichkeiten artikulatorischer Konsonantenbildung, aus der eine Vokalmusik resultiert, die hochgradig von muskulären und kognitiven Spannungszuständen geprägt wird.

Probleme und Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit einer Partitur, die als Vokalporträt für eine bestimmte Performerpersönlichkeit entstand, erläutert der zweite Beitrag von Anne-May Krüger. Demonstriert werden diese am Fallbeispiel der Komposition *Voix de femme*, die Sylvano Bussotti einerseits für, andererseits in quasi symbiotischer Zusammenarbeit mit Cathy Berberian verfasst hat. Schon die unübersichtliche Editionsfrage des Werks stellt nachfolgende Interpretinnen vor besondere Herausforderungen. Neben der teilweise unkonventionell (kalli-)graphisch und indeterminiert notierten Partitur, die sowohl der Solistin als auch dem Ensemble große interpretatorische Freiräume lässt, wurden auch konventionelle, linear umsetzbare Aufführungsmaterialien veröffentlicht. Krüger plädiert dafür, sich angesichts der auf mehreren Ebenen ins Vieldeutige zielenden Werkverschriftlichung von der Auffassung des Partiturmateri als statischer Aufführungsvorlage zu lösen und dieses stattdessen als Aufforderung zur dynamischen Kontextualisierung des Werks und seiner Interpretationen zu begreifen. Der Beitrag legt dar, dass sich nicht nur Berberians Persönlichkeit und ihre besonderen stimmtechnischen und interpretatorischen Fähigkeiten in den Notentext eingraviert haben, sondern insbesondere auch der Entstehungsprozess des Werks und die persönliche Beziehung zwischen Komponist und Sängerin. Neuinterpretinnen stehen somit vor der Herausforderung, dieses »Mehrfachporträt«-Moment jenseits bloßer Mimikri produktiv zu adaptieren. Für Krüger verbietet sich eine interpretatorische Positionierung innerhalb des in der Partitur kartographierten persönlichen Beziehungsgeflechts. Als zielführend bezeichnet sie stattdessen eine Interpretationshaltung des informierten »Sich-in-Bezug-setzens« im Sinne einer Vorstellung von »performance-as-commentary«.

Der letzte Beitrag des ansonsten vorrangig musik- beziehungsweise musiktheaterzentrierten Bandes steuert eine gleichsam »externe« Perspektive auf das Phänomen

der Bühnenstimme bei. Die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Christina Thurner hält fest, dass der stimmlose Körper in der Tanzkunst den Regelfall, die performative Einheit von Stimme und Körper hingegen eine irritierende Ausnahme darstellt. Thurner demonstriert am Beispiel einer Werkreihe Jérôme Bels, dass in dessen Porträts einzelner Tänzer alleine der Stimmgebrauch der Ausführenden die Konventionen des Tanztheaters so stark durchbricht, dass das Konzept alleiniger Autorschaft des Choreographen in Frage gestellt wird – die *performing voice* wird hier gleichsam zur Dekonstruktion einer ganzen Kunstgattung eingesetzt.

Wir danken der Maja Sacher Stiftung Basel für die großzügige finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation und Sigrid Konrad (PFAU-Verlag) für die verlegerische Betreuung und das sorgfältige Lektorat sowie allen Autorinnen und Autoren für die produktive und inspirierende Mitarbeit. Das Erstlektorat besorgte Daniel Allenbach. Die beiden Leiter der Forschungsabteilungen der Hochschule für Musik Basel und der Hochschule der Künste Bern, Michael Kunkel und Thomas Gartmann, haben das Vorhaben von Anbeginn unterstützt und die Drucklegung in der vorliegenden Form ermöglicht.

Basel und Bern, November 2018

Anne-May Krüger und Leo Dick

Eingekreist

Interpretierst du noch oder performst du schon? Überlegungen zu einer Begrifflichkeit

Die folgenden Überlegungen gehen von (mindestens) zwei Voraussetzungen aus: Erstens macht eine Unterscheidung zwischen Interpretation und Performativität Sinn, das heißt die Unterscheidung wird verwendet und ist für den heutigen Diskurs über (Vokal-) Musik relevant. Zweitens lässt sich die Unterscheidung zwischen Interpretation und Performativität auf verschiedene Weisen verstehen, das heißt die beiden Elemente der Unterscheidung lassen sich jeweils vielseitig differenzieren. So kann sich Interpretation zum Beispiel als hermeneutisch-analytische im Gegensatz zur musikalisch-praktischen eines Musikstücks bestimmen lassen, die letztere wiederum als historisierende oder aktualisierende Interpretation verstanden werden usw. Und Performativität lässt sich differenzieren zum Beispiel in die sprechakttheoretische Performativität im engeren Sinne, die Performanz im linguistischen Verständnis und *performance* als englischsprachige Übersetzung von ›Aufführung‹ sowie als das kennzeichnende Epitheton einer *performance art* (zu deren Bestimmung dann wiederum verschiedene Aspekte aller Arten von Performativität herangezogen werden).

Ich werde auf diese möglichen (und sinnvollen) Differenzierungen nicht im Einzelnen eingehen, sondern verstehe im Folgenden die Unterscheidung zwischen interpretieren und performen als eine Differenz zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit, konkreter: zwischen Text und Ereignis. Texte – so scheint es zumindest vereinfacht – werden interpretiert, Ereignisse dagegen werden performt. Aus dieser Perspektive ist insbesondere eine Problematik für mich von Interesse: Performativitäts-Theoretiker behaupten mitunter, dass ›traditionelle‹ Kunst (oder: Musik) auf einem durch ihren Text fixierten Werk basiere und dass im Gegensatz dazu seit den 1960er-Jahren künstlerische (oder eben auch: musikalische) Tendenzen zu beobachten seien, in denen statt eines solchen Werks das Ereignis im Zentrum sowohl der ästhetischen Produktion als auch der Rezeption stehe.¹ Dies scheint mir sowohl in systematisch-theoretischer Hinsicht als auch historisch falsch – oder zumindest ver-

1 Vgl. z. B. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 29: »Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste läßt sich also als performative Wende beschreiben. [...] Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten [...] involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert.«

fälschend – zu sein. In theoretischer Hinsicht lässt sich einwenden, dass die Produktion, Erfahrung oder Beobachtung von Ereignishaftigkeit oder Präsenz immer schon einen zeichenhaften (und eben dadurch in der Regel auch als im weitesten Sinne als ›Text‹ beschreibbaren) beziehungsweise medialen Rahmen voraussetzt, ohne den das Ereignis als solches nicht erkennbar und erfahrbar wäre. Und in historischer Hinsicht ist nicht einzusehen, warum bestimmte Aspekte von Performativität, wie etwa Feedbackschleifen zwischen Akteuren und Rezipienten (und warum nicht auch: zwischen Autoren und ihren Texten?), sich auf einen bestimmten historischen Abschnitt beschränken sollten. (Die seit den 1960er-Jahren zweifellos stärkere Betonung performativer Aspekte vor allem in theoretischen Reflektionen über künstlerische Aktivitäten wurde vermutlich einerseits durch die spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts quantitativ und qualitativ zunehmenden Möglichkeiten der audiovisuellen Reproduktion von – auf diese Weise dokumentierbaren und diskursiv beziehbaren – Ereignissen befördert. Andererseits wurde es möglicherweise erst unter diesen Bedingungen besonders reizvoll, eine hinter der technisch-medial vermittelten Reproduktion des Ereignisses liegende ›Unmittelbarkeit‹ oder ›Präsenz‹ als das ›Eigentliche‹ sehnsuchtsvoll zu beschwören.²⁾

Theoretische Reflexionen, die das Ereignis als das dem Text gegenüber entscheidende Moment – sei es des kreativen Prozesses, sei es der ästhetischen Erfahrung – darstellen, greifen mindestens genauso zu kurz wie die vermeintliche Verdinglichung künstlerischer Produkte als in Texten fixierte Werke.³ Beides, Text und Ereignis, sind Elemente eines gemeinsamen ästhetischen Möglichkeitsraumes, die sich zum Teil widersprüchlich, zum Teil sich gegenseitig ergänzend aufeinander beziehen: Texte können zu Ereignissen werden und Ereignisse als Text gelesen werden.

Ich möchte versuchen, dies an zwei Beispielen mit Musik für Stimme zu illustrieren. Zum einen Anton Weberns Klavierlied *Dies ist ein Lied* (op. 3/1), zu dem zwar verschiedene Notentexte überliefert sind, aber keine Aufnahmen von Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten existieren. Zum anderen der Song *When the Music's Over* der Rockgruppe The Doors, der in verschiedenen Audio-Aufnahmen und teilweise auch auf audiovisuellen Medien vorliegt, zu dem aber vermutlich nie ein von seinen Autoren angefertigter, schriftlich fixierter Notentext existierte. Man könnte in einem ersten Vorverständnis der Termini ›interpretieren‹ und ›performen‹ davon sprechen,

2 Vgl. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London – New York: Routledge 1999.

3 Vgl. Camilla Bork, *Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, S. 383–401, z. B. S. 399 f.: »Für eine Historische Musikwissenschaft, in der heute gleichermaßen philologische Forschungen wie Auseinandersetzungen mit Aufführungen oder Live-Performances beanspruchen, Aussagen über ›real music‹ zu treffen, sind solche Abgrenzungsmanöver wenig hilfreich. Eher gilt es, den Dualismus selbst als Ergebnis einer historischen Wissensproduktion über Musik zu erkennen. Ihn als solches historisierend und auf seine Auswirkungen hin befragend, eröffnen sich Möglichkeiten einer Geschichtsschreibung, die keinen normativen Musikbegriff mehr zugrunde legt und zugleich ihre eigene Standortgebundenheit anerkennt.«

dass das Webern-Lied interpretiert werden könnte (oder sollte) und umgekehrt der Doors-Song von der Gruppe performt wurde. Ich möchte im Folgenden einige Beobachtungen zusammentragen, die im Sinne der Unterscheidung von Interpretation und Performativität als Differenz von Text und Ereignis dazu beitragen können, dieses Verständnis der Begriffe zu problematisieren. In der Art einer begrifflichen Versuchsanordnung ließe sich dann vielleicht fragen, ob es nicht auch möglich und sinnvoll ist, von den performativen Aspekten der überlieferten Notentexte Weberns und der Interpretation des Doors-Song durch sie selbst (und andere) zu sprechen.

Weberns *Dies ist ein Lied* wurde vermutlich 1908 oder 1909 komponiert, allerdings erst 1919 in einem Privatdruck als erstes seiner *Fünf Lieder aus Der siebente Ring von Stefan George* op. 3 veröffentlicht; 1921 wurde dieser Druck dann mit identischem Stichbild in die Universal-Edition aufgenommen. Das Lied ist auch eines von sechs »Liedern nach Stefan George«, die bereits am 8. Februar 1910 in Wien durch die Sängerin Martha Winternitz-Dorda und den Komponisten am Klavier uraufgeführt worden waren.⁴ Weitere nachweisbare Aufführungen des Liedes fanden ebenfalls in Wien im Rahmen des Vereins für musikalische Privataufführungen erst wieder am 6. April 1919 (als erstes von insgesamt vier angekündigten George-Liedern – im Vergleich zum einige Wochen darauf gedruckten Zyklus fehlte noch das mittlere, dritte Lied: *An Bachesranft*) und am 6. Juni 1919 (hier dann im Zusammenhang aller im Druck als op. 3 versammelten *fünf* Lieder) mit Felicie Hüni-Mihacsek und Eduard Steuermann am Klavier statt.⁵ Die lange Zeitspanne von circa zehn Jahren sowohl zwischen Kompositionsdatum und Erstdruck als auch zwischen früher Ur-aufführung und späterer Aufführung im Verein für musikalische Privataufführungen führte – neben vergeblichen Versuchen, dieses und andere George-Lieder in unterschiedlichen Zusammenstellungen immer wieder verschiedenen Verlagen zum Druck anzubieten, sowie möglicherweise weiteren, nicht nachweisbaren Auf-führungen – zu einer Anzahl von Überarbeitungen der Komposition, von denen sich (mindestens) vier Textfassungen unterscheiden lassen (Abb. 1):

Fassung 1 beruht auf einer autographen Niederschrift (A: Paul Sacher Stiftung, Basel).

4 Vgl. *Verein für Kunst und Kultur. Kammermusik- und Liederabend moderner Komponisten*. [Programm], Wien, Ehrbar-Saal, 8. Februar 1910 (Exemplar in: Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, Karl Weigl Papers [MSS 73]; Reproduktion: <http://www.salsah.org/webern/resources/2173581> [9.1.2017]). Neben Weberns Liedern und der Uraufführung seiner *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 wurden Stücke von Conrad Ansoerge, Bruno Walter, Franz Schreker und Karl Weigl aufgeführt. Vgl. auch Julius Korngold, *Feuilleton. Novitäten im Konzertsaal*, in: *Neue Freie Presse* vom 16. Februar 1910, Morgenblatt, S. 1–3; sowie Richard Specht, *Konzerte*, in: *Der Merker* 1 (1909/10), Heft 10, S. 436 f.

5 Vgl. Walter Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, München: edition text + kritik 1984 (= *Musik-Konzepte*, H. 36), S. 101–114, hier S. 102 f.; Vereins-Mitteilungen Nr. 5, 16. März 1919, S. 2 und 7; sowie Vereins-Mitteilungen Nr. 7, 4. Mai 1919, S. 1.

Fassung 2 weist mehrere Textzeugen auf: eine Korrekturschicht desselben Autographen (A); eine autographe Niederschrift (B: Library of Congress, Washington, DC, Moldenhauer-Archives, Box-Folder 58/9); eine weitere autographe Niederschrift (C: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Mus.Hs.38735.MusA/Webern/4); sowie die früheste (unkorrigierte) Schicht einer Abschrift fremder Hand auf der Grundlage von vermutlich B oder C (D: Paul Sacher Stiftung, Basel).

Fassung 3 beruht auf Korrekturschichten in C und D.

Handschriftliche Überarbeitungsspuren zur Druckfassung (Fassung 4) finden sich in einer zusätzlichen Korrekturschicht in D sowie einer weiteren autographen Niederschrift (E: Paul Sacher Stiftung, Basel). (Auf Grund einiger auffälliger Detailabweichungen dürfte jedoch keines dieser beiden Manuskripte direkte Vorlage der stichbildidentischen Drucke von 1919 und 1921 gewesen sein.)

Abb. 1 zeigt an zwei ausgewählten Taktgruppen (T. 1–2 und 7–8)⁶ einige typische Varianten des Notentextes im Laufe seines Entstehungsprozesses. Im Folgenden seien nur die wichtigsten aufgeführt:

- Fassung 1 und 2 weisen keine Tempoanweisungen auf; die Anweisungen in Fassung 3 und 4 differieren untereinander.
- Der vergleichsweise einfach gestaltete, sich an einem gleichmäßigen Achtelimpuls orientierende Rhythmus der Gesangsstimme in Fassung 1 und 2 wird in Fassung 3 und 4 durch Augmentationen, Verkürzungen und triolische Formen differenziert.
- Die Klavierbegleitung in Takt 7 wird in Fassung 2 gegenüber Fassung 1 grundlegend überarbeitet und in Fassung 3 rhythmisch weiter differenziert.
- Fassung 1 zeigt am Anfang von Takt 8 in der linken Hand der Klavierbegleitung ein horizontal ausgefaltetes Dreitonmotiv, das in Fassung 2 zum vertikalen Bestandteil eines Akkordes wird. In Fassung 3 wird dieser Akkord durch Fermaten als formale Zäsur gekennzeichnet, die in Fassung 4 durch die Takterweiterung von Takt 7 und die Vorziehung des Akkordeinsatzes noch deutlicher gemacht wird.
- Neben solchen inhaltlichen Varianten unterscheiden sich die Fassungen auch in orthographischer Hinsicht wie bei der enharmonischen Schreibweise von Tonhöhen (*cis* oder *des*, *as* oder *gis* usw.) oder der Schreibweise der Klaviertexturen in Takt 2 und 8 als Quasi-Akkorde in Fassung 1 und 2 und als vierstimmiges Stimmgeflecht in Fassung 3 und 4.

6 Die Fassungen 1–3 finden sich vollständig transkribiert bei Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden: Franz Steiner 1971, S. 117–119. Für diese Transkriptionen wurde Quelle C offensichtlich nicht berücksichtigt. Die in Abb. 1 vorgelegten Ausschnitte von Fassung 3 orientieren sich im Unterschied zu Buddes Transkription hauptsächlich an C.

Fassung 1

Fassung 2

Fassung 3

Fassung 4

Abb. 1: Anton Webern, *Dies ist ein Lied* (T. 1–2 und 7–8), Fassungen

Die Reduktion dieses textuellen Prozesses auf eine Abfolge von vier Fassungen ist selbstverständlich eine editionstechnisch notwendige Abstraktion:⁷ Mehrere Quellen weisen in nicht immer eindeutig zu entziffernden und zu interpretierenden Schichten weitere Detailvarianten auf, die Fassungen stellen somit lediglich synchrone Schnitte eines diachronen Ablaufes dar. Eine Berücksichtigung (und falls überhaupt möglich: chronologische Einordnung) aller dieser Korrekturen, Tilgungen und Ergänzungen würde entweder zu einer größeren Anzahl von (sich immer weniger unterscheidenden) Fassungen führen und/oder die Idee einer bestimmten Textfassung grundsätzlich aufgeben. (Zu Letzterem tendiert die *critique génétique* – allerdings in der Regel bei dem Versuch, den Schreibprozess einzelner Manuskripte und nicht die Abfolge verschiedener Textfassungen darzustellen.⁸) Einige dieser Varianten stammen sehr wahrscheinlich aus der konkreten Arbeit an der Einstudierung des Liedes für die genannten Aufführungen von 1910 und 1919 und haben entweder performative Geltung für diese (als Anweisungen für die oder Eintragungen von den ausführenden Sängerinnen und Pianisten) oder sind Reflexe der weiteren kompositorischen Arbeit Weberns auf die Probenarbeit und Aufführungen. Die Quellen und die daraus extrahierten Textfassungen stellen somit auch Spuren dieser Aufführungen dar, ohne diese exakt abbilden zu können. (Bei der Aufführung von 1910 wurde vermutlich eine Variante von Fassung 2 performt, 1919 vermutlich eine Variante von Fassung 3.) Auch wenn solche ›performativen‹ Varianten aus sozusagen editionsökonomischen Gründen in der Regel nicht in die Konstituierung kritisch edierter Notentexte eingehen, so werden sie doch im Kritischen Bericht verzeichnet, stehen also einer historisch orientierten Interpretations- beziehungsweise Performance-Forschung als Forschungsmaterial zur Verfügung.

Zusammenfassend sei auf insbesondere drei Punkte hingewiesen: Erstens führt die schriftliche Fixierung einer Komposition im Falle des ausgewählten Webern-Liedes keineswegs zu einer starren Festlegung des Werks, sondern zu einer Anzahl verschiedener Fassungen und Varianten der Komposition. Zweitens lassen sich diese Varianten zum Teil zurückführen auf Erfahrungen bei der performativen Realisierung des Liedes: Die Texte bieten Spuren einer historischen Aufführungspraxis. Drittens muss die Abfolge der verschiedenen Fassungen und Zwischenfassungen nicht unbedingt als ein teleologischer Prozess vom ›unausgereiften‹ zum ›vollendeten‹ Produkt verstanden werden (so sehr die Varianten zweifellos eine Entwicklung in der Differenziertheit bestimmter Details darstellen – und sich dadurch auch als Zeichen einer wachsenden technischen Versiertheit des Komponisten Webern interpretieren

7 Die hier vorgelegte Darstellung verdankt sich den vorbereitenden Arbeiten zur historisch-kritischen Edition der Klavierlieder Weberns im Rahmen der Anton Webern Gesamtausgabe. Vgl. www.anton-webern.ch (20.8.2016).

8 Zu Möglichkeiten der *critique génétique* mit Blick auf Notentexte vgl. Bernhard R. Appel, *Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse*, in: *Musiktheorie* 20 (2005), H. 2, S. 112–122. Mit Blick auf Webern vgl. auch Felix Wörner, *Notenbild und Metatext. Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz (»Kleiner Flügel Ahornsamen«) von Weberns Kantate op. 29*, in: *Webern-Philologien*, hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien: Lafite 2016, S. 99–122.

lassen). Vielmehr lassen sie sich als Aktualisierungen einer sie verbindenden virtuellen Werkidee interpretieren,⁹ wenn man so will: als durch diese Idee provozierte Ereignisse. Alle diese Aktualisierungen können potenziell mit eigenem Recht (und nicht als defizitäre Nebenprodukte einer ›Fassung letzter Hand‹) wiederum sowohl in analytisch-hermeneutischer als auch in musikalisch-performativer Absicht interpretiert werden.

Aufnahmen des Webern-Liedes existieren meines Wissens bisher lediglich von Fassung 4, das heißt der Druckfassung. Die erste Schallplattenproduktion dieser Fassung mit der Sängerin Marni Nixon und dem Pianisten Leonard Stein entstand 1956 in Hollywood.¹⁰ Hollywood ist auch einer der Hauptschauplätze der Performance-Geschichte des Songs *When the Music's Over* der kalifornischen Rockgruppe The Doors. Der Song wurde spätestens ab Mai 1966 bei Live-Auftritten der Band gespielt¹¹ und im Frühjahr/Sommer 1967 für das Ende September desselben Jahres erschienene Album *Strange Days* in den Sunset Sound Recorders in Hollywood aufgenommen. Es gibt neben dieser (in mehreren Takes mit einem 8-Spur-Tonband-Aufnahmegerät produzierten) Studio-Einspielung zahlreiche (offizielle und nicht offizielle) Mitschnitte dieses Liedes bei verschiedenen Live-Auftritten (davon auch eine Fernsehstudio-Produktion ohne Publikum) zwischen Frühjahr 1967 und Dezember 1970.¹² Mit der möglichen Ausnahme des Gesangstextes, der für bestimmte Abschnitte in verschiedenen Performances gleichwohl stark divergieren kann und vom Sänger der Gruppe, Jim Morrison, bei Auftritten teilweise improvisiert wurde, dürfte es keine schriftlichen Notate zu diesem Stück gegeben haben. Als Autoren des Liedes sind auf der LP alle vier Bandmitglieder angegeben, also neben Morrison der Organist Ray Manzarek, der Gitarrist Robby Krieger und der Schlagzeuger John Densmore. Nach dem frühen Tod Morrisons 1971 spielte die Band zwar in unterschiedlichen Formationen und zu verschiedenen Revivals weiter zusammen, als authentische Performances/Einspielungen der Band gelten jedoch in der Regel nur die Auftritte/Aufnahmen mit Morrison als Sänger.

9 »Virtuell« bzw. »aktualisiert« im Sinne von Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968, insbesondere S. 269 ff.

10 *The Complete Music [of] Anton Webern*, Columbia KL 5019–5022. Marni Nixon war vor allem als Dubbing-Sängerin von Hollywood-Schauspielerinnen wie Audrey Hepburn, Deborah Kerr oder Nathalie Wood tätig. Die Webern-Aufnahme hat außer ihrer chronologischen Position auch den Reiz, dass man mit etwas akustisch-visueller Phantasie Webern hier durch diese Schauspielerinnen interpretiert hören kann.

11 Vgl. die rekonstruierten Setlists der Band-Auftritte im auf dem Sunset Strip in West Hollywood gelegenen Nachtclub Whisky a Go Go ab Mai 1966 bei Greg Shaw, *The Doors on the Road*, London: Omnibus Press 1997, bzw. bei <http://mildequator.com/performancehistory/concertinfo/1966/660523.html> (20. 8. 2016).

12 Für die offiziellen Aufnahmen vgl. die Einträge auf www.allmusic.com/artist/the-doors-mno000114342/discography/all (20. 8. 2016). Für weitere Aufnahmen vgl. <http://mildequator.com/concertrecordings/amateur.html> (20. 8. 2016).

Intro

Schrei

When the music's over
turn out the light [...]

[...] until the end.

Strophe

Mittelteil

I hear a very
gentle sound

with your
ear down to
the ground.

We want
the world
and we

want it

now

now(?)

now!

Schrei

When the music's over
turn out the light [...]

[...] until the end.

Strophe

Abb. 2: The Doors, *When the Music's Over*, Skript des Song-Ablaufs

When the Music's Over dauert auf der Studio-Aufnahme von 1967 circa 11 Minuten, bei Live-Aufnahmen kann die Dauer teilweise über 15 Minuten betragen. Diese Diskrepanz hängt weniger mit unterschiedlichen Tempi (die man gleichwohl auch bemerken kann) als vielmehr mit zwei den Song-Ablauf beziehungsweise dessen Skript entscheidend prägenden Passagen zusammen, bei denen die Dauer ad hoc bestimmt und die Musik improvisatorisch gestaltet wird: dem Intro und dem Mittelteil (siehe Abb. 2).

Sowohl das Intro als auch das Ende des Mittelteils kulminieren bei der Studio-Aufnahme und allen folgenden dokumentierten Live-Performances in einem durch ein Schlagzeugtremolo beziehungsweise einen Wirbel eingeleiteten Schrei des Sängers, der mit einem lauten und anhaltenden Klang der Instrumente auf dem ersten Schlag einer Takteinheit zusammenfällt. Die Studio-Aufnahme ist allerdings keine bloße Reproduktion einer unter Studiobedingungen abgemischten Band-Performance des Liedes, sondern hat eine komplexe und technisch vermittelte Entstehungsgeschichte: Da Morrison nicht zum verabredeten Zeitpunkt anwesend war, spielten die anderen Musiker den Song ohne ihn mit einem provisorischen »guide vocal« von Manzarek ein.¹³ Die maßgeblich vom Sänger gestalteten improvisatorischen Passagen wurden soweit markiert, dass Morrison an einem späteren Tag seinen Part auf die bereits vorhandenen Instrumentalspuren singen konnte, dabei aber selbstverständlich auf diese beziehungsweise auf das eingespielte guide vocal reagieren musste, statt wie bei einer Live-Performance selbst der Impulsgeber zu sein. Nicht auszuschließen, dass der Schrei auch durch diese für den Sänger ungewohnte Performance-Situation motiviert wurde. (Morrison interpretiert hier die Interpretation der Band seiner eigenen Performance.) In den vermutlich einzigen erhaltenen Live-Aufnahmen des Songs, die nachweislich vor der Studio-Aufnahme stattfanden,¹⁴ fehlt dieser Schrei jedenfalls sowohl beim Intro als auch am Ende des Mittelteils. Möglicherweise wurde der Schrei erst bei der Plattenaufnahme zu einem in der Folge auch für Live-Auftritte substanziellen Bestandteil des Song-Skriptes.

Eine Filmaufnahme des Doors-Konzertes in der Hollywood Bowl am 5. Juli 1968 (also knapp ein Jahr nach der Studio-Einspielung) zeigt, wie dieser Schrei auch in

13 Vgl. Ray Manzarek, *Light My Fire. My Life with the Doors*, New York: Berkley Boulevard ²1999, e-book, S. 259–266 [von 352]. Das genaue Datum ist unklar: Vermutlich gab es mindestens zwei Aufnahme-Sessions zu *When the Music's Over*, nämlich am 25. April und am 10. Juli 1967, vgl. <http://mildequator.com/recordinghistory/studioinfo.html> (20.8.2016). Da von der Session im April nur ein Take verzeichnet ist (auf dem Morrison Mundharmonika gespielt haben soll, also anwesend gewesen sein dürfte), bezieht sich Manzareks (allerdings keineswegs sakrosankte) Beschreibung wohl eher auf ein späteres Datum.

14 Vgl. The Doors, *Live at the Matrix 1967*, Rhino 2008. Es handelt sich um Aufnahmen von Konzerten in San Francisco am 7. und 10. März 1967. Ältere Bootlegs dokumentieren *When the Music's Over* an beiden Abenden: www.youtube.com/watch?v=PqjaPNVXfYM&t=10555 (20.8.2016). Vgl. auch eine Amateur-Aufnahme eines Konzertes am 4. Juli 1967 in San Bernardino: <http://mildequator.com/performancehistory/concertinfo/1967/670704.html> (20.8.2016), zu der auf einigen Bootleg-Veröffentlichungen ein falsches Konzertdatum (16. Dezember 1967) angegeben wird: www.youtube.com/watch?v=wepiiIeSIz4 (20.8.2016).

die theatralisch-visuellen Aspekte der Bühnen-Performance integriert beziehungsweise wie er als Teil des dem Song-Ablauf zugrunde liegenden Skriptes interpretiert wurde.¹⁵ Nach der Ansage, »Ladies and Gentlemen, here are The Doors!«, beginnen die bereits auf der Bühne befindlichen Instrumentalisten mit dem Intro. Morrison ist zunächst im Hintergrund zwischen dem Schlagzeugpodest und Verstärkertürmen kaum zu sehen und bewegt sich langsam und zeitweise scheinbar teilnahmslos zum Bühnenvordergrund. Als der Schlagzeugwirbel einsetzt, springt Morrison zum in der Mitte der Bühne stehenden Mikrophon und bringt seinen Schrei. Offensichtlich setzen er und die Band dabei voraus, dass die meisten Zuhörer die Plattenaufnahme kennen und den Schrei erwarten, um mit dieser Erwartung spielen zu können: Auf der Plattenaufnahme dauert die Zeit von den ersten Orgelakkorden bis zum Schrei circa dreißig Sekunden, bei diesem Live-Auftritt sind es über zwei Minuten. Entsprechend wird auch der zweite Schrei nach dem Mittelteil hinausgezögert: Der Abschnitt von der Textzeile »I hear a very gentle sound / With your ear down to the ground« bis zum Schrei dauert auf der LP ebenfalls circa 30 Sekunden, im gefilmten Live-Auftritt dagegen fast eineinhalb Minuten (circa 8:45–10:10), während derer Morrison die anfeuernden, offensichtlich den Schrei einfordernden Rufe aus dem Publikum grinsend über sich ergehen lässt und schließlich durch einen Rülpsler kommentiert.

Die Filmaufnahme kann als Dokument einer Performance gelten (selbstverständlich nicht als diese selbst), die die üblicherweise angeführten Merkmale des Performativen (im Sinne eines Gegensatzes zur Interpretation eines vermeintlich textfixierten Werkes) umfasst:¹⁶ Die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern ist gegeben, die Körperlichkeit insbesondere des Sängers ist zentral, die Räumlichkeit und Lautlichkeit spielen eine große Rolle. (Die Hollywood Bowl als Ort von Konzerten klassischer Musik – in den 1940er-Jahren dirigierte hier Leopold Stokowski – ist nicht nur ein symbolischer Ort, der sich als Hintergrund für jugendlich-rebellische Provokationen hervorragend eignet, sondern ist auch in akustischer Hinsicht eine Herausforderung für die Band, die mit einer Wand von 52 zusätzlichen Verstärkern und Lautsprechern versucht, eine ausreichend große Lautstärke trotz des nicht überdachten Zuschauer-raums zu erzielen). Nicht zuletzt materialisiert sich die Zeitlichkeit als ein Merkmal von Performativität durch die langen improvisatorischen Passagen. Und all dies führt offensichtlich zu einer Feedback-Konstellation zwischen Band und Publikum. Doch alle diese performativen Merkmale setzen bestimmte textuelle Aspekte des Songs voraus, die den Rahmen für die Materialisierung des Ereignisses der Live-Aufführung von *When the Music's Over* darstellen: einerseits das schriftlich zwar nicht fixierte, aber den formalen Ablauf bestimmende Skript des Songs mit seinen strukturell markanten Schreien; andererseits die (einem Großteil des Publikums vermutlich bekannte) Plattenaufnahme des Songs.

15 The Doors, *Live at the Bowl '68*, Los Angeles: Universal Pictures 2012 (DVD), 0:00 bis ca. 13:00.

16 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, passim.

Schließlich wird die (filmische) Dokumentation des Ereignisses selbst wieder zu einem Text, der kopiert, zitiert und auch verfälscht werden kann. (Es ist bemerkenswert, wie bemüht in der Regel Produzenten von Cover-Versionen des Songs sind, das Skript einzuhalten.)¹⁷

Die beiden Beispiele sollen nicht suggerieren, dass die beschriebenen dynamischen Relationen von Text und Ereignis jeweils typisch für die entsprechenden Genres oder historischen Abschnitte sind, denen sie zugezählt werden könnten: Dass also nur in komponierter Kunstmusik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Notentexte performative Aspekte aufweisen wie im Webern-Beispiel; oder dass nur in der Rock- und Popmusik (wie auch immer dokumentierten) Ereignissen (interpretationsfähige und Interpretationen provozierende) virtuelle Texte beziehungsweise Skripte zugrunde liegen wie im Beispiel von The Doors. Man findet selbstverständlich auch in der sogenannten Neuen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Beispiele schriftlos oder zumindest schriftarm dokumentierter Aktualisierungen musikalisch-kompositorischer Ideen. (Etwa die von Luigi Nono hinterlassenen und an bestimmte Interpreten gebundenen Skripte zu Kompositionen seit Ende der 1960er-Jahre.) Umgekehrt kann es auch im Bereich der sogenannten Populären Musik beinahe aller Epochen ausdifferenzierte Notentexte geben, ohne dass damit die Aufführung eines entsprechenden Stückes notwendigerweise in allen seinen Aspekten fixiert wäre und damit die Performanz von Ereignishaftigkeit ausschließen würde. (Man denke an Walzer von Johann Strauß, an Big-Band-Arrangements von Glenn Miller oder auch Live-Events von – in der Regel: musikalisch vokal agierenden – Superstars von Udo Jürgens bis Madonna oder Pink, deren instrumentaler Begleitapparat ohne zumindest konzipierende schriftliche Fixierung technisch nicht zu realisieren wäre.) Deutlich könnte aber durch die Beispiele vielleicht geworden sein, dass die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Performance-Ereignissen für ihre belastbare wissenschaftliche Diskursivierung eine philologische, das heißt textkritische Basis benötigt, und dass sich Philologie der Performativität und Ereignishaftigkeit von Texten sehr bewusst ist.

17 Vgl. z. B. die beiden folgenden, nach 2010 entstandenen, auf YouTube-Clips dokumentierten ›Interpretationen‹ des Songs: www.youtube.com/watch?v=Uw1Uk16Kiiw; www.youtube.com/watch?v=9gKQri-POBw (20. 8. 2016). Vgl. auch die dort abgelegten Kommentare von Rezipienten, die teilweise sehr auf die Einhaltung des Song-Skriptes im Zusammenspiel mit den performativen Aspekten achten.

Extended Belcanto oder: Das Alte im Neuen

Eine, wenn nicht *die* Gretchenfrage moderner Kunst lautet: »Wie hast du's mit der Tradition?« Für die musikalische Moderne um 1910 gibt Hermann Danuser unterschiedliche Antworten. Die eine lässt sich »als ein die Tradition der Kunstmusik paradoxerweise wählender ›Traditionsbruch vorwärts‹ verstehen, insofern sie das der Moderne innewohnende Fortschrittsprinzip von einem kontinuierlichen zu einem diskontinuierlichen verschärfte und durch Umwälzungen in den Bereichen Harmonik, Rhythmik, Klangfarbe und Form das musikalische Material jeweils partiell revolutionierte.«¹ Dieser Position stellt Danuser einen »Traditionsbruch rückwärts« gegenüber, der von der Verabschiedung des Fortschrittskonzepts ausgeht und sich »unter Voraussetzung des letztlich vom Historismus gestifteten pluralistischen Geschichtsbilds Lösungsmöglichkeiten aus einem Rückgriff auf Elemente der vor Beethoven liegenden Musik erhoffte.«² Eine dritte Antwort artikuliert sich in Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts wie dem Futurismus oder dem Dadaismus, die auf eine Neubestimmung des Kunstbegriffs und damit letztlich auf einen radikalen Bruch mit dem Überlieferten zielten – zumindest dem Habitus nach. In der Musik setzte sich ein solch radikaler Bruch mit der Tradition erst nach dem Zweiten Weltkrieg als maßgeblicher Ansatz der Moderne durch und das auch nur für eine begrenzte Zeit.

Was für den Bereich der Komposition als »Produktion« gilt, kann auch hinsichtlich der Aufführung von Musik als »Reproduktion«³ beobachtet werden. Das kompositorisch und ästhetisch Neue scheint nach dem aufführungspraktisch Ungewöhnlichen, nicht von Konventionen und Traditionen Geprägten zu verlangen, in der Instrumental- ebenso wie in der Vokalmusik. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass vielen Partituren von Werken, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden,

1 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7), S. 11.

2 Ebd.

3 Zum Begriffspaar Produktion – Reproduktion vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, »Zwei Buchstaben mehr«. *Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?*, in: *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien – Graz: Universal Edition 2003 (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 43), S. 15–32.

ausführliche Listen beigelegt sind, auf denen Komponisten neue Spiel- und Singweisen und die dafür eigens entwickelte Notation erläutern.⁴

Einige Bücher über neue Vokalmusik und -techniken kündigen schon im Titel an, dass es in ihnen um Abgrenzung geht. Der ungarisch-kanadische Komponist István Anhalt nennt einen Essayband über zeitgenössische Musik für Singstimmen *Alternative Voices*,⁵ während der amerikanische Komponist und Musiktheoretiker Michael Edward Edgerton im Untertitel seines Buchs *The 21st-Century Voice* zwischen »contemporary and traditional extra-normal voice« unterscheidet.⁶ Das Attribut »alternative« verweist auf eine Distanz zu einer wie auch immer definierten Tradition, »extra-normal« setzt eine Normalität voraus, zu der das »Außer-Normale« in einem reflektierten Verhältnis steht. In eine verwandte Richtung, aber mit anderer Akzentuierung zielt der Terminus »Extended Vocal Techniques« (EVT), der seit den 1970er-Jahren zum Wortschatz der Neuen Musik gehört. »Erweitert« werden die traditionellen Gesangstechniken, doch besteht keineswegs Einigkeit darüber, was einerseits zu den traditionellen Techniken und andererseits zu den Erweiterungen gerechnet werden kann oder sollte.⁷ In seinem Buch *The Techniques of Singing / Die Techniken des Gesangs* zählt Nicholas Isherwood eine Reihe unterschiedlicher Formen vokaler Lautgebung zu den EVT wie zwei- und mehrstimmiges Singen (Multiphonics), stimmhaftes Einatmen, Zungenschmalzen, Zähneklappern, Gurgeln oder Schnarchen.⁸ Hanna Aurbacher-Liska fasst hingegen das gesamte Spektrum der Formen stimmlicher Gestaltungsmöglichkeiten in Neuer Musik als Erscheinungsweisen einer »erweiterten Gesangstechnik« auf,⁹ auch Techniken, die Isherwood als eigenständige Phänomene außerhalb der EVT behandelt wie »Flüstern, Sprechen, Sprechgesang« (Kapitel V), die Verwendung von Geräuschlauten wie Knarren, Pressen oder Lachen (Kapitel VII) oder »Außerstimmliche Aktionen« wie Hand- und Zungentremolo, Händeklatschen und Fußstampfen (Kapitel X).

Isherwood verweist darauf, dass immer schon »große Interpreten ihre Gesangkunst mit einer Vielzahl an Klangfarben und besonderen Stimmeffekten expressiver gestaltet« haben:¹⁰

4 Vgl. Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle: Moeck 1984.

5 István Anhalt, *Alternative Voices. Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press 1984.

6 Michael Edward Edgerton, *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, Lanham (MD) – Toronto – Oxford: Scarecrow 2004 (= *The New Instrumentation*, Bd. 9).

7 Vgl. Anne-May Krüger, *Extended Vocal Techniques (EVT)*, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hrsg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber 2016, S. 199–201.

8 Nicholas Isherwood, *The Techniques of Singing / Die Techniken des Gesangs*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013, S. 67 ff.; alle Zitate aus diesem Buch folgen der deutschen Textfassung.

9 Hanna Aurbacher-Liska, *Die Stimme in der neuen Musik. Notation und Ausführung erweiterter Gesangstechnik*, Wilhelmshaven: Noetzel 2003.

10 Nicholas Isherwood, *Die Techniken des Gesangs*, S. 14.

»Die Recitativi secchi in Bruno Walters Mozart-Einspielungen geben ein perfektes Vorbild für den Schönberg'schen Sprechgesang ab, und Fjodor Schaljapin verwendet in seinen Arien-Aufnahmen aus »Boris Godunov« darüber hinaus Sprechen und Rufen (»Uhr-Szene«) sowie flüsterndes Singen (»Boris Tod«). Dietrich Fischer-Dieskau sang oft ohne Vibrato und bezeichnete dies als weitverbreitet. [...] Die immer beliebteren Countertenöre und Sopranisti singen fast immer im Falsett. Don Giovanni fährt zur Hölle mit einem gerufenen *a*¹¹.«¹¹

Isherwood sieht eine Verbindung zwischen Tradition und Moderne und vertritt die Meinung, dass sich die »Vokalmusik unserer Zeit« nur insofern von der älteren Musik unterscheidet, »als sie solche Spezialeffekte üblicherweise ausnotiert, anstatt sie dem Gutdünken des Interpreten zu überlassen.«¹² Diese Phänomene gehören in der Musik vor ungefähr 1950 zwar zu den Sonderformen stimmlichen Ausdrucks, sie sind aber, wie noch zu zeigen ist, schon während des 19. Jahrhunderts in den Komplex der Vortragsbezeichnungen aufgenommen worden und waren damit auch früher als Isherwood annimmt schon nicht mehr allein dem Belieben der Ausführenden überlassen.

Viele Phänomene, die für die Neue Vokalmusik bedeutsam geworden sind, waren zudem bereits Teil der Aufführungskultur komischer Musiktheatergenres seit dem 17. Jahrhundert, die nur zum Teil in den Notentexten dokumentiert ist. Dazu gehören unter anderem die Verwendung von Nonsense-Silben – lange vor dem Scat-Gesang des Jazz –, die Imitation von Stimmen, Tierlauten und Instrumenten, verschiedene Formen der Improvisation, das Changieren zwischen Singen und Sprechen oder auch der offenkundige Wechsel von Stimmregistern, oft als komischer Effekt zur Nachahmung von Frauenstimmen. Hinzu kommen frühe Formen textlosen Singens wie das Solfeggio und die Vokalise, auch das Singen mit geschlossenem Mund war bereits im 19. Jahrhundert verbreitet.¹³

Exkurs I: Experimente als Botschaften an die Zukunft

Viele Phänomene, die erst in der Musik des 20. Jahrhunderts zu zentralen Gestaltungselementen wurden, traten schon viel früher einmal in Erscheinung – als Experimente ohne unmittelbare Folgen. Zwei Beispiele:

1. Heinrich Ignaz Franz Biber komponierte 1673 eine *Battalia*, ein Stück Programmmusik, für das es im 16. und vor allem 17. Jahrhundert einige Vorbilder gab. Singulär ist aber ein Abschnitt, der laut Biber eine »liederliche gsellchaft von allerley Humor« porträtiert, in dem die Instrumente nacheinander verschiedene

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. hierzu folgende Artikel im *Lexikon der Gesangsstimme* (wie Anm. 7): *Bocca chiusa / Bouche fermée* (Thomas Seedorf, S. 88), *buffo / buffa* (Daniel Brandenburg, S. 99–101), *Solfeggio* (Thomas Seedorf, S. 562–564), *Sprechen und Singen* (Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, S. 573–578), *Vokalise* (Thomas Seedorf, S. 680 f.).

Lieder anstimmen.¹⁴ Im Gegensatz zu einem Quodlibet, bei dem für ein solches Zusammenspielen von bekannten Melodien die üblichen Tonsatzregeln gelten, entwickelt sich das Zusammenklingen bei Biber zu einer grotesken Kakophonie, die der Komponist in einer programmatischen Notiz erläutert: »hic dissonat ubique, nam ebrii sic diversis Cantilenis clamare solent« – hier dissoniert alles, denn Betrunkene pflegen auf diese Weise verschiedene Lieder zu grölen.¹⁵ Was Biber – wohl als Karnevalsmusik – vor einem exklusiven Zuhörerkreis ausprobierte, wurde bei Charles Ives, Luciano Berio und vielen anderen als Collage und Montage zu einer wichtigen Kompositionstechnik des 20. Jahrhunderts.

2. Zu Beginn von *Le Cahos*, der einleitenden Symphonie zu Jean-Féry Rebels 1737 entstandenem Ballett *Les Éléments*, erklingen simultan alle Töne der harmonischen d-Moll-Tonleiter – ein veritabler Cluster. Diese Ballung von Dissonanzen, bei Rebel musikalische Chiffre einer chaotischen Unordnung, entwickelte sich zu einem zentralen Mittel der Komposition nach 1945, mit einigen Vorläufern in der ersten Jahrhunderthälfte.

Weder Bibers *Battalia* noch Rebels *Cahos* haben eine Tradition begründet. Es wäre daher unsinnig, sie als direkte Ahnen der Neuen Musik verstehen zu wollen. Die beiden Beispiele sind aber repräsentativ für unendlich viele Ansätze, der Musik im Rahmen eines im Prinzip stabilen Systems von Kompositionsregeln neue Ausdrucksmittel zu erschließen, auch wenn diese nicht zum Teil des Epochenstils werden. Es sind Botschaften an die Zukunft, Potentiale, deren Zeit erst noch kommen musste.

Für den Bereich der Aufführungspraxis gilt das in gleicher Weise. Biber bietet auch dafür ein anschauliches Beispiel: Für einen Abschnitt in der *Battalia* soll ein Spieler einen Papierstreifen unter die Saiten ziehen, um einen bestimmten Klangeffekt zu erzielen. Solche Sonderwege der Instrumentalbehandlung – hier: die Präparierung eines Instruments zur Erzeugung ungewöhnlicher Klänge – finden sich im 18. und 19. Jahrhundert zuhauf und bilden ein Arsenal von Klangmöglichkeiten, deren Potential erst in der Neuen Musik ins Zentrum des Interesses von Komponisten rückte.¹⁶

Analog zu Instrumentalisten, die Neue Musik spielen, ihr Instrument in der Regel aber in traditioneller Weise erlernt haben, folgt auch die Ausbildung von Sängern, die sich mit Vokalmusik der Avantgarde auseinandersetzen, üblicherweise zunächst traditionellen Prinzipien, wie sie sich seit dem frühen 17. Jahrhundert herausgebildet und seit dem 19. Jahrhundert als Standard verfestigt haben. Auch für Nicholas Isherwood ist die traditionelle Art des Singens unverzichtbarer Ausgangspunkt für den Einsatz neuer Techniken, und er versucht »zu zeigen, wie man, auf der Grund-

¹⁴ Zit. nach Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung* [Bd. 2], hrsg. von Jiří Sehnal, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1997 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 151), S. 82.

¹⁵ Ebd., S. 82 f.

¹⁶ Vgl. Ben Arnold, *War Music and its Innovations*, in: *The Music Review* 55 (1994), S. 52–57.

lage der Belcanto-Technik aufbauend, die Musik der Gegenwart bewältigen kann«. ¹⁷ Isherwoods Äußerung liegt ein Verständnis von »Belcanto« zugrunde, wie es vor allem von US-amerikanischen Gesangspädagogen wie Richard Miller und Cornelius Reid geprägt wurde, aber auch im deutschsprachigen Schrifttum weit verbreitet ist. Im Mittelpunkt steht dabei eine Gesangstechnik, die die Grundlage für die perfekte Beherrschung des Instruments Stimme darstellt. Die Ausbildung der Sängerstimme zielt daher auf einen weiten Umfang, Geläufigkeit, eine große Bandbreite der Dynamik, präzise Tonbildung und anderes mehr.

Wie viele Autoren vertritt Isherwood die Ansicht, »Belcanto« bedeute »schöner Gesang«. ¹⁸ So schlüssig diese Definition auf den ersten Blick erscheint, so wirft sie doch eine Reihe von Fragen auf: Worin besteht die Schönheit des als »Belcanto« charakterisierten Gesangs? Ist diese »Schönheit« allein anhand von gesangstechnischen Kriterien zu bestimmen? Ist das Schönheitsideal, das hinter dem Begriff zu stehen scheint, ein historisch begrenztes oder ein überzeitlich gültiges? Und nicht zuletzt könnte jemand, der mit der italienischen Sprache vertraut ist, fragen, ob »bel« (als Abkürzung von »bello«) nicht auch andere Bedeutungsfacetten hat als lediglich »schön«. Befasst man sich mit der Geschichte des Belcanto-Begriffs, zeigt sich, dass die gradlinige Übersetzung als »schöner Gesang« nicht nur nicht zutrifft, sondern sogar wesentliche Aspekte des Begriffs verdeckt.

Exkurs II: »Belcanto« – eine begriffsgeschichtliche Skizze ¹⁹

Zu unterscheiden ist zwischen einem vokabularen und einem terminologischen Gebrauch des Ausdrucks »Belcanto«, das heißt zwischen seiner Verwendung in einer Art gehobener Alltagssprache und jener in einem engeren, fachspezifischen Sinn. Wenn der Titelheld in Georg Friedrich Händels Oper *Giulio Cesare in Egitto* vom Gesang der verkleideten Cleopatra behauptet, »Non ha in cielo il Tonante / melodia che pareggi un sì bel canto«, dann handelt es sich um einen vokabularen Gebrauch, und hier ist die Übersetzung mit »schön« angemessen, »schön« allerdings in einem außergewöhnlichen Sinne, da der Gesang Cleopatras stark auf die Zuhörer im Theatergeschehen wirkt, wodurch die Verwandtschaft von »canto« (Gesang) und »incanto« (Zauber) unterstrichen wird.

Ab wann man überhaupt von einem terminologischen Gebrauch von »bel canto« beziehungsweise »Belcanto« sprechen kann, ist nicht sicher. Die Anfänge dürften aber im frühen 19. Jahrhundert zu finden sein. In der italienischen Übersetzung der epochalen *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* ²⁰ wird ein »insegnante di tecnica vocale« als »Professore di bel Canto« bezeichnet. Innerhalb einer hierarchisch

¹⁷ Nicholas Isherwood, *Die Techniken des Gesangs*, S. 16.

¹⁸ Ebd., S. 28.

¹⁹ Vgl. zum Folgenden Thomas Seedorf, *Belcanto / bel canto*, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, S. 74–77.

²⁰ Paris, An 12 [= 1803/04]; Faksimilenachdruck Courlay: Fuzeau 2005.

gestaffelten Ordnung der Gesangsausbildung steht dieser Professore di bel canto über dem »docente di solfeggio«, der für die stimmliche Aufbauarbeit zuständig war. Auf die Verbindung zwischen beiden Bereichen verweist der Titel einer Sammlung von Luigi Rossi aus der Mitte der 1830er-Jahre: *L'Arte del Solfeggio e del bel Canto*.²¹ Diese und weitere Quellen machen deutlich, dass der Ursprung des Belcanto-Begriffs im Kontext der elementaren italienischen Gesangslehre zu suchen ist.

Vor diesem Hintergrund erscheint es fraglich, dass »bel/bello« in der Verbindung mit »canto« ausschließlich in der Bedeutung von »schön« gebraucht wurde. Gegen diese Annahme spricht nicht zuletzt die Bedeutungsvielfalt, die »bello« im Italienischen besitzt. Mit »belle maniere« werden beispielsweise die innerhalb einer »buona società« angemessenen Verhaltensweisen benannt, deren »Schönheit« in ihrer gesellschaftlich akzeptierten Richtigkeit besteht. Dass »schön« mit der Bedeutung von »richtig« einhergeht, zeigen etwa jene Formulierungen, die Giulio Caccini in der Vorrede »Ai lettori« seiner Sammlung *Le nuove musiche* (1602) zur Charakterisierung der von ihm gelehrten Gesangkunst verwendet. Mehrfach spricht er von der »buona maniera di cantare«, deren Grundsätze er in seinem programmatischen Text entfalten möchte. Kein Autor des 17. und 18. Jahrhunderts bedient sich indessen der Wortverbindung »bel canto« im oben beschriebenen Sinne.

Die Vorstellung eines »schönen« Singens, das zunächst einmal ein regelkonformes Singen (»buon canto« oder »ben cantare«) darstellt, ist kaum vorstellbar ohne die Rhetorik und ihr Regelsystem, das für die europäische Kultur bis ins 19. Jahrhundert hinein von grundlegender Bedeutung war. Die Tradition der Rhetorik war auch in Italien für viele Wissenschaften von grundlegender Bedeutung, erst nach 1800 gab sie ihre Vorrangstellung allmählich an die Ästhetik ab. Noch in Girolamo Crescentinis Forderung »Il canto deve essere un imitazione del discorso« – der Gesang soll eine Nachahmung der Rede sein, ist dieser Einfluss erkennbar:²² im didaktische Modell einer Lehre von der Redekunst, in der es um die Vermittlung von Regeln für einen wirkungsbezogenen Vortrag geht, und, damit eng verbunden, in der Übertragung von Kriterien des guten Redevortrags auf den Vortrag von Musik.

Wesentliche Elemente dessen, was im 19. Jahrhundert zum gesangspädagogischen Curriculum des »bel canto« zählte, finden sich schon in den Traktaten des frühen 17. Jahrhunderts: Gestaltungsmittel wie Legato, Portamento, Crescendo und Decrescendo, Messa di voce und Mezza voce, verschiedene Formen der Geläufigkeit und Triller bis hin zum angemessenen Gebrauch des Tempo rubato. Diese Elemente gehörten also schon lange zu den Grundlagen italienischer Gesangstechnik und -ästhetik, als sie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts im Kontext einer pädagogisch begründeten Kodifizierung mit dem Terminus »bel canto« verknüpft wurden. Zuvor galten sie als Kriterien einer »buona maniera di cantare« oder des »ben cantare« – aus dem »guten« oder »richtigen« wurde im 19. Jahrhundert ein »schöner« Gesang.

21 Turin ca. 1835.

22 Girolamo Crescentini, *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del vocalizzo con discorso preliminare*, Paris: Imbault [ca. 1811], S. 4; Faksimilendruck Courlay: Fuzeau 2005.

Als von der Idee des »Belcanto« geprägt lassen sich alle Erscheinungsweisen gesanglicher Schulung verstehen, die einen Zusammenhang mit den im 17. Jahrhundert entwickelten Prinzipien erkennen lassen. Doch bei aller Kontinuität der gesangstechnischen und gesangsästhetischen Grundlagen hat sich die italienische Gesangskunst im Laufe der Jahrhunderte in einer Weise entwickelt, die eine terminologische Differenzierung sinnvoll erscheinen lässt. Unterscheiden ließen sich etwa ein »barocker« oder »klassischer Belcanto« für die Zeit des Entstehens des Belcanto und der daraus erwachsenen Entwicklung bis Ende des 18. Jahrhunderts, eine Zeit, die maßgeblich von der Gesangskunst der Kastraten geprägt war, ein »klassizistischer Belcanto« der Rossini-Ära sowie ein »romantischer Belcanto« der Komponisten seit Bellini und Donizetti.

In den Gesangslehrwerken des 19. Jahrhunderts ist ein Wandel der Belcanto-Ästhetik dokumentiert, der sich zuvor in der Praxis vollzog. Während Autoren des 18. Jahrhunderts wie Pier Francesco Tosi, Giambattista Mancini oder Johann Adam Hiller sich ausschließlich mit genuin gesanglichen Aspekten befassen, widmet sich Manuel Garcia fils auf vielen Seiten seines *Traité complet de l'art du chant*²³ Phänomenen des gesanglichen Vortrags, die die traditionellen Grenzen des Gesangs überschreiten, wie Lachen, Weinen, Seufzen, Schluchzen und verschiedene Arten des Atemholens. Garcia reagiert damit auf Komponisten der jüngeren Generation wie Vincenzo Bellini oder Giacomo Meyerbeer, die die Grenzen gesanglichen Ausdrucks im Sinne eines romantischen Realismus erweiterten. Verschiedentlich findet sich etwa bei Bellini die Vortragsbezeichnung »con grido«, die einen sängerisch geformten Schrei anzeigt. Ein breites Spektrum neuer Vortragsanweisungen findet sich bei Giacomo Meyerbeer: »d'une voix suffoquée par les larmes« (mit tränenerstickter Stimme), »d'une voix entrecoupée par les sanglots« (mit einer von Schluchzen unterbrochenen Stimme), »riant« (lachend), »pleurant« (weinend) oder »presque parlé« (beinahe gesprochen) – um nur einige wenige Beispiele zu nennen.²⁴ Isherwoods Verweis auf den Belcanto als eine Art Basistradition neuer Vokalmusik ist also berechtigt, wenn auch in einem umfassenderen Sinne als von ihm ausgeführt. Die traditionelle italienische Schulung, die im 19. Jahrhundert auch für den französischen Kunstgesang zum Vorbild geworden war, blieb für die meisten italienischen Opernkomponisten der folgenden Generationen Grundlage ihrer Gesangsästhetik.

Es war Giacomo Puccini, der den romantischen Belcanto mit der Musiksprache der Moderne verknüpfte. Die Popularität dieses Komponisten als Schöpfer von Arien wie »Nessun dorma« oder »O mio babbino caro«, die längst Teil der Popkultur geworden sind, lässt leicht übersehen, wie intensiv Puccini sich mit den modernen Strömungen seiner Zeit auseinandergesetzt hat, auch im Hinblick auf den Gebrauch der Stimme. Schon in *La bohème* (1896) verwendet er Lautformen zwischen Sprechen und Singen, wenn auch nur an wenigen Stellen. Ein wahres Experimentierfeld stimmlichen Aus-

23 2. Teil, Paris 1847; Faksimilenachdruck Courlay: Fuzeau 2005.

24 Vgl. Thomas Seedorf, *Giacomo Meyerbeer und die »Societät« zwischen Komponist und Sängern*, in: *Europa war sein Bayreuth. Symposium zu Leben und Werk von Giacomo Meyerbeer*, hrsg. von Jörg Königsdorf und Curt A. Roesler, Berlin: Deutsche Oper 2015, S. 75–94.

drucks ist dagegen *La fanciulla del West*, 1910 an der New Yorker Metropolitan Opera uraufgeführt. Die Handlung spielt Mitte des 19. Jahrhunderts zur Zeit des kalifornischen Goldrauschs. Weite Strecken des I. Akts, der in die raue Welt der Goldgräber einführt, bewegen sich in einem Idiom, das nur sehr selten von jenen Kantilenen geprägt ist, wie sie für die italienische Gesangsoper und auch für Puccinis vorangegangene Werke bis zu *Madama Butterfly* typisch sind. Stattdessen herrschen kurze Gesangsphrasen vor, die sich stark an den Duktus gesprochener Sprache anlehnen. Es mutet fast programmatisch an, dass die ersten Vokallaute der Oper nicht gesungen, sondern rhythmisch gerufen werden (»gridando«). Puccini unterscheidet zwischen »quasi parlato« (mit notierten Tonhöhen und Rhythmen) und »parlato« (nur notierte Rhythmen, das heißt mit Notenhälsen ohne Notenköpfe). Die Rufe steigert er bis zum Gebrüll (»gridando fortissimo«), für das »parlato« verwendet er auch eine Variante mit einem »decrecendo di tono«, das das Absinken der Stimme beim Sprechakt kompositorisch nachzeichnet. Mehrfach ist in *La fanciulla del West* ein Geheul anzustimmen (»ululando forte«), auch Grunzlaute (»come un grugnito«) und aleatorisches Gemurmel (»mormorato somnesso«) fordert die Partitur.

La fanciulla del West ist ein Werk an der Schwelle zur Moderne. Puccini macht reichen Gebrauch von Mixturklängen, Quartparallelen und anderen Klangkombinationen, der I. Akt schließt sogar mit einem großen C-Dur-Septakkord, der aus einem der Hauptmotive des Werks abgeleitet ist und dessen Melodietöne in die Vertikale verlagert. Dass der letzte Ton der weiblichen Protagonistin Minnie in diesem Akt ein ausnotierter Seufzer ist (»un sospiro prolungato come un lamento«) und sich in den Orchesterklang die Stimmen von 15 hinter der Bühne »a bocca chiusa« singenden Tenören mischen, unterstreicht die Modernität dieses Werks auch auf vokalklanglicher Ebene.

La fanciulla del West ist zugleich ein Werk, das an die Operntradition des 19. Jahrhunderts anknüpft und insbesondere den Sängern der Hauptpartien Gelegenheit bietet, große Melodiebögen expressiv zu gestalten, obwohl nur eine kurze Arie auch außerhalb des Werks bekannt geworden ist: der Abschiedsgesang des zum Tode verurteilten Banditen Dick Johnson (»Ch'ella mi creda libero«). Puccini knüpft an die Tradition des bereits im 19. Jahrhundert um neue Facetten bereicherten Belcanto an und radikalisiert ihn, durchaus im Sinne des Danuser'schen »Traditionsbruch vorwärts«, zugleich zu einem »extended Belcanto«, von dem der Weg zu den Extended Vocal Techniques nicht mehr weit ist.

(Ver)Körper(t)

»If something else works – do it!«

Peter Maxwell Davies' und Roy Harts *Eight Songs for a Mad King*

Manch wegweisendes Werk ist nur dank engster Zusammenarbeit des Komponisten mit unverwechselbaren Interpreten entstanden. Das Wissen um solche außergewöhnlichen Kooperationen ist heute umfangreicher denn je. Doch wie können Informationen zu historischen Vorbildern aktuellen Interpreten nützen? Am Beispiel der *Eight Songs* werden bisher unveröffentlichte Tondokumente des Urinterpreten Roy Hart mit vorhandenen Schriftquellen in Beziehung gebracht, um die Interpretationspraxis neu zu beleben.

Peter Maxwell Davies (1934–2016) und sein Librettist Randolph Stow (1935–2010) schufen mit *Eight Songs for a Mad King* (1969) ein halbstündiges Monodrama für einen Vokalisten und sechs Instrumentalisten, das sich mit dem als »Mad King George« in die Geschichte eingegangenen englischen König Georg III. und dessen Krankheit auseinandersetzt. Kreiert wurde das Werk für Roy Hart (1926–1975), einen Schauspieler und Vokalkünstler mit derart extremen Fähigkeiten, dass die Autoren wohl nie von einer Umsetzung durch andere Interpreten ausgingen.¹ Den-



Abb. 1: Alfred Wolfsohn und Roy Hart in einer Unterrichtssituation, vermutlich späte 1950er-Jahre; mit freundlicher Genehmigung des Roy Hart Theatre Archive

¹ Peter Maxwell Davies in einem Gespräch mit der Autorin, 25. 2. 2014 in Basel, dokumentiert im Rahmen von *to_perform. Filmdokumente zur Aufführungspraxis der Neuen Musik*, ein Projekt der Abteilung Forschung & Entwicklung der Hochschule für Musik/FHNW.

noch gehören die *Eight Songs* mittlerweile zum Repertoire zahlreicher Vokalistinnen und Ensembles.

In jüngster Zeit wurden Kooperationen von Komponistinnen mit unverwechselbaren Instrumentalistinnen und Sängerinnen in zahlreichen Arbeiten erforscht.² Angesichts der übermächtigen historischen Vorbilder und ihrer zum Kanon gewordenen Resultate kann das Erarbeiten von neuen und eigenständigen Ansätzen für heutige Interpretinnen eine besondere Herausforderung bedeuten. Gerade das Beispiel von Peter Maxwell Davies' *Eight Songs* ist in dieser Hinsicht besonders spannend, weil der Komponist hier die spezifische Vokalphysiognomie von Roy Hart einsetzt, der mit seiner Stimme Multiphonics realisieren konnte und über eine Tessitur von circa sechs Oktaven verfügte. Im Folgenden soll an diesem aus Sicht der Aufführungspraxis durchaus problematischen Werk aufgezeigt werden,³ wie hilfreich beispielsweise historische Tondokumente für neue Interpretationen sein können. Im Zentrum stehen dabei drei unveröffentlichte Mitschnitte⁴ mit dem Interpretinnen der Uraufführung Roy Hart sowie zwei im Vorfeld der Komposition entstandene Arbeitsbänder.⁵

Erstaunlich ist, dass Davies trotz zahlreicher Neuinterpretationen den außer von Hart selbst kaum zu bewältigenden Vokalpart der *Eight Songs* nie verändert oder mit Ossia-Varianten versehen hat.

»I just left it. And they [andere Interpretinnen] can cope with it as best they can. And they do cope in a way. [...] Of course, they can't do his multiphonics. But there are plenty of other things that you can do, as we know.«⁶

Was diese »plenty of other things« sein können, wird im Folgenden exemplarisch erörtert und diskutiert. Tatsächlich scheint die teilweise unausführbare Vokalnotation unterschiedlichste Interpretationen zu erlauben: Die Wahnsinnsdarstellung erhält dabei als theatrales Element zentrale Bedeutung – nicht selten mit der Gefahr,

2 Vgl. z. B. Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice. Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, Ann Arbor: UMI Publishing 2011; Mahkan Esfahani, *David Tudor and the Performance of Morton Feldman's Piano Music of the 1950s*, Ann Arbor: Proquest 2013.

3 Die Arbeit an den *Eight Songs* ist Teil des Dissertationsprojekts *Musik über Stimmen. Zur Rolle von Sängerpersönlichkeiten für die Entwicklung neuer Vokalmusik, dargestellt in drei Fallstudien*, das zum SNF-Forschungsprojekt *Fokus Darmstadt* (Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel, Hochschule für Musik Basel, Internationales Musikinstitut Darmstadt) gehört.

4 Es handelt sich um Aufnahmen der BBC (Februar 1970) und des NDR Hamburg (Live-Mitschnitt, 18. 10. 1969; Studioproduktion, 18. 10. 1969) mit den Pierrot Players unter Leitung von Davies, die nach derzeitigem Wissensstand zum ersten Mal vorliegen und verglichen werden können.

5 Die Arbeitsbänder dokumentieren die improvisatorische Arbeit Harts – ohne Mitwirkung oder Einflussnahme durch Davies – auf der Basis der Texte von Randolph Stow. Das Mitschneiden von Arbeitsprozessen war gängige Praxis des Roy Hart Theatre, hatte aber laut Aussage des Komponisten in diesem Fall keinen wesentlichen Einfluss auf die Entstehung der Komposition (vgl. auch das Zitat zu Anm. 17).

6 Peter Maxwell Davies in einem Gespräch mit der Autorin, 25. 2. 2014 in Basel.

zum Vehikel willkürlichen und effektorientierten Spiels zu werden, wie auch der langjährige King-George-III-Darsteller Kelvin Thomas bemerkt:

»I think a danger with a piece like this is that an artist will look at it and they see the notes on the page. And they'll just superimpose the facts. And that, in my view, is not how it should be. It's about finding from within an emotional response to the text and to what the composer has written. [...] It's about understanding what this man is going through.«⁷

Interessant an dieser Äußerung ist insbesondere, dass Thomas den Zustand seiner Figur zu verstehen versucht, also komplexe Sinnzusammenhänge darstellen und nicht einfach den Wahnsinn bebildern möchte. Dieser Ansatz wird an späterer Stelle mit Blick auf mögliche Strategien zum Umgang mit der Partitur unter Hinzuziehung der genannten Audioquellen wieder aufgegriffen und diskutiert.

Die von Thomas angedeutete Problematik scheint wesentlich verstärkt durch die Tatsache, dass die Aufnahmen von Harts *Eight-Songs*-Interpretationen nur geringe Verbreitung fanden. Nach einer Reihe von Aufführungen 1969/70 kam es zum Streit zwischen Hart und Davies, so dass die kommerzielle Einspielung des Werks durch Davies' Gruppe The Fires of London mit Julius Eastman (1940–1990) zustande kam. Dies machte Eastmans Aufnahme – eine fraglos qualitativ hochwertige Einspielung – zur akustischen Referenz für nachfolgende Umsetzungen dieser problematischen Partie. Das Wissen um die spezifischen Ursprünge und die hier besonders enge Verknüpfung des Werks mit seinem ersten Interpreten kann für interpretatorische Entscheidungen jedoch durchaus hilfreich sein.

Ausgewertet wurden sowohl historische als auch selbst generierte Quellen – beispielsweise Interviews mit Davies und mit Weggefährten von Hart. Lösungsansätze für spezifische aufführungspraktische Probleme lassen sich so beispielsweise aus dem Vergleich der Aufnahmen Harts mit der Partitur unter Berücksichtigung sowohl von Davies' Aussagen zum Werk und dessen Ausführung als auch der Rezeptionsgeschichte entwickeln. Die Arbeit mit den bereits genannten Audiodokumenten ist auch deshalb von besonderem Interesse, da die Arbeitsbänder den Mitgliedern des Roy Hart Theatre (RHT) bis heute als Beleg für Harts Rolle als Co-Autor der *Eight Songs* gelten – ein Streitpunkt, der zum Zerwürfnis zwischen Hart und Davies geführt haben soll.⁸ Die Realisierung der *Eight Songs for a Mad King* als Zusammenarbeit der Forschungsabteilung mit dem Studiengang Master of Arts in Specialized Performance/Zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik Basel Anfang März

7 Kelvin Thomas im Gespräch mit Michael McCarthy, 2013, <https://youtu.be/Zfi7GlrnxFQ>, 2:30–3:15 (29. 9. 2018).

8 »Roy had been given the text some months before rehearsals started and he had spent many days alone in his studio at the Abraxas Club working his voice into the text. When PMD heard the results of this work PMD wrote an accompanying music for it!« (Paul Silber, Archivar des Centre Artistique International Roy Hart [CAIRH], in einer E-Mail an die Autorin, 2. 12. 2009).

2014⁹ erlaubte zudem eine Überprüfung der bis dato gewonnenen Erkenntnisse in der Praxis und dokumentierte eine mögliche Umsetzung des problematischen Vokalparts.

Singing with the »unchained voice«

Werden aus musikalischer Sicht Harts vokale Fähigkeiten vorrangig als Klangphänomene wahrgenommen, so liegen deren Ursprünge und Motivationen doch in einer komplexen Philosophie begründet, die weniger mit Kunstproduktion als vielmehr mit einem ganzheitlichen Erziehungskonzept in Verbindung steht, das Alfred Wolfsohn (1896–1962), jüdischer Emigrant aus Berlin, zunächst für sich selbst und dann mit seinen Schülern in London praktizierte.

»Wolfsohn saw that singing with the ›unchained voice‹ was far more than a technique using the larynx and the lungs. Instead, his new voice needed to address the human condition and give it expression. ›When I speak of singing I do not see it as an artistic exercise,‹ he wrote in *Orpheus*, ›but as a possibility and a means of recognising oneself, and of transforming this recognition into conscious life.«¹⁰

Wolfsohn litt nach dem Ersten Weltkrieg nach eigenen Angaben an einem schweren Kriegstrauma, ausgelöst durch seine Erlebnisse als Krankenträger auf dem Schlachtfeld. Die für Hart so spezifischen Multiphonics oder »chorded sounds« sollen auf Schreie sterbender Soldaten zurückzuführen sein.¹¹ Für Wolfsohn hatte die Arbeit mit der Stimme im Kontext von Psychotherapie und Psychoanalyse¹² in erster Linie Heilwirkung, zielte aber auch auf die Entwicklung der Persönlichkeit im Allgemeinen.

»As the basis of singing is the same as that of psychic life, so their development proceeds accordingly in the same direction; the difference being that the growth of the voice is more distinctly perceptible than the growth of the soul.«¹³

9 Diese Realisation stand am Ende einer Projektwoche mit Peter Maxwell Davies an der Hochschule für Musik Basel und ist Teilprojekt des Doktoratsprojekts Musik über Stimmen und von *to_perform. Filmdokumente zur Aufführungspraxis der Neuen Musik*.

10 Noah Pikes, *Dark Voices. The Genesis of Roy Hart Theatre*, New Orleans: Spring Journal 2004, S. 36.

11 »Alfred Wolfsohn – he describes his experience in the battlefields and soldiers dying and last breath, the kind of sound that would come out, and this inspired him. [...] I think that the chorded sounds come from deep pain.« (Kaya Anderson [geboren 1932], letzte noch selbst unterrichtende Schülerin Wolfsohns, in einem Gespräch mit der Autorin, 26.10.2013 in Malérargues/Frankreich, Audiomitschnitt und Transkription im Besitz der Autorin).

12 Wolfsohn beschäftigte sich u. a. mit C.G. Jungs Lehren, vgl. Noah Pikes, *Dark Voices*, S. 39 f. sowie S. 54 ff., und Sheila Braggins, *The Mystery Behind the Voice. A Biography of Alfred Wolfsohn*, Kibworth Beachamp: Matador 2012, S. 36 ff.

13 Alfred Wolfsohn, *Orpheus, oder der Weg zu einer Maske (Orpheus, or the Way to a Mask)*, unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1938 in Berlin geschrieben, englische Übersetzung von

Wolfsohns Schüler waren meist Personen auf der Suche nach vokalen Mitteln, die ihrer Persönlichkeit Ausdruck verleihen konnten, und nur selten professionelle Sänger. Die Arbeit mit der »unchained voice« zielte dabei nicht auf die »schöne Stimme« des Belcanto, sondern vielmehr auf eine Befreiung unter anderem von ästhetischen Normen und führte bei vielen seiner Schüler zu einem extremen Stimmumfang. Dabei ist bemerkenswert, dass jene außerordentliche Erweiterung des Stimmumfangs sowie die Produktion von Mehrklängen weder von Wolfsohn noch von seinen Schülern je aus gesangstechnischer Perspektive untersucht wurden.

»I wouldn't say it's a technical root. [...] I think it was a continuation to his belief that there was [...] not just a classified voice. That it was [...] »the human voice«, not just the male or female but a mixture of the genders, a mixture of many different nuances of feeling.«¹⁴

Eight Songs: »The real thing«

Roy Hart, der 1947 mit einem Stipendium der Royal Academy of Dramatic Arts aus Südafrika nach London kam, führte nach Wolfsohns Tod 1962 die Arbeit mit der Stimme in eine theatrale Richtung:

»As an actor it was inevitable that I would need to take the work into the field of theatre. Slowly, very slowly, the work grew, new students came into the work that were more orientated towards theatre and we began to work the extended range of the voice into more and more theatrical texts.«¹⁵

1969 gründete Hart aus dieser circa zwanzigköpfigen Gruppe die Roy Hart Speakers/Singers – später Roy Hart Theatre (RHT) –, die erstmals im Februar desselben Jahres im Welttheater-Festival von Nancy öffentlich in Erscheinung traten. Die Proben- und Vokalarbeit, die sich aus Wolfsohns Ansatz entwickelt hatte, zog ab 1963 namhafte Besucher wie Peter Brook, Jerzy Grotowski sowie Aldous und Julian Huxley an. Zu den Gästen im Abraxas Club in Hampstead (London) gehörte auch Peter Maxwell Davies, der die Produktion *The Bacchae* nach Euripides im Dezember 1968 miterlebt hatte:

»Dear Roy,
A line of very sincere thanks for letting me come in on the *Bacchae* last Sunday. This was a disturbing and beautiful experience, that I'll never forget, and will always be grateful for. I was very genuinely and completely involved, and deeply moved. [...] I brought along, as you know, Randolph Stow, who is doing the poems for George III. He was knocked out too, and has done half of the poems. They are superb I think – the real

Marita Günther, Original im Jüdischen Museum Berlin, Alfred Wolfsohn Sammlung, zitiert nach Noah Pikes, *Dark Voices*, S. 38.

14 Kaya Anderson im Gespräch mit der Autorin.

15 Roy Hart, zitiert nach <http://roy-hart.com/royindex.htm> (29.9.2018).

Sight songs for a Pk&S Sing.
I. Ge. Entry.

1.88

3

16

7 8

132

for the Baptist Conference.

Geop. in Baptist Star,
The Baptist and
Theology 1919.

Handwritten musical score for 'Sight songs for a Pk&S Sing. I. Ge. Entry.' The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and bar lines. Annotations include 'pic', 'cl.', 'perc', 'fl.', 'str.', and 'cel.'. There are large blue scribbles over the first few staves. The text '1.88' and '132' are written in the left margin. A large red '8' is written at the top left. The score includes lyrics such as 'I will be true to you' and 'I will be true to you'.

Handwritten musical score for 'Sight songs for a Pk&S Sing. II. Ge. Entry.' The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and bar lines. Annotations include 'pic', 'cl.', 'perc', 'fl.', 'str.', and 'cel.'. There are large blue scribbles over the first few staves. The text '1.88' and '132' are written in the left margin. A large red '8' is written at the top left. The score includes lyrics such as 'I will be true to you' and 'I will be true to you'.

thing. I'll send them as soon as I have the lot & we can meet to discuss how we tackle them.«¹⁶

Gegen Ende des Jahres 1968 muss Hart die vollständigen Texte Stows erhalten haben, denn das vermutlich spätere von zwei existierenden Arbeitsbändern, auf denen Hart mit den Texten experimentiert, ist auf den 2. Januar 1969 datiert. Anders als die Mitglieder des RHT schätzt Davies selbst den Einfluss dieser Bänder auf die eigene Komposition als relativ gering ein:

»I don't think much. I just listened to them and he was there and I could take down what he was doing on paper and I remembered very well. And I had him, as he were, in my ear, in my head all the time I was composing.«¹⁷

Die genannten Tondokumente bieten hier die Möglichkeit, den Entstehungsprozess der *Eight Songs* deutlicher nachzuvollziehen und sich damit strittigen Fragen der Autorschaft anzunähern. Auch wenn eine ausführliche Analyse, Voraussetzung für eine umfassende Beantwortung dieser Frage, an dieser Stelle nicht möglich ist, zeitigt bereits eine exemplarische Untersuchung aufschlussreiche Ergebnisse, die sich auch auf interpretationspraktische Fragen anwenden lassen.

Ein Vergleich der Arbeitsbänder mit der Partitur beziehungsweise mit den Aufnahmen der Aufführungen ergibt in Bezug auf die vokale Gestaltung deutliche Unterschiede zwischen den Konzeptionen Harts und Davies'. Auffällig sind hier zum Beispiel die stark divergierenden Zeitdauern, in denen Stows Text jeweils umgesetzt wird. Die Passage »Good day to Your Honesty: God guard who guards the gate / Here is the key of the Kingdom. / You are a pretty fellow: next month I shall give you a cabbage. / Undo the door!« wird im Arbeitsband 1 (AB1) in circa 23 Sekunden wiedergegeben. Die gleiche Textstelle dauert auf dem Arbeitsband 2 (AB2) 26 Sekunden, auf der BBC-Aufnahme 2:15 Minuten, auf den beiden Aufnahmen des NDR entsprechend 2:05 beziehungsweise 2:01 Minuten. Diese deutlichen Unterschiede lassen sich unter anderem mit aus den jeweiligen Biographien Harts und Davies' resultierenden unterschiedlichen Arbeitsansätzen in Verbindung bringen: Während Hart als Schauspieler von einer deklamierenden Sprechweise auszugehen scheint (AB1) und diese in Richtung einer Musikalisierung weiterentwickelt (AB2), bettet Davies die offensichtlich als musikalisches Element konzipierte Stimme in einen größeren kompositorischen Kontext ein – so erfolgt der erste Einsatz des Vokalistens beispielsweise auch erst circa 2 Minuten nach Beginn des Stücks. Dass dies zumindest bereits in einem frühen Stadium der Komposition festgelegt war, erschließt sich aus einer auf Februar 1969 datierten Skizze Davies' (Abb. 2). Hier lassen die genannten Dokumente folglich Schlüsse auf die unterschiedlichen Arbeitsweisen im Umgang mit Text zu, woraus sich im Weiteren Anhaltspunkte nicht nur für die Bewertung autorschaftlicher Fra-

16 Peter Maxwell Davies in einem Brief an Roy Hart, 8. 12. 1968, Archiv des Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH), Malérargues/Frankreich.

17 Peter Maxwell Davies in einem Gespräch mit der Autorin, 25. 2. 2014 in Basel.

gen, sondern auch für die konkrete Umsetzung der »Rezitation«¹⁸ der *Eight Songs* ergeben können.

Der Einsatz von Kontrasten in der Komposition Davies' macht zudem deutlich, dass der Komponist zwar spezifische Klänge Harts wie die Multiphonics verwendete. Die genaue Platzierung der Klänge innerhalb der Gesamtstruktur scheint jedoch Davies' Entscheidung gewesen zu sein; zumindest lassen die Bänder keine Rückschlüsse auf ihre Funktion als strukturelle Vorlage zu, was auch die bereits genannten Unterschiede in der Zeitgestaltung belegen. Vergleicht man nur die erste Verszeile auf dem AB2 mit der Partitur, so fällt vor allem die bei Davies deutlich stärker ausgearbeitete Kontrastwirkung auf (Abb. 3b und 3e).

Dies lässt sich zum einen am Ambitus ausmachen: Hart beginnt die Phrase mit einem Oktavsprung $h-h^1$ (AB2), während Davies an gleicher Stelle einen als Multiphonic beginnenden Klang setzt, den er vom F zum f^2 führt. Zum anderen manifestiert sich dies in der größeren klangfarblichen und dynamischen Vielfalt der Partitur: Hart changiert innerhalb des Tonraums von einer Oktave in einer syllabischen und der konventionellen Betonung der Worte entsprechenden Rhythmisierung zwischen Sprechgesang (zum Teil mit erkennbaren Tonhöhen) und Gesungenem, wobei Tonrepetitionen überwiegen und keine Melodiebildung erfolgt. Davies dagegen verwendet für dieselbe Textpassage innerhalb eines Umfangs von über vier Oktaven (F bis c^3) Ordinario-Gesang im Brustregister und auch im Falsett (zum Teil mit Tremolo oder übermäßigem Vibrato), Mehrklänge mit und ohne spezifische Tonhöhen beziehungsweise mit Luftgeräusch sowie Sprechgesang (zum Teil mit Angabe der Richtung, in welche der Ton verlassen werden soll). Die Dynamik reicht von pp bis fff . Im Vergleich dazu bewegt sich das Arbeitsband etwa zwischen p und ff . Zudem sind in Davies' Komposition schnelle Wechsel zwischen p und f – oft in Verbindung mit einem Crescendo oder Decrescendo – auffällig und verstärken die Kontrastwirkung.

Eine Beteiligung Harts am Entstehen des Werks im Sinne einer kompositorischen Co-Autorschaft dürfte daher zumindest für die genannte Passage fraglich sein, allerdings müsste einer abschließenden Beurteilung, wie oben angedeutet, eine detaillierte Überprüfung des gesamten Werks vorangestellt werden. Anhand der exemplarischen Untersuchung von Zeitdauer und Kontrastwirkung lassen sich jedoch bereits Hinweise auf den Entstehungsprozess der *Eight Songs* ableiten, die nicht nur den Themenkomplex »Autorschaft« berühren, sondern auch – im Sinne eines möglichst umfassenden Wissens um Arbeitsprozesse zwischen Interpret und Komponist – interpretationspraktische Relevanz besitzen. Für spezifische aufführungspraktische Fragen werden im Folgenden unter besonderer Einbeziehung der Aufführungsmitschnitte Arbeitsstrategien skizziert, die Lösungen für problematische – weil nicht umsetzbare – Elemente der Vokalpartie aufzeigen können.

18 Davies stellt dem Vokalpart die Bezeichnung »RECIT« voran (Partitur, S. 2).

- a) Roy Hart
Arbeitsband 1, undatiert (vor dem 2.1.1969)

— U U U — U U' — — ' U U U U' —
Good day to Your Ho-nes-ty: God guard who guards the gate.

- b) Roy Hart
Arbeitsband 2, undatiert (vor dem 2.1.1969)

Good day to Your Ho-nes-ty: God guard_____ who guards the gate.

- c) Roy Hart
NDR Hamburg (Studio-Aufnahme), 18.10.1969

Good day_____ to Your Ho-nes-ty: God_____ guard who guards (gu)ards the gate.

- d) Carl Rosman
Basel, 1.3.2014

Good_ day to Your Ho-nes- ty: God guard who guards_____ the gate.

- e) Peter Maxwell Davies
Eight Songs for a Mad King, Partitur, S. 2

♩ or ♪ = 88±, quite freely.

Good day to Your Ho-nes-ty: God guard who guards_____ the gate.

Abb. 3: Transkriptionen von Arbeitsband 1 (3a), Arbeitsband 2 (3b), Aufführungsmitschnitt NDR 1969 (3c), Aufführungsmitschnitt Basel 2014 (3d) sowie Partitur (3e) (Auszüge); mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes

Zwischen Notation und Aufführungen

Insbesondere mit Blick auf die Auswertung der genannten Audioquellen ist an dieser Stelle Davies' persönliche Haltung zum Verhältnis von Aufführungen (Aufnahmen) und Partitur seiner Werke aufschlussreich.

»I'm sure that in some of the recordings you might come across of *Miss Donnithorne* or of *Eight Songs* and other works I will change things. And so, it would be not the same every time. And I've always liked to do that. [...] I think that the reference point is the score. But if something else works – do it. The score for me was not written in stone.«¹⁹

Essentiell ist hier Davies' »if something else works«. Denn wie bestimmt der Interpret, was »funktioniert« und welchem Zweck das »Funktionieren« dienen soll? Hans-Joachim Hinrichsen unterscheidet den Begriff der Interpretation von jenem des reinen Vortrags durch deren Zielen auf die »geistige Erfassung und Darstellung eines Ganzen, eines Sinnes«.²⁰ Hier geht es also – wie eingangs durch die Aussage Kelvin Thomas' veranschaulicht – um ein Verständnis des Werks durch den Interpreten, das diesem ermöglicht, eben im Sinne dieses Werks zu handeln. Was dieses Ganze sei, gehört somit zu den ersten Entscheidungen, die aus interpretatorischer Sicht zu treffen wären.

Wie lassen sich nun diese Ansätze für eine Interpretation der *Eight Songs* fruchtbar machen? In Bezug auf die extremen Vokaltechniken könnte dies bedeuten, gerade jene Passagen zu untersuchen, deren Effekt beziehungsweise dramaturgische Funktion innerhalb des Stückkontexts durch die Notation nur unzureichend wiedergegeben werden kann (zum Beispiel unterschiedliche Formen von Multiphonics). Hier könnte es um eine qualitative Bewertung gehen, die nicht allein auf der Basis von Parametern wie Tonhöhen oder Tondauern durchführbar ist, sich aber durch eine möglichst umfassende Einbeziehung der existierenden Quellen (Aufnahmen, Partitur, Rezensionen, Oral History et cetera) realisieren ließe. Dabei ist zu berücksichtigen, dass eine qualitative Evaluation immer subjektiv geprägt ist und keine absoluten Maßstäbe setzen kann.

Geht man zurück zu Hinrichsens Interpretationsbegriff, wäre der Sinnzusammenhang, wie er sich aus der Untersuchung des Verhältnisses von Schriftquelle und Interpretation darstellt, zur Basis für eine eigene Interpretation zu machen. Was, nach Davies, anstelle der nicht realisierbaren Effekte »funktioniert«, wäre also immer wieder unter diesem Aspekt zu hinterfragen. Am Beispiel der bereits verwendeten Passage – »Good day to Your Honesty: God guard who guards the gate« – wird im Folgenden die oben skizzierte Arbeitsstrategie verdeutlicht, die, auf das gesamte Stück angewendet, vielversprechende Ansätze bieten kann.

19 Peter Maxwell Davies im Gespräch mit der Autorin, 25. 2. 2014 in Basel.

20 Hans-Joachim Hinrichsen, *Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen der musikalischen Interpretation*, in: *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, hrsg. von Gerhard Brunner und Sarah Zalfen, Wien – Köln – Weimar: Böhlau, München: Oldenburg 2011, S. 25–36, hier S. 26.

Davies steckt hier gleich zu Beginn des Stücks die Extreme der Vokalbehandlung ab. Der Tonumfang bewegt sich zwischen F und c^3 , wobei tiefster und höchster Ton (»guard« und »guards«) nahe beieinander liegen. In Harts Aufnahmen ist zu hören, dass, vermutlich durch die schnelle Folge von Multiphonics und extrem tiefen und hohen Tönen, einige Töne mitunter instabil, wie flatternd, klingen. So droht beispielsweise das c^3 immer wieder abzubrechen oder zu verrutschen. Entsprechend könnten Interpreten nach »Gefahrenzonen« in der eigenen Tessitur suchen, beispielsweise nach instabilen Tonhöhen oder Klangfarben. Diese individuellen Grenzbereiche werden im gesamten Feld der Aufführungen besonders stark divergieren, weil die Rolle des King George nicht nur von klassisch ausgebildeten Sängern, sondern auch von Künstlern unterschiedlichster vokaler Herkunft interpretiert wird. Trotzdem dürften diese äußerst persönlichen und womöglich vom Notentext punktuell stark abweichenden Lösungen in Davies' beziehungsweise Hinrichsens Sinne »funktionieren« und auch unter dem Gesichtspunkt der Authentizität valabel sein.

Carl Rosman, der das Werk 2014 in Basel aufgeführt hat, scheint für den Multiphonic-Effekt auf »guard« in der genannten Weise verfahren zu sein: Er singt den unteren Ton des notierten Mehrklangs im Vocal Fry, ersetzt dann aber die Folgetöne durch einen gepressten Klang, der an Multiphonics erinnert, und endet in einer für ihn extremen und sehr instabilen Lage (circa g^2 , vergleiche Abb. 3d). Rosmans Heran-

Abb. 4: Carl Rosman als King George III. in *Eight Songs for a Mad King*
Aufführung im Rahmen des Symposiums *Performing Voice* mit dem Ensemble zone expérimentale der HSM Basel am 27. 11. 2014 in der Dampfzentrale Bern
© Daniel Allenbach



gehensweise basiert auf einer umfassenden Kenntnis des Stücks. Den insbesondere im Bereich der Neuen Musik renommierten Klarinettenisten verbindet als Ensemblemusiker eine circa 20-jährige Aufführungsgeschichte mit den *Eight Songs*. Seine interpretatorischen Entscheidungen dürften somit einerseits stark von der besonders genauen Kenntnis musikalischer Strukturen und Verläufe, andererseits von seiner vokalen Herkunft als nicht klassisch ausgebildeter Sänger geprägt worden sein.²¹ Seine Gestaltung dieser Passage scheint der »Darstellung eines Ganzen« (Hinrichsen) verpflichtet und exemplifiziert, wie eine musikalische Geste umgesetzt werden kann, ohne dass deren einzelne Bestandteile exakt der Partitur entsprechen. Sie steht damit für eine individuelle Lösung innerhalb des spezifischen musikalischen und dramaturgischen Zusammenhangs dieses Werks.

In ähnlicher Weise verfährt er auch für den Multiphonic auf »guards«. Den notierten Aufbau des c-Moll-Akkords empfindet er nach, indem er auf *c* beginnend von einem Klang im Vocal Fry ein gepresstes Glissando bis zum *g*² (in schriller, fast trillernder Tongebung) vollzieht. Damit steckt er die Quinte des Akkords ab und setzt in einer für ihn deutlich extremen Lage das dreifache Forte der Partitur auf dem *c*³ um. Interessant ist hier im Vergleich die Umsetzung Harts: Auch er baut den Akkord nicht wie notiert auf, sondern geht erst auf dem *es*¹ in einen Mehrklang²² (wobei die genaue Tonhöhe des zweiten Klangs nicht klar erkennbar ist) und setzt anschließend den höchsten Ton des Aufgangs neu an (statt *c*³ nähert sich der Ton dabei, vermutlich aufgrund der in der extremen Lage schwer zu kontrollierenden Tonhöhe, sogar *cis*³; vergleiche Abb. 3c). Auch Hart hat somit in Annäherung an den Notentext gearbeitet. Aus umgekehrter Sicht stellt die Partitur folglich nicht eine Transkription einer Hart'schen Interpretation dar, sondern ein auf Basis von dessen stimmlichen Möglichkeiten konzipiertes Ideal.²³

Als weiteres Beispiel können die letzten Multiphonics der Passage (»the gate«) dienen. Rosman entscheidet sich für einen mit zu viel Luft erzeugten Klang in der genauen Tonlage der oberen Töne des ersten Mehrklangs. Durch die überschüssige Luft erzeugt er eine Reibung, die den Geräuschanteil der Multiphonics nachemp-

21 In den vergangenen Jahren hat Rosman sich zunächst im Rahmen von Werken für vokalisierenden Klarinettenisten (meist für ihn persönlich geschrieben) mit der Stimme und erweiterten Vokaltechniken beschäftigt. In Vorbereitung auf die Interpretation der *Eight Songs* nahm er für ein Jahr Unterricht bei dem Sänger Martin Lindsay, der die Rolle des King George III seit Jahren mit führenden Ensembles Neuer Musik interpretiert.

22 Aus Platzgründen wurde von einer Transkription aller Aufführungsmitschnitte abgesehen. Die geschilderte Umsetzung des c-Moll-Akkords ist jedoch auf allen drei Mitschnitten gleich und stellt somit kein Zufallsprodukt dar.

23 Die Arbeit mit der Partitur als Idealbild einer praktischen Umsetzung findet sich auch in weiteren für spezifische Interpreten geschaffenen Werken Davies', wie z. B. *Revelation and Fall* (1968) und *Miss Donnithorne's Maggot* (1974). Beide Werke wurden für die Sängerin Mary Thomas geschrieben, ohne dass Thomas je in der Lage gewesen wäre, die Spitzentöne – in *Revelation and Fall* bis *ges*³ – zu singen, was auch die vorhandenen Aufnahmen belegen. Auch dies ist ein Hinweis auf Davies' generelles Verständnis seiner Werke im Verhältnis zu ihrer Aufführung.

findet. Zudem gibt er den Sprechgesang-Charakter mit nach oben zu verlassenden Tonhöhen exakt wieder. Damit legt Rosman den Fokus offenbar auf tonale und artikulatorische Genauigkeit und nähert seine Klangfarbe weitestgehend jener der Multiphonics an. Im Gegensatz dazu sind Harts Multiphonics – wenn auch nicht mit klaren Tonhöhen – deutlich vernehmbar. Allerdings ist der Sprechgesang weniger präsent.

Aus der Analyse der Tondokumente im Vergleich mit der Partitur lassen sich, wie anhand der kurzen Passage demonstriert, wichtige Informationen und damit Arbeitsstrategien für interpretatorische Neurealisierungen von Gesten, die vom Text partiell abweichen, ableiten. Die Erfahrungen aus der Basler Interpretation machen dabei deutlich, dass Entscheidungsprozesse zwischen vokalästhetisch-dramaturgischer und musikalisch-struktureller Schwerpunktsetzung stattfinden können. Wichtig dürfte hierfür die Erkenntnis sein, dass bereits die erste Interpretation durch Hart eine Annäherung an den Notentext darstellte, nicht dessen absolute Umsetzung. Um dem aus dieser Schlussfolgerung womöglich erwachsenden Problem der Beliebigkeit zu begegnen, könnte eine Aufgabe aktueller Interpretation darin liegen, in Anlehnung an Wolfsohns und Harts Methode mit bestimmten physischen und psychischen Zuständen zu arbeiten, die zwar nicht mit Harts Interpretation identische, jedoch entsprechende Klänge zur Folge hätten. Dieser Ansatz würde die Stimmkunst Harts als

Ausgangspunkt nehmen und könnte ein Experimentierfeld öffnen, dessen Relevanz über das hier untersuchte Fallbeispiel hinausreicht.

Epilog: »The Review«

Da vor allem der unkonventionelle Einsatz der Stimme in den 1960er-Jahren noch beträchtliches Provokationspotential barg, ist auch die Rezeptionsgeschichte der *Eight Songs* für die Aufführungspraxis von Interesse. Laut Rainer Simon beruht »die Ästhetizität eines Werks stets auf seiner Wirkung [...], die



music media presents **The Pierrot Players**
directed by Harrison Birtwistle
and Peter Maxwell Davies

***songs for a mad king**

Peter Maxwell Davies with Roy Hart
(text by Randolph Stow & George III)
Soloists: Clover Roope, Mary Thomas, Alan Hacker
Antichrist Peter Maxwell Davies
Lino II Harrison Birtwistle
Cerrata Harrison Birtwistle
A Garland for Dr. K Harrison Birtwistle

A Tribute to Dr. Kalmus on his 80th Birthday
by composers of Universal Edition, including
Bedford, Bennett, Berio, Birtwistle, Boulez,
Haffner, Haubenstock-Hamant, Rendi,
Stockhausen, Pousseur & Wood

Queen Elizabeth Hall
General Manager: John Denison, C.B.E.

Tuesday, April 22, 7.45 pm

Tickets: 21/- 15/- 10/- 7/6
From Royal Festival Hall and usual agents

World Premiere

photo: Tom Crick/meygraf/ica George Crayford

Abb. 5: Programm der Uraufführung (Szenenfoto mit Judith Pearce und Roy Hart); mit freundlicher Genehmigung des Roy Hart Theatre Archive

sich im Dialog zwischen Kunstobjekt und wahrnehmendem Subjekt entfalte[t].«²⁴ Diese hat sich zwangsläufig in den 45 Jahren der Aufführungsgeschichte verändert. Die zahlreichen Rezensionen der Uraufführung vom 22. April 1969 in der Queen Elizabeth Hall in London, bei der es auch zu Protesten kam,²⁵ sowie der weiteren Aufführungen mit Hart im selben Jahr machen deutlich, dass die *Eight Songs* durchaus als Angriff auf vokale und performative Konventionen verstanden wurden. So wird wiederholt berichtet, der Eindruck sei entstanden, Davies mache sich über den Wahnsinn Georgs III. lustig, während das Publikum, über 30 Minuten in eine voyeuristische Rolle gezwungen, zum Komplizen des Komponisten werde.²⁶ Dies wird fast immer mit dem extremen Einsatz der Stimme sowie mit Davies' Parodien zum Beispiel von Werken Händels (die Georg III. besonders schätzte) in Verbindung gebracht. Steven Walsh spricht dem Werk aufgrund seiner Wahnsinnsdarstellung sogar ab, überhaupt Kunst zu sein.²⁷ Andere Rezensenten berichten begeistert von dem starken Effekt, den das Stück insbesondere durch die Vokalbehandlung auf sie gehabt habe:

»This is disturbing music, deliberately so [...]. Roy Hart represents the king, using his, as yet, unique vocalization of two and three notes at a time, harmonics and every imaginable squeak. [...] it makes an embarrassing experience, but only because of the intensity, the nearness of the cliffedge of absurdity.«²⁸

Man kann davon ausgehen, dass Davies sich der Provokation bewusst war, die das Stück 1969 zumindest für einen Teil des Publikums darstellen musste. Offensichtlich polarisierten die *Eight Songs* zu ihrer Entstehungszeit. Doch lässt sich diese Reibungsfläche heute überhaupt wiederherstellen? Kann dies der Anspruch einer aktuellen Interpretation sein?

Die *Eight Songs* sind heute ein anderes Werk, das neu vergegenwärtigt werden muss. In quellengestützter Interpretation – hier insbesondere auch unter Einbeziehung von Tondokumenten – vollzieht sich die Auseinandersetzung mit den komplizierten Fragen der Autorschaft und Identität von Musik, der Werkontologie *in actu*.²⁹ Dadurch eröffnen sich besonders für aufführungspraktische Fragestellungen vielversprechende Ansätze, die dazu beitragen, sowohl der mit der Aufführungsgeschichte der *Eight*

24 Rainer Simon, *Wahrhaftige Treulosigkeit. Abkehr vom Werkbegriff im Musiktheater*, in: *Werk-treue* (s. Anm. 20), S. 57–68, hier S. 59.

25 Vgl. z. B. Desmond Shawe-Taylor, *The Mockery of Madness*, in: *The Sunday Times*, 27. April 1969.

26 »But what about his [des Komponisten, Anm. d. A.] and our reactions? Except in the early episode with the flute [...] I could find in these ›Songs‹ little of the pity or compassion that could best justify so prolonged a gaze into Bedlam« (ebd.).

27 Vgl. Stephen Walsh, *Enigmatic fantasies*, in: *The Observer Review*, 27. April 1969.

28 Edward Greenfield, *New Maxwell Davies Work*, in: *The Guardian*, 10. Dezember 1969.

29 Dass die Untersuchung der genannten Quellen über ihre Relevanz für aufführungspraktische Fragen hinaus noch zu einer ganzen Reihe weiterer Fragestellungen führen mag, konnte an dieser Stelle nur angedeutet werden.

Songs verbundenen Problematik der Beliebigkeit zu begegnen als auch der kreativen Lähmung durch die neu ins Bewusstsein gerückten Interpretationen Roy Harts. Der künstlerische Spielraum wird somit weder eingeengt noch erweitert, sondern es wird einer kritisch-verantwortungsvollen Herangehensweise ein kreatives Handlungsfeld geboten: »Don't be afraid. If you're afraid – don't do it!«³⁰

Dieser Text erschien in einer ersten Fassung unter demselben Titel bereits in der Zeitschrift *dissonance* 127 (September 2014), S. 22–30. Er ist abrufbar unter https://www.dissonance.ch/upload/pdf/127_22_hms_kr_davies.pdf (29. 9. 2018).

³⁰ Peter Maxwell Davies auf die Frage der Autorin (Basel, 25. 2. 2014), was er Interpreten der *Eight Songs* raten würde.

Vokale Performance als Werk

Otto M. Zykans wunderliche Sprechmusik und die Frage nach deren Reenactment

Drei Vorbemerkungen

Am Beispiel des Wiener Künstlers Otto M. Zykan (1935–2006) und mit Verweisen auf die gut ein Jahrzehnt jüngere Performance-Künstlerin Marina Abramović thematisiere ich im folgenden Beitrag Phänomene der vokalen Interpretation eigener Werke. Mich interessieren (a) ästhetische Implikationen, (b) aufführungspraktische Herausforderungen (unter anderem das Verhältnis Notation – Lesarten) sowie (c) Herausforderungen für nachfolgende Interpretations- und Rezeptionsversuche.

Zur Terminologie:

- (a) Performances unterscheiden sich in meinem Sprachgebrauch von anderen Formen der Darbietung beziehungsweise Aufführung durch ihre gleichermaßen visuell und akustisch hochgradig personalstilistische Ausgestaltung. Diese wird in vielen Fällen multimedial dokumentiert, was unter anderem als Versuch gewertet werden kann, dem ephemeren Charakter des eigenen künstlerischen Tuns entgegenzuwirken oder dieses zumindest zu konservieren.
- (b) Spreche ich von »Interpretation«, so meine ich ausschließlich Aufführungen, im aktuellen Fall von Performances als Aufführungen musikalischer Sprechkunst.¹ Mit »Rezeption« thematisiere ich dagegen andere Vorgänge der Anverwandlung von Musik und deren Bedeutungen, etwa verbale Kommentare.
- (c) Weiter schlage ich vor, im Dienste sprachlicher Präzisierung zwischen »Text« und »Textur« zu unterscheiden. Mit ersterem wären demnach primär verbal gestaltete Schriftstücke gemeint, wogegen jene Schriftstücke als »Texturen« Bezeichnung finden, die auf eine musikalische Interpretation zielen. »Vortexturen« schließlich unterscheiden sich von »Texturen« durch deren deutlich erhöhten Gestaltungsbedarf im Vorfeld von musikalischen Aufführungen.

Abschließend ein redaktioneller Hinweis: Nicht personenspezifische Formulierungen verstehe ich geschlechtsneutral; gemeint sind also beispielsweise die Perfor-

¹ Zum Begriffsverständnis vgl. Martina Haase, *Definition und Gegenstand der Sprechkunst*, in: *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*, hrsg. von Ines Bose, Ursula Hirschfeld, Baldur Neuber und Eberhard Stock, Tübingen: Narr 2013, S. 177–181, hier S. 177.

mance-Künstlerin *und* der Performance-Künstler beziehungsweise der Hörer *und* die Hörerin.

1. Wem glauben?

»Ich, der ich mich nicht verlegen lasse und keine Aufführung erlaube, ohne dass ich dabei bin, also [Aufführungen] selbst produziere, war sehr früh [...] schon bemüht, alles zu dokumentieren – und zwar in einer Form zu dokumentieren, dass niemand anderer [...] es nachspielen kann.«²

Diese Äußerung Otto M. Zykans im Rahmen der ZDF-Sendung *Live Kunst* am 12. November 1989 scheint ein klares Statement gegen jegliche Neuinterpretation eigener Sprechkunst zu enthalten, sofern diese ohne Beisein des Komponisten geschieht. Auf die Nachfrage des Moderators Peter Huemer, ob er sich demnach dem Kunstmarkt entziehen wolle, ergänzte der Wiener Künstler: »Soweit ich das kann und nicht dabei verhungere: natürlich.«³

Hierzu eine Seite aus der reichen künstlerischen Hinterlassenschaft Otto M. Zykans, ohne Titel und Datierung in der Sammlung *Zykan Musik Reden*⁴ (Abb. 1) zu finden: neun Zeilen, zentriert, zudem vertikal mittig angeordnet, durch unterschiedliche Zeilenabstände voneinander getrennt. Der solcherart vermittelte Ersteindruck graphisch hergestellter Unruhe steigert sich durch zwei verschiedene Schriftgrößen, die eine dominiert die Zeilen 1 bis 8, die andere, kleinere Type bleibt der letzten Zeile vorbehalten. Nicht zuletzt sind es drei Unterstreichungen und zwei Kursivsetzungen sowie zwei überraschend zu Zeilenbeginn positionierte Doppelpunkte, jeweils ohne anschließendes Leerzeichen, die das Gesamtbild eines mehrdeutigen Textkonglomerats befördern. Der Inhalt korrespondiert mit seiner graphischen Gestaltung: Die appellativische Gestik der Zeilen wirkt wie in einem selbstbezüglichen rhetorischen Vexierbild »gedreht«. So eröffnen sich Betonungsvarianten, die semantisch in verschiedene Richtung verweisen und also imstande sind, gleichermaßen Neugierde zu stiften und für Verwirrung zu sorgen, wer wem was glauben beziehungsweise nicht glauben sollte:

Eine Sprachgroteske umso mehr, als die dreifache Rede von dem, »WAS SICH HIER ARTIKULIERT«, in unklarem Verhältnis zur Wortgeschichte des Verbs »artikulieren« steht: Lateinisch *articulus* stand und steht unter anderem für »Teil«, lateinisch *articulatio* in rhetorischen Zusammenhängen für die Eigenschaft guter Gliederung bei Vorträgen.⁵ Nun, wie artikuliert Zykan selber diesen Text? Mir stellt sich diese

2 Otto M. Zykan im Gespräch mit Peter Huemer, in: [TV-Sendung] *Live Kunst*, ZDF, 12. November 1989, vgl. den Mitschnitt www.youtube.com/watch?v=khl7IhqMPac (12. 2. 2016), hier 4:14–4:30.

3 Ebd., 4:31–4:35.

4 Otto M. Zykan, [o. T., Nr. 22], in: *Zykan Musik Reden. Ein Kompendium uneigennütziger Ideen und Beobachtungen*, Wien – Graz: Droschl 1999, o. S.

5 Im Bereich der Medizin wird analog mit der *articulatio* das verbindende Glied bzw. das Gelenk gemeint. Vgl. *artikulieren*, in: Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen*



Abb. 1: Otto M. Zykan, 1 [o. T.], aus: *Musik Reden*, [o. S.]

findet sich als Track Nr. 8 der erwähnten CD, bruchlos eingebettet zwischen den Arbeiten *Wiener Elegie* (Track 7) und *Soundtrack* (Track 9). Zykans Lese- beziehungsweise Sprechkunst geriet an dieser Stelle vergleichsweise verhalten: Nach einer knapp mehr als vier Sekunden dauernden, von Echos und Streichertönen bestimmten Überlagerungssequenz der Worte »SIE«, »MIR« und »NICHTS« wird der Text im Weiteren in ruhigem Tempo gesprochen: Vom Wort »NICHTS« ausgehend, akzentuiert Zykan, sprachmelodisch sparsam ausgreifend, mittels Pausensetzung, Tempo- und Lautstärkenänderung vor allem die Worte »NICHTS« und »GLAUBEN«. Nur zum Teil ist dabei eine Korrespondenz zwischen Sprechgestaltung und Textformatierung festzustellen, was über die grundsätzliche Frage nachdenken lässt, in welchem Verhältnis Notation und Interpretation bei Zykan standen. Dies umso mehr, als dieser Text, der zugleich Textur ist, schon vor Track 8 drei Mal eine Interpretation auf der CD erfahren hat: *Glauben* (Track 1, 0:38), *Sie* (Track 4, 0:17) und *Mir* (Track 6, 0:21) können als abgesetzte, elektroakustisch hergestellte, hallige Variationen über die ersten vier Worte – *Glauben Sie mir nichts* – beschrieben werden. Der hier gewählte Vorgang, Vortexturen neu anzuordnen und mit anderen Arbeiten zu kombinieren – der Zusammenhang erschließt sich nicht nur akustisch, sondern auch optisch auf der

Frage unter anderem, weil der 1935 in Wien geborene und 2006 verstorbene Künstler von Lothar Knessl im *New Grove* 2002 bloß als »Austrian composer and pianist«⁶ vorgestellt wurde: Zykan wurde hingegen, nachdem er 1970 seine vielversprechende, international erfolgreiche Pianisten-Karriere abgebrochen hatte, vor allem für seine Sprachperformances und experimentellen Werbefilme bekannt. 1998 erschien beim Alternativ-Label Extraplatte eine CD, die denselben Namen trägt wie das im Jahr danach veröffentlichte Buch, aus dem auch die eben erwähnte Seite stammt: *Zykan Musik Reden*.⁷ Die Arbeit *Glauben* wird wie im Buch an erster Stelle gereiht, nun aber mit einem Titel versehen: Diese knapp 22 Sekunden dauernde Interpretation durch Zykan selber

Sprache [...], Berlin – New York: de Gruyter ²²1989, S. 42.

6 Lothar Knessl, *Otto M. Zykan*, in: *NGrove* (2002), Bd. 27, S. 896 f., hier S. 896.

7 [CD] ZYKAN MUSIK REDEN, Extraplatte (EX 365-2).

Tracklist der CD (Abb. 2) –, ist im Übrigen ein gutes Beispiel für Zykans jahrzehntelange Praxis der fortwährenden, kaleidoskopartigen Arbeit am eigenen Werk – eine künstlerische Strategie, die einen dynamischen Werkbegriff signalisiert und in vergleichbarer Weise auch bei Pierre Boulez, Adriana Hölszky, Wolfgang Rihm, Beat Furrer, Bernhard Lang und nicht wenigen anderen beobachtet werden kann.

Ich will an dieser Stelle aber weniger an andernorts geführte Vergleiche von kompositorischen Verfahren der Proliferation⁸ anschließen. Mich beschäftigt im Folgenden vielmehr, welche Implikationen bei Interpretationen *eigener* Vokalwerke zu bedenken sind, wollen diese von anderen als dem Autor zur Aufführung gebracht werden. Diese Frage ist mehrere Überlegungen wert und gewinnt insbesondere bei Vokalkünstlern an Brisanz, deren Schaffen teilweise genreüberschreitende Performance-Charakteristika aufweist. Es fällt auf, wie selten in dieser Szene die Idee alternativer Interpretationen anzutreffen ist, wie häufig es dagegen bei der Realisierung eigener Performance-Konzepte bleibt. In diesem Zusammenhang ließe sich beispielsweise an die akustisch wesentlich von sogenannten Voice-Filtern geprägten Multimedia-Projekte der Amerikanerin Laurie Anderson (*1947) denken – oder an Martyn Jacques (*1959), den Mastermind des Dark-Cabaret-Trios Tiger Lillies, in dessen mehrschichtig angelegte, von eigener Hand als »criminal castrato«⁹ betiteltete Rolle meines Wissens bisher kein Zweiter geschlüpft ist. Allerdings: Es handelt sich bei Performances dieser Art nicht alleine um zeitgenössische Phänomene, wie etwa eine Rückbesinnung auf Laurel & Hardy bewusst macht: Die beiden Komiker Stan Laurel (1890–1965) und Oliver Hardy (1892–1957), kinematographisch mit über hundert gemeinsam realisierten Filmen verbunden, entwickelten ab 1926 ein optisch und akustisch singuläres Handlungskonzept, dessen Merkmale sich auflisten und beschreiben lassen, dessen Umsetzung nach dem letzten, 1951 veröffentlichten Film, *Atoll K*, von anderen Darstellern bislang nicht beziehungsweise nicht annähernd überzeugend fortgesetzt werden konnte, ohne anderes entstehen zu lassen als eben Laurel & Hardy. Die 156 Episoden der von Larry Harmon in Zusammenarbeit mit Hanna-Barbera Productions produzierten, ab 1966 ausgestrahlten amerikanischen TV-Zeichentrickfilm-Ver-



Abb. 2: Otto M. Zykán, [CD] *Zykán Musik Reden*, Extraplatte 1998 (EX 365-2), Cover-Rückseite

⁸ Vgl. Wolfgang Gratzer, *Arbeit am musikalischen Werk*, in: *Arbeit am musikalischen Werk. Zur Dynamik künstlerischen Handelns*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Otto Neumaier, Freiburg i. Br.: Rombach 2013 (= *klang-reden. Schriften zur musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, Bd. 9), S. 9–14.

⁹ Martyn Jacques, Selbstzuschreibung anlässlich seines 53. Geburtstages in einer Twitter-Nachricht, vgl. By @TheTigerLillies, 22. Mai 2012, erneuert am 23. Mai 2012.

sion¹⁰ oder die ebenfalls mit dem Namen Larry Harmon verbundenen Comic-Hefte (deutsch ab 1964 im Aachener Bildschriften-Verlag herausgebracht) geben eine Idee davon, dass am ehesten noch ein Medienwechsel in Frage kommt, wenn es darum geht, Konzept-Unikate der Performance-Geschichte von anderen als deren UrheberInnen am Leben zu erhalten oder wiederzubeleben. Langlebigkeit war übrigens weder den eben erwähnten Zeichentrickfilmen noch den Comic-Heften beschieden. Harmons TV-Zeichentrickserie ist heute, soweit ich sehen kann, kaum noch ein Begriff, die Edition der Hefte wurde 1975 eingestellt; die gemäßigten Sammlerpreise¹¹ lassen darauf schließen, dass der legendäre Ruf von Laurel & Hardy weiterhin primär von den originalen Filmen herrührt.

Ist dies im Falle Otto M. Zykans wirklich anders? Ich werde diese Überlegung anhand eines Beispiels anstellen, das zum Kernrepertoire des Wiener Performance-Künstlers zählt, und zuvor einen Vergleichsfall in Erinnerung rufen.

2. Redoing and preserving

Die Realisierung eigener künstlerischer vokal-visueller Konzepte birgt Charakteristika, die sowohl im Falle weiterer Interpretationsanordnungen ohne deren Autor als auch für hierauf Bezug nehmende Beiträge zur Rezeptionsgeschichte zu bedenken sind.

Ein Beispiel zur Veranschaulichung: Vom 9. bis 15. November 2005 kam es in der Frank-Lloyd-Wright-Rotunde des New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum zu einer Aufführungsserie von Marina Abramović. Unter dem Titel *Seven Easy Pieces* war dabei jeden Tag ab 17 Uhr das Reenactment jeweils eines renommierten Beispiels der Performance-Geschichte zu erleben, darunter am ersten Tag *Body Pressure* (1974) von Bruce Nauman, am dritten Tag *Aktionshose: Genitalpanik* (1968) von Valie Export sowie *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) von Joseph Beuys am fünften Tag. Die 1946 in Belgrad geborene Künstlerin schloss mit der Neuinterpretation zweier eigener Performances – *Lips of Thomas* (1975) und der neuen Arbeit *Entering the Other Side* (2005) – ab. Damit wurde in mehrfacher Hinsicht ein Exempel statuiert, wie sich nicht zuletzt aus verbalen Kommentaren ablesen lässt. Die Verantwortlichen des Guggenheim-Museums und Abramović selber waren sich der Besonderheit dieser siebenteiligen Unternehmung offenkundig bewusst: In der offiziellen Ankündigung des Museums wurde dieses Projekt als Versuch über »the possibility of redoing and preserving an art form that is, by nature, ephemeral«¹² beschrieben.

10 Vgl. den Eintrag *Larry Harmon's Laurel and Hardy*, in: *Grand Comic Database*, www.comics.org (25. 4. 2017).

11 Vgl. www.comicguide.de/php/detail.php?id=966&file=r&display=short (12. 2. 2016).

12 »die Möglichkeit, eine ihrer Natur nach ephemere Kunstform noch einmal zu beleben und zu bewahren«. Vgl. [Anon. Homepage-Eintrag] *Marina Abramović. Seven Easy Pieces. November 9–15, 9PM to 12AM*, auf: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> (12. 2. 2016).

Abramović reflektierte diese ungewöhnliche Unternehmung drei Tage nach der Performance-Serie, am 18. November 2005, in einer Lecture.¹³

Die Pressereaktionen auf *Seven Easy Pieces* fielen ambivalent aus: Im *Theatre Journal* ging Theresa Smalec von der durch das Guggenheim-Museum kolportierten Absicht Abramovićs aus, ähnlich einer Musikerin vorzugehen, der eine Partitur zur Verfügung steht. Die Kritikerin deutete zunächst an, »[m]yriad complexities« (unzählige Schwierigkeiten)¹⁴ einer solchen Unternehmung zu sehen. Worin diese Schwierigkeiten ihres Erachtens lagen und wie diese von Abramović überwunden wurden, versuchte Smalec durch eine Auflistung von Abweichungen zwischen der ursprünglichen Performance von *Seedbed* (1972) durch Vito Acconci und deren Neuinterpretation durch Abramović am zweiten Abend in New York deutlich zu machen. Illustration fanden diese unterschiedsbasierten Beobachtungen etwa zur veränderten Raumgestaltung durch die Gegenüberstellung von Szenenfotos der Erstfassung und der zweiten Fassung im Rahmen von *Seven Easy Pieces*. (Jedenfalls noch teilweise möglich sind solche Vergleiche heute durch eine Dokumentation von Babette Mangolte sowie durch einen Fotoband von Attilio Maranzano.¹⁵ Beide Projekte wurden, wenn ich es richtig sehe, von Abramović exklusiv gestattet beziehungsweise in Auftrag gegeben, was Beachtung verdient.) Smalec erkannte trotz aller Unterschiede Acconcis Performance wieder, sprach demnach mit Blick auf Abramović einleitend von einer »rendition« (Wiedergabe) und schien sich am Titel *Seven Easy Pieces* zu orientieren, als sie diese zusammenfassend als »at once simple and densely ironic« charakterisierte.¹⁶ Damit schloss sich die Kritikerin an eine Deutung an, die zuvor u. a. bei Roberta Smith in der *New York Times* angeklungen war. Die Performance stellte nach Smith »postwar art's most ephemeral genre« dar. Entgegen Abramovićs Titelformulierung handelte es sich also um »not-so-easy pieces«.¹⁷ Die Neuinterpretationen seien Abramović gelungen, ja mehr noch: Sie hätten gezeigt,

13 Spätere Eigenkommentare finden sich u. a. in einem Vortrag, der am 28. Jänner 2011 in Bologna stattfand, vgl. die in Summe knapp 34-minütigen Videomitschnitte www.youtube.com/watch?v=qGEuxzRK_bg; www.youtube.com/watch?v=aZ-iceNaS38; www.youtube.com/watch?v=d9eSfQbDKIM (12. 2. 2016).

14 Theresa Smalec, *Seedbed*, in: *Theatre Journal* 58 (2006), H. 2, S. 337–340. Smalec zitiert eine Aussendung des Guggenheim-Museums, wonach es Abramović darum gegangen sei, Performances anderer KünstlerInnen so zu interpretieren »as one would a musical score and documenting their realization.«

15 Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, [DVD] Microcinema International 2010; Attilio Maranzano, *7 easy pieces. Marina Abramovic*, Milano: Charta 2007.

16 »zugleich simpel und stark ironisch« (Theresa Smalec, *Seedbed*, S. 340).

17 »das vergänglichste Genre der Nachkriegskunst«; »nicht so einfache Stücke« (Roberta Smith, *Turning Back the Clock to the Days of Crotchless Pants and a Deceased Rabbit* [Kritik], in: *New York Times*, 17. 11. 2005; www.nytimes.com/2005/11/17/arts/design/17abra.html?pagewanted=all&_r=0 (12. 2. 2016).

»that old performance artworks need not die in the vapors of distant myth. While they can never be completely recreated, they can be pulled into the present, stripped of some of their mysteries and returned to living art.«¹⁸

Im Interview mit Karen Rosenberg¹⁹ zeigte sich die seit 2005 in New York lebende Abramović erleichtert, dieses seit 12 Jahren geplante Projekt nunmehr abgeschlossen zu haben, zumal damit ein hohes Maß an Verantwortung verbunden gewesen sei. Worin diese bestand, kam in der veröffentlichten Fassung des Gesprächs nicht explizit zur Sprache. Immerhin lässt sich durch folgende Bemerkung ein Bild gewinnen:

»I never saw them and I'd never repeated anyone else's piece, so the responsibility to do it right was enormous.«²⁰

Abramović verband demnach – jedenfalls zum Zeitpunkt dieses Gespräches im Herbst 2005 – ihre Performances der *Seven Easy Pieces* mit dem Anspruch einer Wiederholung. Dies überrascht insofern, als sie doch im selben Atemzug freimütig bekannte, keine der gewählten historischen Performances selber erlebt zu haben. Diese Kluft zu füllen, brachte Abramović nach eigener Aussage in die Rolle einer Archäologin, die sich auf die Suche nach den meist spärlichen Restbeständen der Überlieferungsgeschichte begab.²¹

Angesichts des eben erwähnten Anspruchs, die Neuinterpretation einer historischen Performance an diese anzulehnen, ja diese vielleicht im Extremfall zu wiederholen, sehe ich Bedarf, mindestens zu differenzieren zwischen dem

1. assertorischen Anspruch, dass ein Performance-Künstler bei der Realisierung einer Performance zwingend den sogenannten eigenen künstlerischen Absichten entspricht beziehungsweise entsprochen hat; und
2. dem optativischen Anspruch, dass beim Reenactment früherer Performances durch Dritte den sogenannten künstlerischen Absichten des jeweiligen Vorgängers (überhaupt) entsprochen werden kann.

Dabei zeigen sich mindestens folgende Herausforderungen: Erst einmal erweist sich die empirische Rekonstruktion künstlerischer Absichten meist als schwierig, soll deren in der Regel stark prozessualer Charakter nicht übersehen werden. Zusätzlich erschwert wird diese Rekonstruktion im Falle vieler Performance-Beispiele durch das Fehlen texturähnlicher Dokumente, die immerhin als ein Ausdruck künstlerischer Absichten gelten können. Weiters darf die Ausgestaltung von Performance-Ideen

18 »dass frühere Performances nicht im Dunstkreis alter Mythen vergehen müssen. Auch wenn sie nie originalgetreu wiederholt werden können, lassen sie sich doch in die Gegenwart zurückholen, ihrer Mysterien entledigen und in lebendige Kunst überführen.« (Ebd.)

19 Karen Rosenberg, *Provocateur: Marina Abramovic*, [Interview] in: *New York Magazine*, 12. 12. 2005; www.nymag.com/nymetro/arts/art/15228 (12. 2. 2016).

20 »ich hatte sie nie erlebt und hatte noch nie ein Stück von jemand anderem wiederaufgeführt, sodass die Verantwortung es richtig zu machen enorm war.« (Ebd.)

21 Ebd.

beziehungsweise -Konzepten meiner Wahrnehmung nach in nicht wenigen Fällen als hochgradig situationsbedingt gelten. Dies wirft unter anderem die Frage auf, ob die äußerliche Kopie einer Performance in zum Beispiel räumlich anderen Kontexten adäquat erscheinen kann, soll oder sogar muss. Vielleicht ist es diesen hier angedeuteten Spannungen mit zuzuschreiben, dass Roberta Smith in der *New York Times* Abramovičs *Seven Easy Pieces* als »spine-tingling«²² (gruselig) empfand. Doch zurück zu Zykan.

3. Zykans *Polemische Arie*

Die Rundfunkjournalistin und Musikwissenschaftlerin Irene Suchy, letzte Lebensgefährtin und Nachlassverwalterin Otto M. Zykans, initiiert und moderiert von Zeit zu Zeit dramaturgisch ausgefeilte Konzerte. Ein solcher »Abend für Otto M. Zykan« fand am 12. September 2014 im Rahmen des Tiroler Festivals für Neue Musik Klangspuren statt. Dieser Abend verlief nicht unähnlich jenem Veranstaltungsformat sogenannter Salonkonzerte, mit welchen Zykan und andere in den späten 1960er-Jahren unter anderem im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts eine Alternative zum standardisierten Konzertbetrieb kreierten.²³ Von Suchys gewinnender *Conférence* eingeleitet beziehungsweise umrahmt, interpretierte das Hugo Wolf Quartett zusammen mit dem als Lied- und Opernsänger bekannten Bariton Wolfgang Holzmair mehrere Werke Zykans, darunter die *Polemische Arie* als Teil des *Zyklus für Streichquartett und teilhabenden Komponisten*.

Zykans *Polemische Arie* nimmt Bezug auf eine Passage in der 1968 erschienenen Schönberg-Monographie von Willi Reich: Dieser kolportierte eine Aussage, wonach Schönberg – mit Blick auf seine »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« – »im Sommer 1921 in Traunkirchen auf einem Spaziergang seinem Schüler Josef Rufer« sagte:

»Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.«²⁴

Diese nicht eben bescheiden wirkenden Worte wurden später gleichermaßen von Befürwortern und Gegnern Schönbergs aufgegriffen. Wie später bei Reich, wurde dieser Ausspruch bereits 1959 von Josef Rufer im Rahmen seiner Monographie *Das Werk Arnold Schönbergs* kritiklos zitiert.²⁵ Der Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller Alois Melichar (1896–1976) hingegen attackierte den von Reich überlie-

22 Roberta Smith, *Turning Back the Clock*.

23 Vgl. Irene Suchy, *Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk*. Mit zahlreichen Fotografien und Dokumenten, Wien: Ausblick 2009, S. 66 f. Ich danke Frau Dr. Irene Suchy für die unkomplizierte Einsichtnahme in Bestände des von ihr aufgebauten Zykan Archiv Suchy (Wien).

24 Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien – Frankfurt – Zürich: Molden 1968, S. 173.

25 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel: Bärenreiter 1959, S. 26.

ferten Ausspruch 1960 als Zeichen »nationaler Überheblichkeit«. ²⁶ Der Sichtweise Melichars widersprachen später unter anderem Constantin Floros und Eike Feß, ²⁷ wobei damit argumentiert wurde, dass das Zitat als nicht untypisch für diese Zeit (und bereits für die Zeit vor Schönberg) einzuschätzen sei; zudem wohne den Worten eine Ironie inne, die sich aus damals weit verbreiteten Sprachspielen beziehungsweise Denkmustern erschließe. Wie Schönberg selber diesen Satz verstanden haben mag? Die Authentizität des Satzes sowie dessen Sinnggebung entziehen sich bislang philologischer Recherchen.

Nun, in Zykans Nachlass sind die konträr ausgerichteten Bücher von Reich und Melichar gleichermaßen zu finden, wobei nicht feststeht, wann diese Eingang in seine Bibliothek gefunden haben. ²⁸ Jedenfalls sind da wie dort die betreffenden Stellen mit Bleistift markiert – eine Seltenheit in Zykans Lektürepraxis: Zykan fertigte lieber Exzerpte und Stichwortlisten an, als Passagen zu annotieren. ²⁹ Mithin fand der Schönberg zugeschriebene Satz besondere Aufmerksamkeit; dies spiegelt sich auch in einer Rezension Zykans wider, die im Winter 1968/69 im Periodikum *Neue Musikzeitung* erschien. Überschriften war diese Zeitungskritik mit *Willi: Reich mir die Hand, mein Schönberg* (Abb. 3): ³⁰ ein – für Zykan typisches – Sprachspiel über Don Giovannis Zeile »Là ci darem la mano«, zugleich eine ironische Verdrehung des Titels jenes nostalgischen Mozartfilmes *Reich mir die Hand, mein Leben* mit Oskar Werner als Wolfgang Amadeus Mozart (Regie: Karl Hartl, Ö 1955), der als finanziell einträgliches Beispiel österreichischer Nachkriegsverdrängung gelten kann. ³¹ Der doppelbödige Verweis trifft den Duktus der scharfzüngig formulierten Rezension; so kritisierte Zykan Reichs Biographie als »unscharfe Fotografie« in Form »oberflächlicher Werkanalysen«. ³²

²⁶ Alois Melichar, *Schönberg und die Folgen. Eine notwendige kulturpolitische Auseinandersetzung*, Wien: Wancura 1960, S. 108.

²⁷ Constantin Floros, *Die Wiener Schule und das Problem der »deutschen Musik«*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1990 (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 22), S. 35–50. Eike Feß, *Einführung zur Suite für Klavier op. 25*, in: www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=194&Itemid=369&lang=de (12. 2. 2016).

²⁸ Von Josef Rufers Schriften hat sich in Zykans Nachlass *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin – Wunsiedel: Hesse 1952 (= *Stimmen des XX. Jahrhunderts*, Bd. 2), erhalten. Zykan notierte auf S. [1] u. a. »Darmstadt[,] am 6. Juni 1955«. Dort ist der inkriminierte Ausspruch Schönbergs nicht erwähnt.

²⁹ Vgl. Exzerpte im Zykan Archiv Suchy.

³⁰ Otto M. Zykan, *Willi: Reich mir die Hand, mein Schönberg. Es gibt eine vollständige Biographie des Zwölftonkomponisten* [Rezension], in: *Neue Musikzeitung* 27 (1968), H. 12, S. 13.

³¹ Vgl. Cornelia Szabó-Knotik, *Mozart im Kino. Eine methodologische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zum Thema Kunstmusik und Film* [Habil.], Wien: Universität Wien 1996.

³² Otto M. Zykan, *Willi: Reich mir die Hand, mein Schönberg*, S. 13.

Willi: Reich mir die Hand, mein Schönberg

Es gibt eine vollständige Biographie des Zwölftonkomponisten

Was wenige erwartet haben werden, weil ein Teil des dafür in Frage kommenden Publikums den Sinn eines solchen Unterfangens kaum verstehen können wird und ein anderer Teil kaum an der menschlichen Attitüde Ss. Anteil nimmt, weil er dies nicht einmal an seiner kompositorischen rut, ist eingetroffen. Es gibt eine S. Biographie!

Um meine Überraschung präziser zu formulieren: der (noch immer) kleine Anhängerkreis Schönberg'scher Musik, der sich nach wie vor im Wesentlichen aus persönlichen Freunden, Epigonen, Schülern und den sogenannten „Unschwärzlichen“, wie sie S. gerne nannte, zusammensetzt, hat gerade über S. außerordentlich große Informationsmöglichkeiten: die Erinnerungen noch lebender persönlicher Freunde und seine (für einen Komponisten) überdurchschnittlich vielen schriftlich festgehaltenen Betrachtungen, Theorien und Bekenntnisse; wenn man hier seine Musik als sicher wesentliches Dokument außer acht lassen will. Der Mangel jeglicher Unbürgerlichkeit in Schönbergs Leben hingegen verbietet und verhindert aber eine Darstellung, die etwa in der Form eines Künstlerromanes Chancen besitzt, das sogenannte breite Publikum anzusprechen.

Dies, so scheint mir, ist die Problematik, der sich ein S. Biograph gegenübersehen. Willi Reich nun, ergriff, so meine ich, das kleinere Übel und bemühte sich um eine sachliche Aufzeichnung. Das zusätzlich Bedauerliche an seinem, wie oben gezeigt, an sich fragwürdigen Bemühen ist aber: er hat die kleine Chance, den Rahmen des von der S. Gruppe mit Sorgfalt angefertigten Schönbergbildes zu sprengen, oder dieses Bild zumindest einem anderen Licht aus-

Stück gemacht ist, hat auf die Qualität keinen Einfluß“ (heißt es ein anderes Mal).

„Ich habe eine Erfindung gemacht, die die Vorrherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre sicherstellt.“

Die Skurrilität dieser Vorstellung erhöht sich noch, wenn man bedenkt, daß er unter Freunden immer wieder davon sprach, daß die Reihentechnik seine Privatangelegenheit ist. Dann heißt es wieder als Verteidigung gegen eine schlechte Pressebeurteilung eines seiner Stücke: „Es ist doch kein Hauptwerk, wie jeder sehen kann, da es nicht mit zwölf Tönen komponiert ist.“ An anderer Stelle äußert er sich wieder gegen die zwölf Tonalanalysen, weil sie an der Sache vorbeiziehen. Zum Unterschied von Reichs Anführung kann man bei S. eine wichtige weitere Angabe verfolgen: „Obwohl ich mich einer gesunden konstruktiven Grundlage einer Komposition nicht schäme, wo ich sie bewußt hergestellt habe, wo sie also weniger gut ist, als wo sie instinktives Ergebnis ist, mag man mich doch wegen des bißchen Reihenkombination...“ Das ist ein Bekenntnis, das die Zeichnung der verwirrend vielschichtigen Persönlichkeit Ss. eminent präzisieren hätte können (hätte man es in allen Dimensionen beleuchtet).

Statt dessen bemüht Reich eigene Gedanken dafür, ob der Es-dur-Dreiklang in der Ode an Napoleon eine Korrespondenz zu Beethovens Eroica darstellt, obwohl es eine fraglos authentischere Stellungnahme von S. darüber gibt. Da wäre schon interessanter gewesen, Ss. Stellung zum Dreiklang in der sogenannten atonalen Musik zu zitieren, die

unter anderem besagt: „Die Verwendung des Dreiklangs ist ein schändlicher Kompromißversuch, weil die Funktion des Dreiklangs unberücksichtigt bleiben muß.“

Interessanter als das Zitieren wohlbekannter Adornöüberlegungen (wenn sie auch glänzend geeignet erscheinen, so manchen Notstand mit dialektischer Briansz hinwegzulegen), wäre seine kritische Auseinandersetzung mit diesen. Überhaupt dürfte S. die erste Persönlichkeit gewesen sein, deren Existenz so eng mit jener nicht unerheblichen Schar eloquenten, teils sogar vorwitziger Verfechter eloquenten, die auch heute noch auf die Musikproduktion und die Konsumtion wesentlichen Einfluß haben und so wichtig sind, daß sie im Rahmen einer S.-Biografie einen kritisch zu behandelnden Problemkreis darstellen sollten. Die Mühe, hier die Vorteile, aber auch die Gefahren, die sich für S. im speziellen und für die Neue Musik im allgemeinen aus diesem Phänomen ergeben, aufzuzeigen, wäre von vielen jungen Komponisten sehr bedankt worden und für die Zukunft nutzbringend gewesen. Beispielsweise wäre in diesem Zusammenhang zu berichten gewesen, daß die zitierte Briefstelle, in der S. klagt, daß er wiederholt vergeblich begrifflich zu machen versucht hätte, daß er kein Zwölftonkomponist sei, u. d. an Adorno gerichtet war, den S. (wenn man Thomas Mann glauben darf) trotz unmittelbarer Nachbarschaft kaum treffen wollte.

Anstatt der Aufzählung oberflächlicher Werkanalysen, die für den Kenner wie für den Dilettanten gleich überflüssig sein dürften (wenngleich aus ver-

Abb. 3: Otto M. Zykan, *Willi: Reich mir die Hand, mein Schönberg*, in: *Neue Musikzeitung* 27 (1968), H. 12, S. 13

Zum Kontext: Zykan selbst hatte sich seit der Zeit seines Klavierstudiums bei Richard Hauser³³ mit Werken Schönbergs auseinandergesetzt, diese wiederholt in seine Konzertprogramme aufgenommen,³⁴ und mit seiner Ersteinstrumentierung³⁵ des gesamten bis dahin publizierten Klavierwerks Schönbergs einen legendären Ruf erworben. Seine ausdrückliche Wertschätzung galt vor allem den noch nicht dodekaphon geordneten atonalen Werken Schönbergs.³⁶ Kritische Distanz stellte sich hingegen bei allen Anzeichen missionarischer, von Überlegenheitsrhetorik geprägter Selbstinszenierung ein.

Diese kritische Distanz, meist in variantenreich ausgestalteter, beißender Ironie artikuliert, betraf freilich nicht alleine Schönberg, sondern Äußerungen und Handlungen verschiedener Personen, sofern diese ein auf Dominanz zielendes Identitätsverständnis erkennen ließen. Das Bühnenwerk *Singers Nähmaschine ist die beste*

33 Vgl. Zykans Bericht in der ORF-Radiosendung *Otto M. Zykans Lange Nacht der Musik* (Ö1, 29. April 2005), wonach Hauser durch den Schönberg-Schüler, Musiktheoretiker und IGNM-Funktionär Erwin Ratz gedrängt worden sei, Studierende mit Schönbergs Musik zu beschäftigen.

34 Zu den Aufführungsorten zählten neben London und Graz v. a. renommierte Konzertstätten in Wien: So spielte Zykan Werke Schönbergs u. a. im Wiener Palais Pálffy (13. 5. 1960), im Wiener Musikverein (5. 2. 1962) und im Jahr der Schallplatteneinspielung im Wiener Konzerthaus (21. 10. 1969), vgl. hierzu Irene Suchy, *Otto M. Zykan*, S. 56, 61 und 68.

35 Otto M. Zykan, *Schönberg Klavierwerk*, [Schallplatte] publ. 1969, Amadeo: AVRS 6459, auch als *Schoenberg. L'œuvre pour piano integrale*, publ. [o. J.], Erato: STU 70570.

36 [Radio-Sendung] *Otto M. Zykans Lange Nacht der Musik*.

(1966)³⁷ oder ein am 30. September 2005 in der Wiener Tageszeitung *Der Standard* veröffentlichter aberwitziger Leserbrief Zykans zu Text und Musik der Österreichischen Bundeshymne (Abb. 4) sind nur zwei Beispiele von vielen für seine zeit lebens engagierte Opposition gegen Hegemonie und Unterwürfigkeit. Insofern erstaunt es nicht, dass der Schönberg zugeschriebene Satz seine Aufmerksamkeit fand. Aus der Sicht Zykans bot die (jedenfalls missverständliche) Aussage Anlass zur Komposition eines Werkes, das nach der erwähnten Erstpräsentation beim Musikforum Ossiach von Zykan kompositorisch mehrfach neu kontextualisiert wurde.

Die Entstehungs-, Überlieferungs- und Eigeninterpretationsgeschichte der *Polemischen Arie* kann an dieser Stelle nur punktuell angedeutet werden. Die wohl früheste, jedenfalls die älteste der im Nachlass erhaltenen Notationen trägt die Jahreszahl »1968«, was die Annahme nährt, dass der erste Impuls auf die für dieses Jahr dokumentierte Lektüre von Reichs Biographie anlässlich der Rezension zurückgeht. Zu den zahlreichen noch zu klärenden philologischen Details gehört jenes der veränderten Textfassung bei Zykan, wobei zu bedenken bleibt, dass bereits Melichar und Reich die bei Rufer anzutreffende Formulierung veränderten. Bei Rufer hieß es 1959 in etwas unebener Diktion:

»Es dürfte zum Zeitpunkt der Komposition des Präludiums [op. 25,1] gewesen sein, als mir Schönberg auf einem Spaziergang in Traunkirchen sagte, »heute habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere.«³⁸

Hieraus wurde in der Folge:

<p>Melichar 1960 / Reich 1968: <i>Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.</i></p>	<p>Zykan 1968 ff.: <i>Ich habe eine Erfindung gemacht, die die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre sicherstellt.</i></p>
---	--

Diese Änderungen könnten auf den cleveren Versuch deuten, sich Forderungen des Urheberrechts zu entziehen – Zykan versicherte sich meines Wissens bei den Schönberg-Erben nie, diese Worte zitieren und künstlerisch verarbeiten zu dürfen. Doch spricht dagegen, dass der Satz bereits in der Rezension verändert wiedergegeben ist.³⁹

37 Vgl. Elisabeth Bögl, *Genoveva und die schlingende Singer Nähmaschine. Musik-Text-Verhältnis in Otto M. Zykans beiden Singer-Opern*, Diss. Salzburg, Univ. Mozarteum 2010, Kap. IV.

38 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 26.

39 Auch in der englischsprachigen Einführung Zykans, betitelt *Incubation & Choreographie & Polemische Arie* (Zykan Archiv Suchy, Ordnungseinheit 21), heißt es »I have made an invention, which secures the predominance of German music for the next hundred years.«

Drum singe, wem Gesang gegeben

Gestern hat ein Komponist an dieser Stelle dafür plädiert, den Text der Bundeshymne zu streichen und ihre Wirkung künftighin ganz der „bewegenden“ Sprache der Musik anzuvertrauen.

Ein Kollege vom Fach hält just die Melodei – Mozart hin oder her – für reformbedürftig.

KOMMENTAR DER ANDEREN

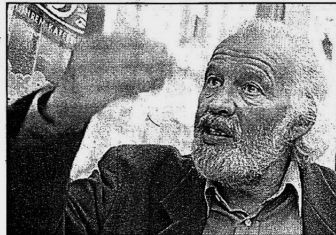
Otto M. Zykan*

Ich schicke voraus, dass ich den Text der Hymne weder kann, noch vorhabe, Veränderungen an ihm zur Kenntnis zu nehmen. Will nur mein Erstaunen bekunden, dass eine hitzige Debatte über ein Thema entstehen kann, das meines Erachtens keines ist.

Ist es provokant, zu vermuten, dass Staatshymnen längst obsolet sind? Und nicht nur, weil kaum jemand mehr singt! (Eine vergleichende Beobachtung, die wohl jeder meiner Generation – 1935 – bestätigen wird, wenn er an seine Jugendjahre zurückdenkt. Ob es die Omnipresenz des Walkman, die flächendeckende Schallberieselung die hohen

Aufsingen zusammenfindet? Halblaut bis ganz leise, wenn nicht gar stumm, verziehen sie ihre Lippen, mühsam verbergend, dass sie auch von der ersten Strophe nur die erste Verszeile kennen – selbst bei Fußball-Länderspielen, die ja

Otto M. Zykan:
„Wenn schon eine Staatshymne, dann bitte keine, die mit einer absteigenden Tonfolge beginnt!“
Foto: Urban



immerhin noch ein bisschen was von einer Schlacht haben (vgl. „Schlachtenbummler“). Ich glaube mich z. B. an einen Auftritt der deutschen Nationalmannschaft zu erinnern, bei dem einzig Assamoa, ein Spieler schwarzafrikanischer Herkunft, mitgesungen hat...

Ich bin aber natürlich der Meinung, wenn wir wieder einmal in den Krieg ziehen sollten, dass da die Töchter mithalten müssen! (Ich bin übrigens für „gegen die Ungarn“, die mir immer so auf die Nerven gegangen sind, weil sie doch besser Fußball gespielt haben, seinerzeit mit Puskas und Hidekuti). Wichtig wäre aber dann, die Musik

zu verändern! Unsere, die von Mozart sein soll (der auch für alles herhalten muss), geht nämlich gleich in eine absteigende Tonfolge, was dieses elende Lamento zur Folge hat, in das unsere Hymnensänger üblicherweise verfallen.

Weshalb auch zu fürchten ist, dass bei dieser Melodei die Kampfkraft unserer Truppen/innen erlahmt, noch ehe das Stück zu Ende ist. Man vergleiche sie nur etwa mit den Hymnen der Deutschen, Russen oder Franzosen, die allesamt frohgemut mit einer aufsteigenden Tonfolge beginnen. Das hat seinen Grund! Glauben Sie mir! Ich versteh was davon!

Könnte es im Übrigen sein, dass man bei zuständiger Stelle noch nicht weiß, dass wir in siebeneinhalb Minuten – soll sein in acht – um die Erde fliegen können? Und dass der Planet, der unsere Heimat ist, inzwischen kleiner und überschaubarer ist, als für die Mozart-Zeitgenossen St. Pölten oder gar Salzburg?

*Otto M. Zykan, Komponist und Autor, lebt in Wien.

Abb. 4: Otto M. Zykan, *Drum singe, wem Gesang gegeben!*, [Leserbrief] in: *Der Standard*, 30. 9. 2005, S. 35

4. Noch einmal: Wem glauben?

Erstmals kam die *Polemische Arie* am 26. Juni 1969 im Rahmen des von Friedrich Gulda begründeten Musikforums Ossiach zur Aufführung.⁴⁰ Die Koppelung an *Inkubation* blieb, darin kein Einzelfall in Zykans Kompositions- und Aufführungspraxis, temporär: Spätestens ab 1989 wurde die Textur unter anderem an den *Kinderreim* gekoppelt, verschieden ausgestaltet und zuletzt 2000 in den *Zyklus für Streichquartett und teilhabenden Komponisten* integriert – jenes Werk, das wie erwähnt 2014 vom Hugo Wolf Quartett und Wolfgang Holzmaier aufgeführt wurde. Hier die wichtigsten Etappen der Versionengeschichte im Überblick:

⁴⁰ Vgl. Irene Suchy, *Otto M. Zykan*, S. 136.

Versionengeschichte der *Polemischen Arie*

- 1 *[Inkubation und] Polemische Arie* (1968)
Solostimme
EA 29. Juni 1969, Ossiach (Musikforum)
2 Seiten (handschriftlich)
Zykan Archiv Suchy, Ordnungseinheit Nr. 21
- 2 *Polemische Arie (über einen Schönbergausspruch)* (1969)
Solostimme und Chor
EA 7. November 1969, Wien (Salonkonzerte im 20er Haus)
13 Seiten (handschriftlich, inkl. Kopie der 2-seitigen Version 1)
Zykan Archiv Suchy, Ordnungseinheit Nr. 21
- 3 *Polemische Arie [und Kinderreim]* (1989)
Solostimme, Chor und Instrumentalensemble
EA 12. September 1989, Berlin (Berliner Festwochen)
Teil von *Bilder einer Ausstellung* sowie 6. Teil der Choroper *Wahr ist, daß der Tiger frißt*
11 Seiten [Computersatz] / in der 110-seitigen Partitur von *Wahr ist, daß der Tiger frißt* auf S. 59 ohne Notation erwähnt
Zykan Archiv Suchy, Ordnungseinheit Nr. 21
- 4 *Zyklus für Streichquartett und teilhabenden Komponisten* (2000)
Solostimme, Chor und Instrumentalensemble
EA 23. September 2000, Schwaz (Klangspuren)
25 Seiten [Computersatz]
Zykan Archiv Suchy, Ordnungseinheit Nr. 57/218

Die Texturen wurden ursprünglich handschriftlich, später auf Zykans Heimcomputer gesetzt. Im Vergleich der Texturen der *Polemischen Arie* fällt zunächst die da wie dort eher geringe Zahl sing- beziehungsweise sprechtechnischer Erläuterungen auf. Am ausführlichsten geriet die Zeichenerklärung für die Chorstimmen in der handschriftlichen Fassung für Solostimme und Vokalensemble anlässlich der Berliner Aufführung mit dem RIAS-Kammerchor während der Berliner Festwochen 1989. Der vorangestellte Solistenpart ist hingegen nur durch einen Hinweis zur hohen Temponahme ergänzt: »Viertel = 120«. Dies und weitere Indizien lassen darauf schließen, dass Zykan zu diesem Zeitpunkt eine andere Variante als jene der eigenen Performance dieses Parts schlechterdings nicht erwog.

In der späteren, undatierten, mittels Notationssoftware hergestellten Textur könnte sich diese Sicht verändert haben, dort finden sich am Ende von S. 2 zumindest drei Zeichenerklärungen (Abb. 5).

Beschreibung: Die vertikalen Striche zeigen den Grundpuls, der gleich bleibt

7 = Achtelpause

die horizontalen Striche sind Bindebögen

Abb. 5: Zeichenerklärung in der gesetzten Textur, S. 2

Eine Beschreibung von Zykans Performances der *Polemischen Arie* ist an dieser Stelle bestenfalls andeutungsweise möglich. Ich beziehe mich dabei auf zwei Dokumente, und zwar:

1. den ZDF-Fernsehmitschnitt der *Polemischen Arie* im Wiener Museum für Angewandte Kunst (12. November 1989),⁴¹
2. die Rundfunk-Produktion von Version 3 (als Teil der *Bilder einer Ausstellung*) mit dem RIAS-Kammerchor unter der Leitung von Marcus Creed im Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin (20. September 1998).⁴²

Seiner Interpretation im Museum für Angewandte Kunst setzte Zykan, sich in kleinem Radius bewegend und ins Publikum blickend, einen erklärenden Hinweis auf Schönbergs Ausspruch (Abb. 6) voraus.⁴³

Davon unterscheidet sich jene Körperhaltung (Video), die Zykan nach einer Atempause mit Einsatz eines Ausschnitts aus dem zweiten Teil der *Polemischen Arie* einnahm: Körpersprachlich einen konventionellen Ansprache- beziehungsweise Moderationsmodus wählend, hob Zykan das Kinn etwas an, sein aufgerichteter Oberkörper verblieb vergleichsweise starr, ähnlich den sich bei den Fingerspitzen berührenden Armen. Die überaus harte, ja zackige Artikulation des mitunter weit geöffneten Mundraumes übertrug sich demnach am ehesten in Form ruck-



Abb. 6: Otto M. Zykan, [TV Produktion] *Polemische Arie* im Wiener Museum für Angewandte Kunst, in: *Live Kunst* (ZDF, 12. 11. 1989)

⁴¹ *Live Kunst*, vgl. den Mitschnitt www.youtube.com/watch?v=kh17IhQMPac, hier 0:22–1:46 (12. 2. 2016) sowie die Datierung von Irene Suchy, *Das Werden der »Staatsoperette« in Originaldokumenten – Rekonstruktion eines Prozesses*, in: *Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre*, hrsg. von Evelyne Polt-Heinzl, Wien: Zirkular 2009 (= *Zirkular*, Sondernummer 75), S. 70–106, hier S. 81.

⁴² Vgl. die Aufführungsinformationen auf der Homepage des RIAS-Kammerchors: www.riaskammerchor.de/content/ueber-uns/geschichte/urauffuehrungen/index_ger.html (12. 2. 2016).

⁴³ *Live Kunst*, 0:22–0:52: »Sie hören einen kurzen Ausschnitt aus einem Stück aus dem Jahre 1968 – da ist Sprache musikalisch organisiert. Es hat einen [...] unglücklichen Ausspruch eines berühmten, weltberühmten österreichischen Komponisten zur Grundlage, den er zu Beginn der Jahrhundertwende [!] ausgesprochen hat: Der Ausspruch: ›Ich habe eine Erfindung gemacht, die die Vorherrschaft der Deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre sicherstellt.«

artiger, kurzer Kopfbewegungen zu den beiden Seiten sowie nach vorne und hinten. Nach einer kurzen Atempause (1:25 = vier Achtelpausen in der Mitte von Zeile 22 in der mit Computer gesetzten Partitur) folgt ein aufbrausender zweiter Teil. Schon der Teil davor war von Miniaturausbrüchen in Form extrem gesetzter Plosivlaute und korrespondierender Kurzatmigkeit gekennzeichnet. Das ohnedies schon rasende Tempo beschleunigend, gab der zweite Teil dieser Performance vor allem körpersprachlich weiter gesteigerte Erregung zu erkennen, zumal nun die zackigen Bewegungen (ab 1:36) mehr und mehr auch die Arme erfassen, diese ruckartige, dirigierähnliche Bewegungen vollziehen und im Zuge der abschließenden Hinwendung zur Doppelrede von der »Vorherrschaft« beziehungsweise »Heilherrschaft« in einer Pose enden, die an Hitlers Grußgestik erinnert.

Nachfolgend ein Vergleich zwischen Zykans Notation der *Polemischen Arie*, dessen eigener Interpretation vom September 1989 und der vorher angesprochenen Interpretation durch Holzmaier im September 2014 am Beispiel des Einleitungssatzes (Abb. 7a).

Zeigen sich bereits hier, wo keine Textur zur Verfügung steht, deutliche Differenzen in Artikulation und Tempogestaltung, so vergrößern sich diese Unterschiede im Weiteren zunehmend. Am deutlichsten wird dies im Blick auf die Transkription der letzten Zeile (Abb. 7b): Zykans steigerte seine Sprechkunst unter anderem durch eine virtuos hergestellte Balance zwischen mittlerweile halsbrecherischem Tempo und unverändert deutlicher Artikulation der ständig wechselnden Tonhöhen. Holzmaier hingegen hielt – anders als der aus dem Gedächtnis gestaltende Zykans mit einem Notenspult vor sich, körpersprachlich an eine verhaltene Liedgestaltung erinnernd – an seiner von Beginn an sprechgesangähnlichen Deklamatorik im Wesentlichen fest: Das Tempo knapp vor Ende kurz zurücknehmend, so als ob es gegolten hätte eine Finalwirkung der Schlusspassage sicherzustellen, modellierte Holzmaier den Sprechfluss gegen Ende durch staccatoähnliche, in mit einer Ausnahme (beim letzten »der« [deutschen Musik]) in engem Ambitus angesiedelter Detailgestaltung. Als Misreading kann diese Interpretation freilich nur gelten, wenn Zykans Performance als maßstäblich und damit vielleicht sogar als »eigentliches« Werk eingeschätzt wird. Dies wirft freilich grundlegendste Fragen zum sogenannten Wesen eines künstlerischen Werks auf. An dieser Stelle bleibt festzuhalten: Über die Texturen der *Polemische Arie* setzen sich vor allem rhythmisch beide Interpretationen (unterschiedlich) hinweg.

Die eingangs aufgeworfene Frage nach Möglichkeiten und Grenzen der Neuinterpretation von Vokalperformances ist zugleich eine Frage nach gleicher, ähnlicher oder anderer Wirkung. Kritisch verglichen zu werden und dabei auf Ablehnung oder Desinteresse zu stoßen, bedeutet wohl vor allem bei jenen Performance-Beispielen erhöhtes Risiko, die durch personalstilistischen Reichtum Unikatstatus erlangen und wie im Falle Zykans durch ihre virtuose, ja exzentrische Sprechkunst geeignet sind, als auratisch in Erinnerung zu bleiben. Diesem Risiko durch den Versuch bloßer Kopie zu begegnen, scheint dabei nicht weniger aussichtslos als der Versuch, sich in der Performance anderen Bühnengenres anzupassen. Da wie dort lauert unweigerlich die Gefahr, dass Neuinterpretationen durch Dritte als harmlos beziehungsweise als Zeichen von Missverständnissen eingeschätzt werden.

| = Sprechgesang
 ♩ = ca. 66
 f

Holzmaier 2014
 Ich ha - be ei - ne Er - fin - dung ge - macht, die die Vor - herr - schaft der deut - schen Mu - sik für die nächs - ten ein - hun - dert Jah - re si - cher - stellt!

accel.
 a tempo
 sf

Zykan 1989
 Ich ha - be ei - ne Er - fin - dung ge - macht, die die Vor - herr - schaft der deut - schen Mu - sik — für die nächs - ten hun - dert Jah - re si - cher - stellt!

Senza misura ♩ = ca. 60
 mf
 Acc.
 Meno mosso ♩ = ca. 44
 Acc. — al — — — — — ♩ = ca. 60
 gerolltes > Hitler-R <

Abb. 7a: Einleitungssatz der *Polemischen Arie* in den Interpretationen von Otto M. Zykan (12. September 1989) und Wolfgang Holzmaier (12. September 2014) (Notensatz: Alexander Engler)

ff = ca. 88-90

Holzmaier 2014

Mu sk d d Ur schaft Mu der dr deu schf t t

ff = ca. 288

Zykan 1989

Mu s k di Vrrr schaft Mu dr deu schiff t

f = ca. 300

Zykan 1989 - 2 -

Mu sik ni Vrrr schaft Mu d d deu schiff -

Zykan Notation

Mu sk d d Ur schaft Mu der dr deu schf t t

2' 50''

ff $\text{♩} = \text{ca. } 120$ *(kurz)* $\text{♩} = \text{ca. } 120$ $\text{♩} = \text{ca. } 76$ $\text{♩} = \text{ca. } 116$ *p sub.*

Vor her schafft der deut schen Mu sik Heil der deu schen Mu sik Heil herr schafft der deu tschen Mu sik

0' 58'' $\text{♩} = \text{ca. } 150$ / $\text{♩} = \text{ca. } 450$ *sf*

Vor her schafft der deut schen Mu sik Heil der deu schen Mu sik Heil herr schafft der deu tschen Mu - sik Heil!

1' 06'' $\text{♩} = \text{ca. } 150$ / $\text{♩} = \text{ca. } 450$ *ff* *sf* *(1. u. 2. x)* *(1. x)* *(2. x)*

Vor her schafft der deut schen Mu sik Heil der deu schen Mu sik Heil herr schafft der deu tschen Mu sik Heil! sik! 2. Mu - sik!

Vor herschafft der deut schen Mu sik Heil der deu schen Mu sik Heil herr schafft der deu tschen Mu sik Heil!

Zykan
2014

Zykan
1989

Zykan
1989
- 2 -

Zykan
Notation

Abb. 7b: Schlusszeile der *Polemischen Arie* in den Interpretationen von Otto M. Zykan (12. September 1989) und Wolfgang Holzmaier (12. September 2014) (Notensatz: Alexander Engler)

Von wegen »easy pieces«: Bei Zykan verschärft sich diese missliche Ausgangslage durch dessen wiederholte Thematisierung von Überlegenheitsbehauptungen und seine Überzeugung, Kunst sei »an sich eine politische Äußerung«.44 Wem also glauben? Diese Frage gilt es freilich nicht nur im Falle von Neuinterpretationen zu bedenken, sondern auch bei der Reflexion von Eigeninterpretationen und Eigendeutungen von Performance-Künstlern, sofern es nicht um bloße Wiederholung im Sinne affirmativen redings geht.

Eine englische Zweitfassung dieses Textes wird im Open-Access-Journal *Musicologia Austriaca – Journal for Austrian Music Studies* (www.musau.org) zur Diskussion gestellt. Ich danke dem Herausbergremium des vorliegenden Tagungsbandes für die Erlaubnis hierzu.

44 Zykan in der erwähnten ZDF-Sendung *Live Kunst*, zitiert in: *Unser Währing. Vierteljahresschrift des Museumsvereins Währing* 46 (2011), H. 2, S. 14; das Heft erschien anlässlich der von Marc Greber und Irene Suchy kuratierten Ausstellung *Die Welt des Otto M. Zykan – Ein Alphabet* (Bezirksmuseum Währing, 29. April bis 25. Mai 2011): www.irenesuchy.org/joomlafile/Musik%20und%20Kunst/Ausstellungen/2011_welt_des_ottomzykan_katalog.pdf (12. 2. 2016).

Eine Art »veredeltes Varieté«

Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater

Innerhalb des nach wie vor sehr überschaubaren wissenschaftlichen Diskurses um das »Neue Musiktheater«¹ hat sich seit der Jahrtausendwende ein spürbarer Wandel vollzogen: Im Sinne des vielbeschworenen »performative turn« hat sich der Analyse-Fokus ein Stück weit weg von der literaturanalogen Konzentration auf den Notentext hin zur flüchtigen Aufführung verschoben. Als Folge dieser Akzentverlagerung wuchs auch das Forschungsinteresse an der Rolle des musikalischen Interpreten im musiktheatralen Kontext. 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 in diesem Rahmen eine theatrale Rolle annehmen oder als bloße Ausführer von (klanglichen) Aktionen fungieren, die in der Partitur genau determiniert werden. 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 Musikerauftritts: Der flexible Wechsel zwischen »instrumentell-

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 [2003], S. 26–32, hier S. 26).

2 Vgl. *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hrsg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol – Chicago: Intellect 2012.

3 Zu nennen sind an dieser Stelle u. a. folgende Aufsätze: Matthias Rebstock, *Strategien zur Produktion von Präsenz*, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hrsg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript 2011, S. 143–152; David Roesner, *The Politics of the Polyphony of Performance. Musicalization in Contemporary German Theatre*, in: *Contemporary Theatre Review* 18 (2008), H. 1, S. 44–55; ders., *Die Utopie »Heidi«*. *Arbeitsprozesse im experimentellen Musiktheater am Beispiel von Leo Dicks »Kann Heidi brauchen, was es gelernt hat?«*, in: *Welt – Bild – Theater*, Band 1: *Politik des Wissens und der Bilder*, hrsg. von Kati Röttger, Tübingen: Narr 2010, S. 221–235. Ferner umfasst der bereits erwähnte Sammelband *Composed Theatre* diverse Aufsätze und Werkstattberichte, die sich mit der Thematik des Musikerauftritts beschäftigen.

musikalischen 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 beziehungsweise volkstümlichen Theaters zurück. Diese geschichtlichen Verbindungslinien sollen im Folgenden an einem Ausführungsbeispiel unserer Tage skizzenhaft umrissen werden.

Neue(st)e Musik als Sketch

15. Januar 2014, abends im Großen Konzertsaal der Hochschule der Künste Bern (HKB) – wie jedes Jahr erhalten die Kompositionsstudierenden 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. Seine Kommilitonen Laura Livers und Adrien Lelouvier interpretieren seine Komposition *Röstigraben* (2014), eine fünfminütige Musiktheaterminiatur.

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«, »sacàverpoineuse«, »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. Mit der letzten chiastisch-komplementären Replik der beiden (Lelouvier: »Enjoletter cheverause?« versus Livers: »Cheverause enjoletter?«) und der Präsentation zweier gegensätzlicher Requisiten (verschieden große Spielzeughämmer) zerstiebt das zuvor mühsam gefundene Einvernehmen allerdings augenblicklich.

Corajods Stück erfüllt alle klassischen Kriterien eines »Sketchs«⁵ aus der Welt des Kabarets, des Fernsehens oder Films: Die Kurzform, der ironisch-witzige Inhalt,

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 Vgl. Wolfgang Beck, *Sketch*, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 860: »Sketch (Engl. »Skizze«) Ein aus einer oder mehreren Szenen bestehendes »Kurzdrama« mit häufig ironisch-witzigem Inhalt, wenigen Personen und einer durchgehenden Handlung, die zumeist



Abb. 1: Laura Livers und Adrien Lelouvier in *Röstigraben* von Mathieu Corajod
(Foto: Peter Kraut)

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 zutage liegenden Situationskomik sogar eine tagesaktuelle gesellschafts-satirische Stoßrichtung wie im politischen Kabarett ausmachen: Das demonstrative Bemühen um die Überwindung von (Rösti-)Gräben endet eben in dem Moment, da jede Seite doch selbst am besten weiß, welcher Hammer wo hängt.

Nicht unbedingt auf der Hand liegt hingegen die Einordnung der Sequenz in den Kontext der Vorspielübung: 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 zugehörigen Partitur erschließen die komponierte Dimension und den intendierten Musiziergestus des Stückes jenseits der Amateurtheater-Oberfläche richtig: Die klangliche Gestaltung des Sprechtexts ist schriftlich recht detailliert vorgezeichnet,

in einer überraschenden Schlußpointe (black out) gipfelt. Es ist eine sowohl im Theater wie in der Revue und vor allem im Kabarett beliebte Form.«

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.

Die phonematische Konstruktion der Nonsense-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 Kabarett 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 produziert das szenische Agieren der Interpreten beständig fluktuierende Verschiebungen 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 »Diseusen« 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 Disease [...] und der skizzierten Modellierung einer Rollenfigur, die sich im Chansontext als lyrisches

Ich zu Wort meldet.«⁶ Diese Brechung ermögliche es, »permanent zwischen Rolle, Präsentation und Selbstpräsentation zu fluktuieren.«⁷ Kühn bringt hier ein Moment der Distanzierung auf den Punkt, das sich das Neue Musiktheater vom Cabaret abgesehen 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«⁸ zwischen konzertanter Präsentation und theatraler Darstellung, von denen Matthias Rebstock in Bezug auf Mauricio Kagels Werke spricht, kennzeichnet sowohl Neues Musiktheater wie Chanson-Vortrag im frühen Cabaret und hebt beide Bereiche auf der einen Seite von der Oper, auf der anderen Seite von der Performance-Kunst ab: »Der Sprechgesang der Diseuse 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.«⁹ 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 Maske*«¹⁰ übergestülpt.

»Théâtre 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 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 performativen Vokabular theatraler Kleinkunst operieren. Typisch für Aperghis' Inszenie-

6 Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Niemeyer 2001 (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 35), S. 240.

7 Ebd.

8 Vgl. hierzu Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater*, S. 136: »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.«

9 Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 240.

10 Ebd.

rungsstil 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 Chanson-Einstudierung 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 Sprechenelemente evoziert werden.«¹¹

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* (1985): In letzterem Werk agierten bei der Uraufführung die beiden Schauspieler Edith Scob und Michael Lonsdale, unterstützt vom Schlagzeuger Jean-Pierre Drouet in einer Folge von absurden, teilweise slapstickhaften kammerspielartigen 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 Auftritt- und Interaktionsmodellen und zur Entwicklung eines persönlichen vokalen Gestaltungsvokabulars. Historisches Modell hierfür ist eine sehr französisch geprägte Auftrittspraxis aus dem Bereich des frühen »cabaret artistique«.

Geschichtliches: französischer »esprit« trifft deutschen »Geist«

Im Gespräch mit Antoine Gindt äußert die 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.«¹² Vielsagend ist diesbezüglich die Beobachtung einer allmählichen Rezeptionsverschiebung im Laufe der vergangenen

¹¹ Ebd., S. 242.

¹² Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Arles: Actes Sud 1990, S. 29 f.



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

Abb. 2: Yvette Guilbert begrüßt das Publikum 1894 (Bild von Henri de Toulouse-Lautrec) (© National Gallery of Art, Washington D. C.)

Deutschland an.¹³ 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.«¹⁴

Der Germanist Jürgen Pelzer konstatiert den fast vollständigen Verlust des »radikal-oppositionelle[n] Gestus«¹⁵ 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 Kabarets ging von Autoren aus, die [...] im Kabarett in erster Linie ein innovatives Kunstgenre erblickten, eben ein literarisierendes (»veredeltes«) Variété, das einen neuartigen Kunstgenuß versprach. So wurden vor allem die neuartigen Darbietungsformen des Kabarets betont: die »Emanzipierung« der kleinen Form, der Nummerncharakter [...], die Literarisierung volkstümlicher Formen [...] oder die Synthetisierung verschiedener Künste zu einer Art varietéhaftem Gesamtkunstwerk.«¹⁶

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 Brettel-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 und vielen anderen. 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 fran-

13 Zur Geschichte des frühen Cabaret bzw. Kabarett in Frankreich und Deutschland vgl. Volker Kühn, *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musekind macht erste Schritte*, Berlin: Quadriga 1984.

14 Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*, Köln – Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1967, S. 93.

15 »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* 9 [1986], H. 1, S. 45–65, hier S. 46).

16 Ebd., S. 47 f.

zösischer Einflüsse. Als Initialzündung für die Entwicklung einer experimentellen Musiktheaterästhetik in der Komponistengeneration um Persönlichkeiten wie Vinko Globokar und Georges Aperghis bezeichnet Gindt die französischen Erstaufführungen von Werken Mauricio Kagels im Rahmen der von Pierre Boulez initiierten Konzertreihe »Le Domaine Musical«.17 Im Jahr 1964 besucht Aperghis eine Aufführung von Kagels »kammermusikalischem Theaterstück« *Sur scène* (1960), zweifellos ein Schlüsselwerk des *Composed Theatre*. Dessen theatraler Grundsituation könnte man durchaus auch im Kabarett begegnen:

»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 musikästhetische bzw. musikwissenschaftliche Aufsätze erinnert.«18

Kagels Textmontage erzeugt absurde Wirkungen: Sätze werden rückwärts gelesen, ganze Textpartien verwenden nur einen Vokal, Satzteile werden unpassend zusammengestellt, abrupte Stilbrüche in Kauf genommen et cetera. Die Tonaufnahme der Komposition von 1963 mit dem Sprecher Alfred Feussner unter der Leitung des Komponisten19 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.«20

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 Sprachverständ-

17 »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).

18 Kagel im Nachtprogrammtext zu *Sur scène*, zitiert nach Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater*, S. 137.

19 Die 1963 entstandene Aufnahme des Beginns von *Sur scène* findet sich auf der Schallplattenbox *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, Freiburg: Deutsche harmonia mundi, 1983.

20 Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 236.

nis«,²¹ 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.«²² Beim musikszenischen Spiel mit diesen Merkmalen knüpft Kagel deutlich an dekonstruierende Verfahren der Dadaisten an, zum Beispiel an einen epochalen Auftritt Hugo Balls im Zürcher Cabaret Voltaire von 1916, den der Dichter in seinen tagebuchartigen Aufzeichnung *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 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.«²³

Angesichts der mehr als vierzig 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.²⁴ Ball nimmt demnach Bezug auf eine Gesellschaftsform, die sich

21 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, hier S. 5.

22 Matthias Schmidt, *Musik ohne Noten. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« und Karl Kraus*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999), S. 365–393, hier S. 382.

23 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), hrsg. von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 106 f.

24 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 Geiste des falschen Pathos*).

in der Bundesrepublik 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.²⁵ Die allmähliche Ächtung dieses sprecherischen Stilideals im Nachkriegsdeutschland beschreiben Beatrix Schönherr und Helga Finter:²⁶ Progressive Gesellschaftskreise suchten sich zunehmend von einem rhetorischen Pathos zu distanzieren, das sie durch 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.

Potentiale 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«²⁷ begreift, 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

25 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 260–262.

26 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: *Sprache, Kultur, Geschichte. Sprachhistorische Studien zum Deutschen*, hrsg. von Maria Pümpel-Mader und Beatrix Schönherr, 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. Komposition als Inszenierung*, hrsg. von Wolfgang Sandner, Berlin: Henschel 2002, S. 108–113.

27 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: »[W]ie ich schon sagte, bin ich der Meinung, daß der *Pierrot lunaire* vor allem eine Art »schwarzen Kabarett« darstellt. Mit diesem Wort greife ich eine glänzende Formulierung von André Schaeffner auf, die Kabarett, schwarzen Humor, ja sogar ... den Chat Noir in sich schließt.«

Färbung und hält das ganze Werk auf einem übertrieben angespannten Klima, das ganz im Gegensatz zur instrumentalen Interpretation steht.«²⁸

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.«²⁹

Boulez' Scheu vor historisch aufgeladenen vokalen Auftritts- und Vortragsmodellen mitteleuropäischer Provenienz, die mit einem Fluchtreflex 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 konnte, wäre einer analytischen Detailbetrachtung wert: Um kompositorisch-inszenatorische Verfahren des Zitierens und Collagierens traditioneller Auftrittsmodelle bei Komponisten wie Kagel und Aperghis adäquat erfassen zu können, müssten bewährte Techniken der Auführungs- und Partituranalyse um eine intertextuelle oder in diesem Fall genauer: »interperformative« Perspektive erweitert werden. Hierfür böte sich die Adaption eines theateranthropologischen Denkmodells Richard Schechners an: Als *script*³⁰ 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 Aufführungseignis in aktualisierter Form niederschlägt. Schechners *script*-Modell, auf das schon Nicholas Cook in seinen Ausführungen zu einer Auffassung von »music as performance«³¹ 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.³²

28 Ebd., S. 127.

29 Ebd., S. 129.

30 Vgl. Richard Schechner, *Drama, Script, Theatre, and Performance*, in: *The Drama Review* 17 (1973), H. 3, S. 5–36.

31 Vgl. Nicholas Cook, *Beyond the score. Music as performance*, Oxford: Oxford Univ. Press 2013.

32 Vgl. hierzu Matthias Rebstock, *Analyse im neuen Musiktheater*, S. 28: »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 Werkcha-

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.³³ 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, der Operette und der Kleinkunst. In jedem Fall stünde einer Welt der digitalisierten Kommunikation die Aufarbeitung und Aneignung eines verschütteten Reichtums an mündlicher Ausdrucksvielfalt gut zu Gesicht. Das *Composed Theatre* unserer Tage kann ein Katalysator für solche Prozesse sein.

Dieser Text erschien in einer ersten Fassung unter demselben Titel bereits in der Zeitschrift *dissonance* 127 (September 2014), S. 22–30. Er ist abrufbar unter https://www.dissonance.ch/upload/pdf/127_31_hms_ld_diseusen.pdf (29. 9. 2018).

rakter haben, muss eine Analyse aber den Zusammenhang zwischen Stück und Aufführung/ Interpretation mitberücksichtigen. Wie das für die Aufführungsanalyse geschehen könnte, ist gegenwärtig völlig offen.«

33 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 Hans-Peter Bayerdörfer, *Überbrettel und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne*, in: *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, hrsg. von dems., Tübingen: Niemeyer 1978, S. 292–325; *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von dems., Tübingen: Niemeyer 1999; sowie *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*, hrsg. von dems., Tübingen: Narr 2002.

»stimmüberschlagend hysterisch zerkreischt«

Stimme, Körper und Theatralität in Vokalpartituren von Hans-Joachim Hespos

Theatralität spielt in den Arbeiten des Komponisten Hans-Joachim Hespos eine zentrale Rolle, kann vielleicht sogar als wichtigstes Element seines gesamten Schaffens angesehen werden. Der überwiegende Teil von Hespos' Werken lässt sich daher als eine Art von Theater auffassen, das seine Impulse aus dem Tun des Interpreten gewinnt und zu großen Teilen aus der kreativen Auseinandersetzung mit den Partituren resultiert. Im folgenden Aufsatz werde ich anhand ausgewählter Vokalkompositionen nachvollziehen, wie Hespos durch die charakteristische Notation seiner Werke theatrale Momente provoziert, um damit – teils unter Hinzufügung szenischer Anweisungen – unterschiedliche Stadien von physischer Präsenz im Aufführungsraum zu erzeugen. Aufgrund der engen Verbindung von Stimme und Körper lässt sich die Vokalmusik dem zuordnen, was ich andernorts als »korporales Theater« beschrieben habe: als »szenisch-musikalisches Agieren«, das primär im Dienst einer »Wechselwirkung zwischen Tun und Klingen« steht und »aus der Körperempfindung heraus entwickelt werden muss«.¹ Diese Zuordnung ist insofern gerechtfertigt, als Hespos die Stimme nicht einfach als Klangwerkzeug einsetzt; er intensiviert vielmehr den ohnehin engen Zusammenhang zwischen Stimme und Körper so weit, dass sich die Anforderungen an die Physis entscheidend auf die Stimmgebung auswirken, die Stimme also wie ein Seismograph auf körperliche Zustände oder Anspannungen reagiert.²

In einigen seiner Vokalkompositionen mit Orchester ist die enge Verflechtung von Musik und szenischem Agieren insofern evident, als Hespos in den Werktiteln den Begriff »stimmenszene« benutzt und damit bereits vorab die Szene als Moment des Visuellen im Titel festschreibt.³ In anderen Werken wiederum sind vergleichbare Kontexte zwar nicht explizit benannt, doch resultiert aus dem Umgang mit dem Klangerzeuger Stimme, insbesondere aus seiner Beeinträchtigung durch ungewöhnliche, mitunter die Kondition der Vokalistinnen herausfordernde Vortragsweisen, ein starkes

1 Stefan Drees, *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Hofheim: Wolke 2011, S. 123.

2 Dieser Zusammenhang spielt auch in Hespos' Instrumentalmusik eine Rolle, da dort Stimmen wie Instrumente als Ausdruckserweiterungen des Körpers gedacht werden.

3 So beispielsweise in *arOma. sinfonische kadenz = stimmenszene* für Sopran und Orchestergruppe (1995), *Acap. stimmenszene* für Sopran, Mezzo, Tenor und Orchestergruppe (1996) oder *annA. offene stimmenszene* für Sopran, Bariton und Orchester (1996).

Moment von Theatralität. Diesen speziellen Kennzeichen soll hier zunächst anhand einiger Kompositionen für Vokalensemble und Chor nachgespürt werden, wobei sich zugleich ihre Einbindung in kommunikative Konstellationen als bedeutsam erweist, die Theatralität also auch aus aufeinander bezogenen und miteinander koordinierten Aktionen aller Ausführenden erwächst. Demgegenüber ist – im letzten Abschnitt des Aufsatzes anhand zweier Beispiele thematisiert – dieses Moment in solistischen Vokalstücken von Anfang an ausschließlich auf die Situation eines Gegenübers von Interpret und Publikum ausgerichtet.

I.

Seiner 2004 entstandenen Komposition *olax* für sechsstimmiges Vokalensemble verleiht Hespos einen außerordentlich prägnanten Beginn (Abb. 1):⁴ Nach einem raschen, polternden Auftritt »von allen seiten« her müssen die Vokalist:innen eine vollkommene Stille (»stop-stille«) von vier Sekunden Dauer aushalten und dabei den Atem heftig stauen, bis dieser sich eruptiv in einen »dichteste[n] plosiv-block« voller wilder und unkontrollierter, dabei höchst unterschiedlicher Lachaktionen entlädt: »spitz«, »kreisch«, »kicher«, »quäx«, »platzLach«, »prustfeix«, »berstschrill«, »poltergliss« und »von extremer turbulenz«⁵ schreibt Hespos als Vortragsanweisungen zur Gestaltung dieses dreisekündigen Ausbruchs in die Partitur und greift dabei zur Charakterisierung der Klanglichkeit auf die onomatopoetischen Qualitäten von Sprache zurück. Das solchermaßen Fixierte gleiche, so Gordon Kampe in einem Aufsatz über das Lachen in neuer Musik, einem auskomponierten Lachvorgang: einem Prozess, bei dem »die Atmung vorübergehend aussetzt und der von krampfhaften Kontraktionen der Gesichtsmuskulatur und ruckartigen Entspannungen des Zwerchfells begleitet wird.«⁶ »Eine Spannung wird aufgebaut und dann plötzlich gelöst«, so zitiert Kampe eine knappe Beschreibung, mit welcher der Soziologe Peter L. Berger den Augenblick des Lachens als Verkettung zweier konträrer Zustände umreißt:⁷ Hierbei kapitulierte der Körper, da – wie auch beim Weinen – die gewöhnliche Kontrolle des Menschen über ihn vorübergehend verloren gehe und einem Einbruch von Irrationalität weiche, in dem »die rationale Ordnung des Subjekts, seine mühsam erworbene Fähigkeit zu

4 Der erste Absatz der folgenden Betrachtungen orientiert sich an den Ausführungen von Gordon Kampe, *Gefährliches Material. Über das Lachen in neuer Musik*, in: *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, hrsg. von Gordon Kampe, Hildesheim: Olms 2016 (= *Folkwang Studien*, Bd. 17), S. 173–188, hier S. 173 f.

5 Alle Vortragsanweisungen zitiert nach der Partitur H 145 E, Ganderkese: hespos eigenverlag 2004.

6 Gordon Kampe, *Gefährliches Material*, S. 174.

7 Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin – New York: de Gruyter 1998, S. 53; vgl. Gordon Kampe, *Gefährliches Material* (s. Anm. 4), S. 174.

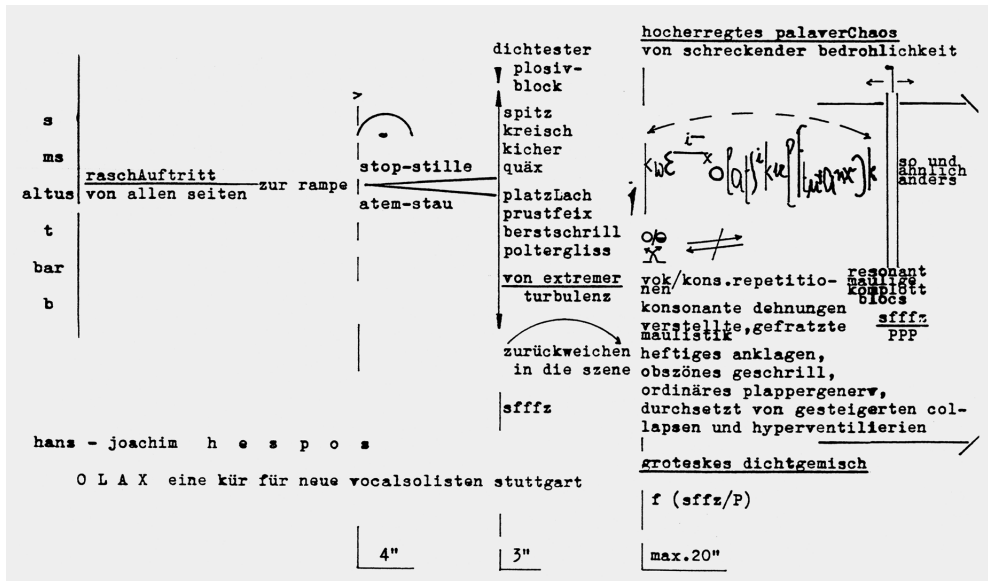


Abb. 1: Hans-Joachim Hespos, *olax. eine kür für neue vocalsolisten stuttgart*, Beginn mit Auftritt der Vokalistin, auskomponiertem Lachvorgang und »hoherregtem palaverChaos« (© hespos eigenverlag 2004)

Distanz und Objektivität«⁸ gefährdet sei. Im Lachen manifestiert sich daher auch ein Zustand der Krise als Irritation der Welt- und Leibverhältnisse.⁹

Hespos öffnet demnach mit seiner initialen Aktion einen durch den Akt des Lachens umrissenen semantischen Raum, überschreitet diesen jedoch zugleich wieder, indem er nach einer Zäsur einen Prozess anfügt, der einen Versuch der Sprachfindung umkreist und für die Sänger zugleich das »zurückweichen in die scene« anzeigt – jenen Moment also, in dem sich die aus dem Alltag bekannte Erfahrung des Lachens zum Theater wandelt (Abb. 1): Über eine Dauer von maximal zwanzig Sekunden hinweg soll sich an dieser Stelle unter Bezug auf differierende Sprachlaute ein »hoherregtes palaverChaos von schreckender bedrohlichkeit« entwickeln, dessen Ausprägungen der Komponist mit zwar erfundenen, aber dennoch den Klang und seine Hervorbringung evozierenden Begrifflichkeiten benennt: »konsonante dehnungen«, »verstellte, gefratzte maulistik«, »heftiges anklagen, obszönes geschrill, ordinäres plappergenerw, durchsetzt von gesteigerten collapsen und hyperventilieren«. An dieses Gewirr aus Lauten und Intonationen – Hespos bezeichnet es als »groteskes

⁸ Dietmar Kamper und Christoph Wulf, *Der unerschöpfliche Ausdruck*, in: *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, hrsg. von dens., Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 7–14, hier S. 8, zit. nach Gordon Kampe, *Gefährliches Material* (s. Anm. 4), S. 174.

⁹ Vgl. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 134.

dichtgemisch« – schließt sich als letztes Stadium des Eingangsteils wiederum der im Pianobereich verharrende Übergang vom Sprechen zum Singen an (Abb. 2). Markiert wird er durch eine als »kettenmix aus lautText und tonGruppen« bezeichnete Materialsammlung, die nun auch eine Veränderung der Notation durch Einbeziehung von Tonhöhenverläufen erkennen lässt und, »zu gesteigert wildem chatten von geradezu chaotischer dichte« führend, den letzten Schritt hinein in die theatrale Sphäre bildet.

Um die Bedeutung dieser Passage zu erschließen, empfiehlt sich der Blick auf die gesamte erste Partiturseite mit ihrer fast schon choreographischen Anordnung der Einzelstimmen (Abb. 3): Aus dem Sprach- und Tongewirr, dessen einzelne Komponenten »diverg.[ierend]«, »mit untersch. phrasierungen« sowie mit oder ohne Text vorgetragen werden können, sollen die Vokalist:innen nach eigenem Ermessen das Material zur Gestaltung einer siebensekündigen Tutti-Passage wählen, bevor erstmals einer der Sänger, nämlich der Bariton, mit textlosem Sologesang hervortritt und damit den Beginn der zweiten Werkphase einläutet. In ihr übernimmt, immer wieder durch kurze Tutti-Teile von wenigen Sekunden Dauer mit Material aus dem »kettenmix« unterbrochen, jedes einzelne Ensemblemitglied ein eigenes Solo, wodurch ein anderes für Hesperos' Musik maßgebliches Element in den Vordergrund tritt: der Gesang, die über lang gehaltene Tondauern ausgespinnene Kantilene, deren Eigen-

kettenmix aus lautText und tonGruppen

mat
 zu gesteigert wildem chatten von geradezu chaotischer dichte

so und ähnlich
 hektisch anders

zerwirrt anders

stolzig
 anders

zerfahren
 anders

mit untersch.
 raffStops
 fortsetzen

verstiegen
 gepuzzelt

vocalisieren
 consonantisieren

diverg.

untersch. phrasierungen m/o.Text

akzente, prolongationen, ausschlässe

flirrend rasch !

P/PP mit sfz-ikten

Abb. 2: Hans-Joachim Hesperos, *olax. eine kür* für neue vocalsolisten stuttgart, Fortsetzung des Beginns mit »kettenmix aus lautText und tonGruppen« (© hespos eigenverlag 2004)

Kettentext aus lautText und songGruppen
 m a t zu gesteigert wilden chatten von gerassem chaotischer dichte so und bühnlich
 makrisch anders
 m a t zu gesteigert wilden chatten von gerassem chaotischer dichte so und bühnlich
 makrisch anders
 m a t zu gesteigert wilden chatten von gerassem chaotischer dichte so und bühnlich
 makrisch anders
 m a t zu gesteigert wilden chatten von gerassem chaotischer dichte so und bühnlich
 makrisch anders

hoherreichtes malaverChaos
 von schreckender bedrohlichkeit
 f (sffz/P) max.20"

dichtester
 plosiv-
 block
 spitze
 kreisch
 kicher
 quax
 platzschach
 prustekrill
 poltergliss
 von extremer
 turbulenz
 zurückweichen heftiges anlagen,
 in die scene obszönes geschrill,
 sffz

stillschweigend
 andächtig
 röh/kons repetitio-
 nisch
 zerkleinert
 konsonante dehnungen
 sffz
 mächtigste gefratzte
 ppp
 ordinäres pfeppergewirr,
 durchsetzt von gesteigerten col-
 lapsen und hyperventilierten
 zroteskes dichtgemisch
 f (sffz/P) max.20"

hans - josechim h e s p o s
 O L A X eine kür für neue vocalsolisten stuttgart
 4" | 3" |

7" tutti mat. verharrend
 soll: textlos mit spann-farben
 4" bar f max. 5" 5" leicht bewegt weitläufig
 4" tutti mat. 11" → erstarrend → a.a. 3" 1.4" (rest)tutti f P+ f scharf unisono
 2" 2" weit-groß deutlich cresc.
 3" 3" altus mat. sffz
 1" tutti mat. bar b f scharf unisono
 4" 4" aufgebracht rasch
 3" 3" ins stillstehende bewegt
 3" tutti mat. 1" ruhig
 27" kettentext s t a r t
 fortsetzung s t o p
 f o.o.v.
 4" 4" 30" → schlier ohne zeit

rest-tutti
 f scharf unisono
 weit-groß deutlich cresc.
 altus mat. sffz
 bar b f scharf unisono
 aufgebracht rasch
 ins stillstehende bewegt
 kettentext s t a r t
 fortsetzung s t o p
 f o.o.v.

ganzet
 spitz-arsisch
 mat. Forts.
 durchsetzt
 max.5"

2-3" 2" 5" 3-4" 5"

H 145 R

Abb. 3: Hans-Joachim Hespos, *olax*. eine kür für neue vocalsolisten stuttgart, erste Partiturseite (© hespos eigenverlag 2004)

zeit der Komponist mit Anweisungen wie »verharrend«, »weitend«, »ins stillstehende bewegt« oder »weit gestreckt« umschreibt.¹⁰ Nach diesen sechs solistischen Präsentationen führt der finale, »simultan plötzlich« auszuführende Tutti-Abschnitt noch einmal alle Mitwirkenden zusammen – eine Dramaturgie, die in ihrer Gesamtheit auch eine Erklärung für den Untertitel »eine kür für neue vocalsolisten stuttgart« liefert, da hier sowohl die Gesamtheit wie auch jeder einzelne Vokalist des besagten Ensembles auf besondere Weise gefordert wird.

Die Notationsdetails des Eingangsbeispiels verdeutlichen, dass es sich bei der Hespós'schen Partitur um einen sehr individuell gestalteten Informationsträger handelt. Wie in den meisten seiner Arbeiten stützt sich der Komponist auf ein System von Zeichen, das zwar auf den Notationsgrundlagen der mitteleuropäischen Musik fußt, diese aber um zahlreiche graphische Notationssymbole ergänzt. Die solchermaßen bezeichneten Klangereignisse sind meist rhythmisch neutral oder proportional in einer Art *space notation* mit vielen Zwischenräumen und Sekunden-Richtwerten festgehalten. Zugleich wird die Notation jedoch unter Verwendung eines mehrschichtigen, oftmals typographisch in Bezug auf Schriftgröße und Linienstärke differenzierten Systems aus verbalen Komponenten erweitert. Unter Verwendung all dieser individuell formulierten Notationsparameter erzeugt Hespós eine visuelle Rhetorik des Notentexts, die den Interpreten im Idealfall tiefgreifend beeinflusst, zumal die Notation auch auf theatrale Aspekte gerichtet ist und damit eine performative Ebene umreißt.¹¹ Entscheidend hierfür ist die wortschöpferische Kreativität des Komponisten, die – basierend auf der prinzipiellen Uneindeutigkeit verbaler Angaben – zur bewussten Setzung von Unschärfen führt, weshalb sich das klangliche Ergebnis der Notation weder ohne Weiteres imaginieren noch zweifelsfrei unter Bezug auf erlernte Techniken umsetzen lässt.

Mit seiner gleichsam poetisch verschlüsselten Notation schafft Hespós demnach die Voraussetzungen für ein musikalisches Verständnis, das wiederum Resultat eines produktiven Vorgangs ist, weil es sich allein über das Tun adäquat aneignen lässt. Dies hat bedeutsame Konsequenzen für die Umsetzung durch die Interpreten: Die Anordnung der Notationssymbole bedarf einer Erarbeitung mittels zum Teil äußerst virtuoser Techniken, die oft genug ein experimentelles Austesten von extremen

¹⁰ Die in Abb. 3 gezeigte Partiturseite enthält lediglich drei dieser Einsätze (Bariton, Tenor und Mezzosopran), während sich die übrigen Einsätze (Altus, Sopran und Bass) auf S. 2 finden.

¹¹ Die visuelle Rhetorik befasst sich mit dem kommunikativen Beeinflussungspotential bildtragender Medien, wie es vor allem in der Werbung zur Geltung kommt. Im Mittelpunkt steht dabei – und dies wird beim Blick auf eine Partiturseite von Hespós besonders deutlich – die produktionstheoretische Überlegung, dass die aus Zeichenkomplexen bestehenden Bildtexturen Resultat einer kommunikativen Intention sind und als Träger einer irgendwie gearteten Botschaft, in diesem Fall als Aufforderung zur Erzeugung von Klängen, verstanden werden müssen. Vgl. dazu etwa Joachim Knappe, *Rhetorik der Künste*, in: *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, hrsg. von Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knappe, Halbbd. 1, Berlin – New York: de Gruyter 2008 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 31.1), S. 894–927.

Randgebieten der stimmlichen Lautproduktion voraussetzen, wobei die verbalen Anweisungen der Partitur wiederum als Impulsgeber für ganz bestimmte Arten der klanglichen Realisierung dienen. Mit anderen Worten lassen sich die durch spezifische Formulierungen ausgelösten Assoziationen als Hilfestellungen für die interpretatorische Erschließung nutzen. Im Grunde sind es daher Handlungsanweisungen, die Hespos seinen Notenblättern einschreibt, denn sie fordern den Interpreten auf, Strategien zur Klangproduktion zu entwickeln und greifen dabei nicht selten auf verzerrte Konstellationen aus den Bereichen alltäglicher Erfahrung und zwischenmenschlicher Kommunikation zurück. Für die Interpreten bedeutet die Aneignung all dieser Vorgaben oftmals nicht nur eine Auseinandersetzung mit widersprüchlichen oder einander störenden Angaben, sondern zugleich auch eine Konfrontation mit unterschiedlichen Möglichkeiten des Scheiterns am Gegenstand, zu denen – als existenzielle Situation erfahrbar – nicht zuletzt auch physische Erschöpfungszustände gehören.¹²

II.

Dass die Einbeziehung von Grenzerfahrungen nicht nur singular für die Komposition *olax* ist, sondern einen gewichtigen Aspekt des Hespos'schen Schaffens darstellt, lässt sich auch an anderen Vokalwerken belegen. Dabei ist die Theatralität einerseits in unterschiedlich starker Ausprägung in den Anweisungsapparaten der Partituren verankert, wird andererseits aber auch in Gestalt szenischer Situations- oder Aktionsbeschreibungen umrissen. In den gelungensten Fällen schafft der Komponist dadurch eine Konfrontation mit Situationen, denen – wie der eingangs geschilderte Lachvorgang und seine Verwurzelung im Spektrum der Alltagserfahrung unterstreichen – eine existenzielle Komponente innewohnt und deren musikalische Bewältigung an kommunikative Prozesse zwischen den Ausführenden gebunden ist. Beispielsweise fokussiert Hespos in der Komposition *geleut* für 4–7stimmig gemischten Chor a cappella (1994) zunächst über zwei Minuten hinweg auf die Atemtätigkeit als Voraussetzung der Klangproduktion und bettet sie, ähnlich wie in *olax*, in einen Prozess musikalisch-theatraler Exploration ein: So lässt er das Stück mit einer tastenden Suche nach dem Atem beginnen, indem er für die ersten zwanzig Sekunden fordert, die Choristen sollten, verknüpft mit Crescendo (13") und Decrescendo (7"), »aus eigener atmung allmählich und immer hörbarer übergehen zu einheitlicher choratmung«.¹³ Dieser Vorgang kollektiver Atemfindung mündet in einen Zustand der Dissoziation, in ein »uneinheitliches beginnen und fortsetzen«, dessen einzelne Aktionsschichten auf divergierende Weise artikuliert werden sollen, etwa als »traum-Lineamante« (»untersch. in tempo, gestalt, vibrato, gliss, lage, etc.«) oder als »kaum

¹² Eine ausführlichere, vor allem auf Instrumentalkompositionen bezogene Erläuterung dieses Prinzips findet sich bei Stefan Drees, *Forderung und Überforderung im Dienst der Wahrnehmung. Das Komponieren von Hans-Joachim Hespos im Licht einer Ästhetik des Performativen*, in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 4, S. 31–45.

¹³ Partitur H 074 E, Ganderkesee: hespos eigenverlag 1994, S. 1.

wahrnehmbare, eher eingebildete zersingungen von hoher intensität voller schlichtheit ↔ verstiegenheiten ↔ dramatischer oratorik«, all dies geprägt von Anweisungen wie »chorischer permanentEINatemverlauf (unmerkliche ausatmungen)«, »zuweilen atempalaver« und »unerwartet selten durchsetzt von starr stopps«. ¹⁴

Dieses klanglich noch unbestimmte Miteinander verfestigt sich, notiert auf der zweiten Partiturseite, in einem auf die Dauer von sieben Minuten festgelegten »kombinations-gemisch« aus Aktionen, das die bisherige Atem- und Stimmfindung in einen Mix aus Klang- und Geräuschballungen hinein fortführt (Abb. 4). ¹⁵ Ziel ist die Erschließung des gesamten körperlichen Ausdruckspotentials, das auf mannigfaltige Art zur Klangproduktion genutzt wird, nämlich einerseits durch Einsatz von Stimme und Gliedmaßen als körpereigenen Klangerzeugungsmitteln – unter Zuhilfenahme von Aktionen wie »luft-pfiff«, »stimm-schlag«, gestört durch »kräftige sohlen-hacken-schurrung«, durch »erstickte[n] angstschrei-ansatz« und durch »gut-turale[n] implotions-schlag« – sowie andererseits durch Zerreißen großer leinener Tücher (»harter stoff riß«), ¹⁶ die neben dem Körper als klangerzeugende Requisiten fungieren. Der Vielzahl von Anweisungen, mit denen Hespos von den Choristen ein solch »stets vielfältiges kombinations-gemisch aus stimm-textil-und schnurrImpuls« fordert, das »zuweilen erschreckend gleichartig, monochrom« erscheinen soll, stehen mehrere refrainartig eingeschobene vokale sffz-Blöcke von einer bis sechs Sekunden Dauer gegenüber, deren Klangqualität der Komponist durch ein Geflecht aus Verweisen auf extreme Modi stimmlicher Lautgebung charakterisiert:

»in weiten abständen bis kurz vor werkende, insgesamt 7mal völlig unerwartet und wie scharf hineingeschnitten: aus voller leibeskraft krEISCHblocs Tuttic r a s h von krasser fürchterlichkeit brüLLgejaps, queres RefleXgeschnatter, irres spreizgezetel, panisches geschrei, böses stimmpoltern, prasselMAuL, würgung ..r-6“ dauer sffz«. ¹⁷

Nach diesem rondoartig organisierten Nebeneinander körperbetonter Aktionen wird, wiederum auf der ersten Partiturseite notiert, das Ziel der gesamten Entwicklung in einer vollkommen gegensätzlichen Situation erreicht: Der mit freier Wahl der Vokale a, o, e und i im Charakter »flüssig, leicht« vorzutragende Schlussabschnitt mit seinen ineinander gewobenen und gelegentlich auf Fermatenakkorden stehenbleibenden Tonhöhenkonstellationen löst nicht nur jene Assoziation zu Glockenklang ein, die bereits als eine zweier möglicher Assonanzen (»Leute« und »Läuten«) im Titel des

14 Ebd., S. 1. Die letzten beiden Wörter sind in der Partitur untereinander notiert.

15 Dass es sich hierbei um den für Hespos zentralen Teil des Werkes handelt, verdeutlicht ein Skizzenblatt zu *geleut* (Akademie der Künste Berlin, hespos archiv 358), das höchstwahrscheinlich im Anschluss an eine erste Verlaufsskizze entstanden ist. Auf ihm hat der Komponist nicht nur einige Aktionen des Mittelteils bereits mit dem entsprechenden Vokabular entworfen, sondern auch die Idee des interpolierenden »kreischgejaps« festgehalten.

16 Partitur H 074 E, S. 2.

17 Ebd.

Werkes greifbar ist;¹⁸ er führt auch zu einer Stillstellung des körperlichen Aspekts, was sich unmissverständlich in einer vollständigen Zurücknahme theatraler Aktivität zugunsten eines harmonisch changierenden Klangszenarios abzeichnet. In diesem Fall ist also erkennbar, dass Hespos sehr genau zwischen theatral geprägten Momenten und primär von den Tonhöhenkonstellationen her gedachten Passagen unterscheidet, um sie im Sinne gegensätzlicher musikalischer Aggregatzustände innerhalb des musikalischen Geschehens anzuordnen; dadurch erzeugt er nicht nur unterschiedliche performative Energien, welche die Wahrnehmung des Werkes entscheidend beeinflussen, sondern er bindet diese zugleich auch an einen narrativen Verlauf, der – die Extrempositionen von Atemsuche und Schrei einbeziehend – aufgrund seiner Verwurzelung im Spektrum alltäglicher Erfahrungen dem Publikum eine ganze Reihe von Deutungsangeboten zur Verfügung stellt.

Während Hespos in *geleut* den Weg von der Atem- und Stimmfindung bis hin zur glockenartigen Klangsituation abschreitet, der ihn über einen körperbetonten, theatralen Höhepunkt führt, vollzieht er im Rahmen seiner Vokalkomposition *kaps* für achtstimmig *disparates assemblé*¹⁹ (2011) die Entstehung des Gesangs aus dem Ursprung undifferenziert geräuschhafter, nur metaphorisch durch die Beschreibung bestimmter Stimmklänge umrissener Aktionen nach. Stärker als im Rahmen der bislang diskutierten Beispiele ist dies jedoch an die Vorstellung einer außerhalb der Vortragsanweisungen liegenden »szene« gebunden – »die scene: un-zusammen, ausscherend – störend/abwegig – erfindlich« heißt es in der Partitur –, aus der heraus sich analog zum Klang das Ensemble als Klangkörper überhaupt erst zu konstituieren beginnt. Dass damit tatsächlich eine theatrale Ausgangssituation gemeint ist, wird durch ausführliche Anweisungen zur »szene« unterstrichen, die von einer Beschreibung szenischer Vorgänge bis hin zu Auskünften über den körperbetonten Charakter der auszuführenden Aktionen reicht:

»das vocalensemble, unscheinbar verteilt unter den zuhörern, beginnt unvermutet, störend und wie zufällig ein ungekanntes impulsspiel. unterschiedlichste [sic] geräuschknoten von fremdartiger maulistik – jeder sänger hat seinen eigentümlichen maulkatalog unerhörter laute, auch vernäht/maulfixiert, aus geschmierx, gelall, speichelfurz, glucks, gerülps, etc. entwickelt – erscheinen zunächst sporadisch und irritierend beiläufig von überall her [...], auch handverdeckt und aus wechselnden richtungen und in unterschiedlichen lautstärken von PP bis → f. über behutsame verdichtungen kommt es zu gelegentlichen überlagerungen, erst allmählich gerät dieser freie spielprozess in dichtere steigerung. kurz eingestochene tonhöhenpunkte [...] und fluktuie-

18 Dass dieses assoziative Moment für Hespos große Bedeutung hat, kann man daran er-messen, dass der Komponist lange nach Fertigstellung des Werkes seine wenigen Skizzen-materialien zu *geleut* um einen Zeitungsartikel von Heribert Klein (*Fest gemauert in der Erden*, in: FAZ, 15. März 2003, Nr. 63, S. 13) über die Arbeit der in der Vulkaneifel ansässigen Glockengießerin Cornelia Mark-Maas ergänzte. Vgl. hespos archiv 358.

19 Dieses »disparate assemblé« spezifiziert Hespos auf der Titelseite der Partitur folgender-maßen: »2 soprane, mezzosopran, alt, altus, tenor, bariton, baß und gelegentlichsdirigent« (alle Angaben zitiert nach der Partitur H 174 E, Ganderkese: hespos eigenverlag 2011, S. 1).

rende perforationen [...] geben den immer unruhiger wechselnden pulsstrukturen die farbe eines flüchtig zerwehten scherzinos. zusätzliches flutterchangieren von feinen girtfäden, gurgelspuren, [...] speichelstrudeln, u. ä[.], aufkommende kreischfetzen und partikel ordinären feixgelächters geben dem wirrwarr eine heftige steigerung zu panischer beklemmung.«

Dort, wo diese Aktionen endlich im »dichtehöhepunkt enervierender kreischStickPuls-turbulenz« kulminieren, »erstrahlt« plötzlich der Sopran mit einem stufenweise über zwei im Tonraum aufsteigende Vorschläge erreichten Halteton vor einem voller »divergierende[r] abbrüche« steckenden Hintergrundklang des Vokalensembles, mündend in eine mit »nichts« bezeichnete Fermatenstille (Abb. 5). Der Komponist hebt demnach nicht nur den Eintritt des Gesangs dezidiert durch eine besondere Notation hervor, sondern definiert ihn im Gegensatz zu den eher metaphorisch umschriebenen Stimmäußerungen durch eine Klangqualität, die – auch dies wiederum eine Art Stillstellung körperlicher Aktivität – sich durch den Gebrauch von Vokalisen und vibratolosem Vortrag vom bisherigen Kontext abhebt.²⁰

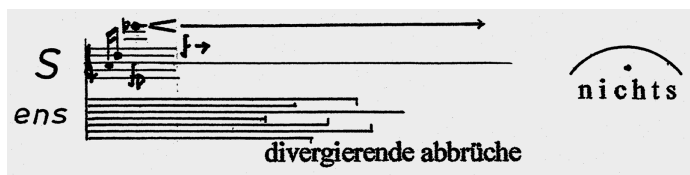


Abb. 5: Hans-Joachim Hespös, *kaps* für achtschimmig disparates assemblé, hervorstechender Sopraneinsatz nach dem »dichtehöhepunkt enervierender kreischStickPuls-turbulenz« (© hespos eigenverlag 2011)

Noch weiter ins Szenische hinein wendet sich Hespös zu Beginn der Komposition *QUIXX. doppelchorige gesanges-raum-athmungen* für kammerchor (2010): Die erste Partiturseite enthält eine ausführliche Beschreibung des auf vier Minuten gestreckten Auftritts der Choristen, der auch hier, »von feierlicher langsamkeit«²¹ bestimmt, bereits Bestandteil der Aufführung ist. Von Anfang an betont der Komponist also die Theatralität der Musik, indem er die Interpreten szenisch agieren lässt und sie, ergänzt um einen Grundklang und vereinzelt Klangeinwürfe, in kleinen Gruppen als Irritationsmomente nutzt, mit denen er die herkömmliche, geordnete Konzertsituation durchkreuzt, bevor sich am Ende sowohl visuell als auch klanglich die Norm einer strengen »chorische[n] ordnung« etabliert:

²⁰ Hespös schreibt ebd.: »(wenn nicht anders vorgeschrieben, sind stets die gesangsvokale zu wählen, welche ausdruck und tonhöhe besonders verdeutlichen. konsonanten dienen der charakterisierung von ein- und ausschwingvorgängen und als verbindungskitt.) – und es wird, wenn nicht anders notiert, grundsätzlich o. v. [ohne vibrato] gesungen.«

²¹ Alle nachfolgenden Zitate nach der Partitur H 170 E, Ganderkesee: hespos eigenverlag 2010, S. I.

»stillen auftritt des CHORes von hinten, der sich aufteilt, um von dort jeweils unregelmäßig zu zweit/dritt/.. durch je eine vom publikum besetzte reihe vis à vis zu durchwandern – »aufstände« provozierend –. die choristen der einen seite wählen die geraden, die der anderen die ungeraden reihen. sie beginnen dabei den dauerton »g¹ bzw. g« gleichförmig und ohne hörbares atmen zu summen, nach durchquerung einer reihe erschallt zuweilen vereinzelt und unvermutet ein kräftiger fingerpiff sffz. danach begeben sich die weitersummenden choristen – jeder in einer andersartigen, nicht normalen gangart – nach vorn auf die scene, wo kurz ein irritierendes spiel von wechselpositionen beginnt, ein skurril-unruhiges hin/her nach unplausibler choreographie, das seine chorische ordnung erst in dem augenblick findet, wenn der letzte chorist hinzukommt. in diesem moment stoppt auch der summklang »g.«²²

Während dieses offene szenische Agieren nur zu Beginn des Stückes eine Rolle spielt und im weiteren Verlauf zugunsten einer immanenten Theatralität aller mit der Klangerzeugung verknüpften Aktionen zurücktritt, kehrt Hesperos in seiner als »tuschelszene für fünf vocalsolisten« bezeichneten Komposition ..*zitate*.. (2009) das Verhältnis zwischen musikalischem Anteil und szenischer Konzeption um (Abb. 6). Ersteren beschränkt er »für den bruchteil einer sekunde« auf einen »kaum wahrnehmbar und gehaucht«²³ vorzutragenden fünfstimmigen Akkord (*f-a-h-dis¹-gis¹*) kurz vor dem Abgang der Mitwirkenden, wogegen ansonsten ein genau beschriebenes szenisches Geschehen in den Mittelpunkt rückt. Gegenüber den zuvor erläuterten Beispielen lässt dieses nur zweiminütige Stück eine deutliche Verschiebung erkennen, da hier die dem Anweisungsapparat immanente Theatralität der Beschreibung eines Szenarios geopfert wird. Die Körperlichkeit als solche wird nicht musikalisch herausgefordert, sondern der Körper ist nur mehr ein Vehikel für das auszuführende szenisch-klangliche Geschehen, das die kommunikative Situation – das Gegenüber von »schaufenstergucker[n]« und »tuschelgruppe« – ins Visuelle übersetzt.

III.

Insbesondere anhand der Kompositionen *olax*, *geleut* und *QUIXX* lässt sich zeigen, wie eng – ganz im Sinne der Feststellung Sybille Krämers, der »»Ort« der Stimme« sei »die Aktivität des sie erzeugenden Leibes«²⁴ – bei der Realisierung Hesperos'scher Vokalmusik die Verbindung von Klangentstehung und dezidiert ausgestellter Leiblichkeit ist. Der Einsatz der Stimme beinhaltet zugleich auch performative Akte, deren mimische und gestische Anteile eine ebenso große Rolle spielen wie der Stimmklang

22 Um eine gewisse Variabilität innerhalb dieses Vorgangs zu erzielen, schreibt Hesperos außerdem noch vor: »sämtliche bewegungen im raum sind, wenn nicht anders vorgeschrieben, grundsätzlich getragen von unerfindlicher, kaum wahrnehmbar feiner rhythmik und stets von szenen-gruppe zu szenen-gruppe unterschiedlich«.

23 Zitiert nach der Partitur H 163 E, Ganderkese: hespos eigenverlag 2009.

24 Sybille Krämer, *Negative Semiologie der Stimme*, in: *Medien/Stimmen*, hrsg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln: DuMont 2003 (= *Mediologie. Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs »Medien und kulturelle Kommunikation«*, Bd. 9), S. 65–82, hier S. 67.

hans - joachim h e s p o s

.. z i t a t e ..
tuschelzene für fünf vocalsolisten

die vocalsolisten betreten von links und rechts kommend als langsame spaziergänger die leere szene.

zwei von ihnen sind schaufenstergucker. die drei anderen treffen sich zu einer tuschelgruppe, die stumm zusammensteht und kaum bewegt dem nachbarn leicht ein ohr zuneigt, ihm „gehör schenkt“. nach einiger zeit gesellt sich einer der schaufenstergucker zur tuschelgruppe, die sich daraufhin kurz umverteilt, um danach wieder stumm hörend zusammenzustehen.

ehe man auseinander und wieder seiner wege geht, erklingt für den bruchteil einer sekunde

kaum wahrnehmbar und wie gehaucht:



der verbliebene schaufenstergucker geht nach den anderen als letzter gemächlich ab.

gesamtdauer: 2 minuten

ganderkesee 15.februar 2009

© 2009 by hespos D27777 ganderkesee

H 163 E

Abb. 6: Hans-Joachim Hesperos, *..zitate.. tuschelszene* für fünf vocalsolisten, Partitur
(© hespos eigenverlag 2009)

oder die durch ihn vermittelten Sprachlaute. Dies unterstreicht den Umstand, dass Hesperos bei der Konzeption seiner Werke generell »die Materialität der Stimme und die ganze Dimension von Klang- und Affektmodulation« in den Blick rückt, also jene Äußerungen der Stimme, die sich – einer Formulierung von Sigrid Weigel gemäß – »als Überschuss oder auch als Störung oder Unterbrechung von Aussagen« darstellen.²⁵ Gerade die hiermit verknüpften akustisch-physischen Qualitäten der Stimme dienen dem Komponisten häufig als Ausgangspunkte für die musikalischen Fragestellungen seiner Werke.

Wie Hesperos in diesem Sinn in seinen Partituren das »Spannungsverhältnis zwischen Singen und anderen Aktionen«²⁶ inszeniert, lässt sich besonders gut anhand der Beschränkung auf eine einzelne solistische Stimme aufzeigen, da hier der Aspekt des Kommunizierens mehrerer Mitwirkender entfällt. Ein instruktives Beispiel hierfür bietet die Komposition *aref* für Stimme solo (1986/94).²⁷ Das Stück, für das der Komponist eine Gesamtdauer von ungefähr sechs Minuten veranschlagt, lässt sich vom Schriftbild her in drei Abschnitte unterschiedlicher Länge unterteilen (Abb. 7): Der erste Abschnitt kann mit Eva-Maria Houben als eine Art »Exposition« aufgefasst werden, in der Hesperos die zugrunde liegenden Materialien einführt. Es handelt sich um Stimmlaute verschiedenster Art, die zum überwiegenden Teil im Übergangsfeld zwischen Singen und Sprechen artikuliert werden, ergänzt und beeinflusst durch andere Elemente, darunter die Atmung, mit den Händen manipulierte oder anderweitig (etwa »weitmaulig gedehnt« und »spreizmaul[ig]«)²⁸ hervorgehobene Lautäußerungen wie ein »quiek-grunz«-Laut, ein »unterdrückter auflachimpuls«, aber auch Stimmaktionen wie der Schrei in unterschiedlichen Intensitäten (»klirrschrei«, »gierklirrschrei«, »kreischend zerbrüllt«), der am Ende des Abschnitts unter Verwendung einzelner gesungener Tonhöhen in eine »erregt« vorzubringende Lautfolge mündet. Auch hier sind die gesetzten Ereignisse demnach einem prozessartigen Verlauf unterworfen, der in diesem Fall von ersten, noch tastenden Versuchen der Lautfindung bis zu klanglich different formulierten Arten des Schreis führt. Hesperos erkundet damit unterschiedliche Lautgebungsvarianten, die nicht nur – wie die Veränderung der Mundstellungen – mit einem spezifischen Körpereinsatz verbunden sind, sondern wiederum bei ihrer Realisierung, insbesondere aufgrund der vom Komponisten vorgesehenen Vortragsanweisungen, ein gewisses Maß an Theatralität erzeugen.

Der zweite Abschnitt – er soll »mind. 3'20"« dauern und einem kontinuierlichen Crescendo unterliegen, während eine zeitliche Binnengliederung nur annähernd ablesbar ist – fügt sich einer gänzlich anderen Konzeption. Hesperos setzt ihn aus sechs

25 Sigrid Weigel, *Die Stimme als Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 16–39, hier S. 19.

26 Eva-Maria Houben, »mehr und mehr, immer mehr«. *Stimme als unmittelbare Ent-Äußerung*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 156 (1995), H. 3, S. 20–23, hier S. 22.

27 Zum Folgenden vgl. die Darstellung ebd., S. 22 f.

28 Alle Vortragsanweisungen nach der Partitur H 072 E, Ganderkesee: hespos eigenverlag 1994.

durchnummerierten »folgeelementen« zusammen, aus denen »das extrem einer heißgebrochenen linie [...] zu exzessiver arie« entwickelt werden soll. Hierbei spielt der Gedanke der Überforderung eine Rolle, da die »folgeelemente« »gesteigert und mehr und mehr verdichtet zu berstender trance« geformt werden sollen. Der ungefähre Einsatzzeitpunkt der Folgeaktionen ist zunächst noch festgelegt, doch verkürzen sich die angegebenen Zeitspannen kontinuierlich, korrespondierend mit der Steigerungsanlage des Abschnitts. Hand in Hand damit tritt zunehmend die Körperlichkeit in den Vordergrund, die zwar bereits in der ersten Aktion kenntlich gemacht ist – »grimassig zermault, von intensivster anstrengung!« heißt es da –, am Ende aber allein unter Verzicht auf musikalische Notation durch verbale Anweisungen eingefordert wird. Hesos verlangt beispielsweise »unkontrollierte brabbeltexte«, ein »sprechsingen« beziehungsweise »singsprechen« »in extremen stimmlagen«, dann »gewaltige aufheuler«, »erdige glissandi« und »jauler«, die »immer wieder anders, durch den gesamten stimmraum« reichen sollen, die dann in »stimmkeuchende exzesse«, »heftige stam-pf-klatsch-körper-schlag-attacken« und ein »irres kreischzertern« münden und schließlich mit »wie in trance verkippende[n] an/aus-fälle[n] von überwältigender schärfe und direktheit und platzender orgiastik« ihr Ende finden. Die Sprache der Anweisungen vollzieht also die auskomponierte Steigerung mit und unterstreicht, dass es sich beim Vortrag um einen gesamtkörperlichen Akt handelt, der nicht nur die Stimme, sondern das gesamte Erscheinungsbild der Vokalistin beeinflusst, was durch die Anweisung »ganzkörperliches zerspreizen, verknoten, extremes wringen« angedeutet und anschließend bis in die Unkontrollierbarkeit hinein getrieben wird.

Am Ende dieses Prozesses steht ein »stehender spitzschrei« im Fortissimo, der zugleich den Beginn einer musikalisch gegensätzlichen Entwicklung einleitet: die Etablierung des Gesangs gegenüber den immer weiter zurückgedrängten Sprachlauten, bei dem sich »äußerst ruhig, weitfern« die Stimme im Raum entfaltet, um dann in einen »sehr klar« vorzubringenden, mit einer Fermate offen gehaltenen Schlusston zu münden. Dieser dritte Abschnitt verdankt sich einer Strategie, die bei Hesos immer wieder nachzuweisen ist: Es geht darum, den durch Extremaktionen erschöpften Körper, dessen Reaktion auf die vorausgegangenen Anstrengungen für die Vokalistin nicht vollständig berechenbar ist, als prägenden Bestandteil der Aufführung erfahrbar zu machen, ihn gewissermaßen unausgesprochen mitklingen zu lassen mit all den Konsequenzen, die daraus folgen können – das mögliche Versagen der Stimme inbegriffen.

Dass auch dieses Beispiel keine Ausnahme ist, vermag der abschließende Blick auf eine jüngere Komposition zu zeigen: Ähnlich wie in *aref* dient dem Komponisten auch in *canzone* für sopran (2002)²⁹ das »Spannungsverhältnis zwischen Singen und anderen Aktionen«³⁰ als Grundlage für einen musikalisch-szenischen Diskurs.

29 Partitur H 139 E, Ganderkese: hespos eigenverlag 2002; alle Vortragsanweisungen zit. nach ebd.

30 Eva-Maria Houben, »mehr und mehr, immer mehr«, S. 22.

Anknüpfend an die assoziative Titelgebung geht es diesmal allerdings primär um das Ideal eines Gesangs, der, ähnlich wie beim Schlussabschnitt von *geleut*, seine Qualitäten aus der vorübergehenden Stillstellung theatraler körperlicher Aktivitäten gewinnt. Mit Anweisungen wie »still«, »von stehender weite«, »ins nichts weitend«, »stillstehend geruckt«, »sanft bewegt« oder »geheimnisvoll« unterstreicht Hespos die eingangs formulierten, auf lang gehaltene Töne zielenden Anweisungen »kaum bewegte stille« und »zu unreal gespannten bögen spinnen« und entwirft damit ein Szenario, in dem die Versenkung in einen Zustand der Ruhe großes Gewicht hat. In gleichem Maße spielt aber auch das Element der Störung eine Rolle, das Hespos im Rahmen mehrerer klanglicher Interpolationen an die entschieden geforderte Körperlichkeit einzelner Aktionen bindet. So schreibt er als Einstieg einen »plosiv-hart« zu gestaltenden Akzent vor, dem »still« ein lang auszuhaltender Ton und danach wiederum ein »schleuder-hart« zu gestaltender Einwurf im *sfz* folgt; später fordert er eine »leichterzig, flüchtig« und »irregulär durchwandernd« vorzutragende Passage, die »brüchig irregulär perforiert durchpulst« sein soll, und steigert diese Einwürfe zu »zerbrüllt« und »spitzhart« vorzutragenden Akzenten »von percussiver wildheit«, bis die Sängerin schließlich zu Beginn des letzten Drittels »stimmüberschlagend hysterisch zerkreischt« agieren soll. Offensichtlich geht es dem Komponisten also um den Kontrast zwischen beiden gegensätzlichen Haltungen: Indem er ihn zum Gegenstand des musikalischen Diskurses macht, gewinnt er daraus sowohl die musikalische Energie für das ständige Fortschreiten als auch die dramaturgischen Mittel, um dem Gesang, der »canzone«, das gewünschte Profil zu verleihen.

Dieses Solostück unterstreicht noch einmal den auch an den übrigen Kompositionen trotz ihrer Unterschiede im Detail aufgezeigten Umstand, dass die »Bindung [...] an den Bereich des Sichtbaren« und damit die Körperlichkeit dem Hespos'schen Schaffen auf einer ganz grundlegenden Ebene eingeschrieben ist. Im Vorstellungsräum von Hespos entsteht durch diese gedankliche Konzeption eine »Einheit von Stimme und Körper, Stimme und Atem«, die mit der körperlichen Präsenz sowie mit der »Entfaltung und Ausbreitung des Stimmklangs im Raum« verknüpft ist, was der Komponist im Falle einzelner Werke auch durch Begriffsbildungen wie »raumfigur« und »stimmenkörper« anzeigt.³¹ Diese Einheit tritt dort am deutlichsten hervor, wo Hespos mit seiner Musik gleichsam existenzielle Zustände – etwa Lachen, Atemwerdung, Stimmfindung oder Geschrei – umkreist und Grenzsituationen markiert, denen die kryptischen Vortragsanweisungen als Wege zur Überschreitung beigegeben werden. Ohne visuellen Bezug auf den Körper als sichtbaren Produzenten von Klang allerdings erscheint eine adäquate Rezeption dieser Werke und der darin musikalisch gefassten Vorgänge undenkbar, da die Anstrengungen, die den Vortragsanweisungen eingeschrieben sind, in ihrer visuellen Erscheinung die Wahrnehmung der Klänge wesentlich mitbestimmen. Oder anders formuliert: Aus dem Umgang mit ihren Kör-

31 Eva-Maria Houben, *Die Frau als »raumfigur« und »stimmenkörper«*. *Die Frauenstimme in Kompositionen von Hans-Joachim Hespos*, in: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Herbolzheim: Centaurus 2000 (= *Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 1), S. 347–356, hier S. 347.

pern entwickeln die Vokalisten im Idealfall ein energetisches Potential, das in der Aufführung als kommunikationsstiftender Akt zwischen Interpreten und Publikum dient und als besondere Ausdrucksdimension des Komponierten wahrgenommen wird. Bedeutsam sind hierbei vor allem jene Passagen der Werke, die über die Kräfte der Ausführenden gehen: In ihnen fordert Hesperos seine Interpreten immer wieder dazu heraus, die Grenzen des Machbaren auszureizen und setzt dadurch Energien frei, deren oftmals unkalkulierbare Folgen zum Wesen seiner Arbeiten gehören.

Der vorliegende Aufsatz entstand als Vorarbeit zu einem mittlerweile abgeschlossenen Buchprojekt über Hans-Joachim Hesperos (*»kunst ist das Gegenteil von verarmung«: Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hesperos*, Hofheim: Wolke 2018). Die Ausführungen wurden dort in den Kontext des vierten Kapitels integriert. Ich danke meinem Kollegen Gordon Kampe herzlich für viele Anregungen aus Diskussionen und Gesprächen, die auf unterschiedliche Weise in meine Überlegungen eingeflossen sind.

(Un)mittelbar

Von Strichmännchen, Wortpyramiden und Buchstabensalat

Analyse von Vokalpartituren des *Composed Theatre* aus der Perspektive der visuellen Rhetorik

Die Übertragung kompositorischen Denkens auch auf nicht-klingende Parameter des Musiktheaters zeitigte seit den 1960er-Jahren gravierende Folgen für die Gestaltung musikalischer Partituren im Bereich des sogenannten *Composed Theatre*:¹ Die traditionelle Notenschrift wurde zunehmend angereichert mit allerlei visuellen Elementen bis hin zur Auflösung ihrer klassischen Struktur. Ihre Funktion der möglichst exakten Determinierung eines klanglichen Resultats rückt dabei in den Hintergrund: Sie fungiert in diesem Kontext in erster Linie als musikszenische Handlungsanweisung – aus der verschriftlichten Werkreferenz wird ein Teil eines umfassenden *social script*. Der Beitrag diskutiert mögliche neue analytische Zugänge zu Vokalpartituren des *Composed Theatre* aus der Perspektive der visuellen Rhetorik.

Einleitung: Design und Komposition

An der Schwelle zu den 1960er-Jahren ist im Bereich der Neuen Musik über den abweichenden Einzelfall hinaus eine allgemeine, markante Änderung im Schriftbild von musikalischen Partituren zu erkennen. Gegenüber dem weitgehend mit traditionellen Zeichen operierenden frühen Serialismus kamen nun zunehmend individuell geprägte Notationsstrategien ins Spiel. Zweifellos spielte hierfür der Einfluss John Cages eine zentrale Rolle. Sein erweitertes Musikverständnis bildete den natürlichen Anknüpfungspunkt für eine neue Annäherung an das Musiktheater unter dem Vorzeichen der Übertragung kompositorischen Denkens auf alle Parameter der Bühne. Als prinzipiell »komponierbar« im musikalischen Sinne galten fortan auch genuin szenische oder visuelle Strukturen wie Bewegung, Mimik, Gestik, Licht oder Szenographie. Dies setzte allerdings aus Sicht klassisch ausgebildeter Komponisten die Möglichkeit einer Verschriftlichung von Abläufen voraus, die herkömmliche musikalische Partituren bislang nicht zu strukturieren hatten. Erforderlich war hierfür die Entwicklung eines erweiterten Zeichenvokabulars. Desgleichen galt es auch, neue

1 Der Begriff *Composed Theatre* wurde in jüngerer Zeit von David Roesner und Matthias Rebstock geprägt und diskutiert. Als *Composed Theatre* wird eine Theater- bzw. Musiktheaterpraxis bezeichnet, in der kompositorisches Denken (im musikalischen Sinne) die Gestaltung aller Theaterparameter und ihrer Beziehung zueinander dominiert. Vgl. hierzu *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hrsg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol – Chicago: Intellect 2012.

Notationsstrategien für den Einbezug aleatorischer Momente zu entwerfen. Cages Konzept der *indeterminacy* wurde nämlich als Schlüssel für eine Annäherung der Arbeitsweisen im Bereich der klassischen Musik und des Theaters erkannt. Seit jeher stehen bei der Erarbeitung einer theatralen Inszenierung offene, kollaborative Entwicklungsprozesse viel höher im Kurs als bei der Interpretation einer musikalischen Komposition, die sich als schriftlich fixierte, ergo: imperative Werkreferenz begreift. Kompositorisch organisierte, quasi »eingerahmte« und dadurch konzeptuell abgesicherte Frei- beziehungsweise Spielräume für den Klangperformer wurden als Möglichkeit der Synthese von kompositorischem und inszenatorischem Denken aufgefasst. Grundsätzlich blieb das *Composed Theatre* dabei aber immer in weit höherem Masse schriftzentriert, wenn nicht gar -fixiert als das Schauspieltheater. Die geschmeidige Anpassung des »Partiturdessigns« an die spezifischen proben- und auführungspraktischen Erfordernisse der jeweiligen Produktion wurde infolgedessen zum zentralen Experimentierfeld in diesem Bereich.

Der Modebegriff »Design« mag im Kontext der Diskussion künstlerischer Phänomene zunächst Abwehrreflexe auslösen: Gerade im deutschen Sprachraum wird *design* auch heute noch oft als bloßes Synonym für »industrielle Formgestaltung« verstanden. Die scheinbare Problematik des Begriffs für die Betrachtung künstlerischer Prozesse löst sich jedoch auf angesichts der Erweiterung des Bedeutungsspektrums, den das Konzept von Design in den letzten Jahrzehnten erfahren hat. Zum modernen Gebrauch des Begriffs bemerkt etwa John A. Walker:

»[Design] kann auf einen Vorgang verweisen (den Akt oder die Tätigkeit des Entwurfs) oder auf das Ergebnis dieses Vorgangs (ein Design, eine Skizze, ein Plan oder Modell) oder auf Produkte, die mit Hilfe eines Designs hergestellt wurden (Designobjekte) oder auf das Aussehen oder den Gesamtentwurf eines Produkts.«²

Heutzutage werden nicht mehr nur in Serie produzierte Industriewaren »designed«, sondern auch beispielsweise Informationen und deren Träger oder das öffentliche Auftreten von Unternehmen (*corporate design*) und deren Dienstleistungen (*service design*) und vieles andere. Losgelöst vom konkreten Industrieprodukt und ganz allgemein verstanden als zielgerichtete, an bestimmten Bedürfnissen orientierte Gestaltung der Umwelt und Gesellschaft erscheint *design* als »ein Grundmodus des menschlichen Handelns«.³

Unter dieser Prämisse kann sowohl dem Akt des Notierens von musikalischen Vorstellungen als auch der zu Papier gebrachten Partitur selbst mit Fug und Recht attestiert werden, eine Form von Design darzustellen im Sinne der Gestaltung einer bestimmten kommunikativen Situation. Die Herstellung von greifbaren visuellen Gegenständen, die der Kommunikation mit einem bestimmten Publikum dienen sollen und Informationen mit graphischen Mitteln sinnlich erfahrbar machen, verbind-

2 John A. Walker, *Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin*, aus dem Englischen von Christiane Wyrwa, München: Scaneg 1992, S. 35.

3 Cordula Meier, *Designtheorie. Beiträge zu einer Disziplin*, Frankfurt am Main: Anabas 2003, S. 12.

det Komposition und Graphik- beziehungsweise Kommunikationsdesign. Auch für Partituren gilt dabei, was insbesondere in den letzten Jahren im Bereich der visuellen Kommunikation unter dem Schlagwort »Design als Rhetorik« breit diskutiert wurde:⁴ Mit dem Akt der sinnlichen Gestaltung von Information beginnt ein Prozess der rhetorischen Infiltration, wie bereits Marshall McLuhan festgestellt hat.⁵ Verstanden als Objekte visueller Kommunikation zielen Partituren darauf ab, ihre Benutzer oder Adressaten und deren Handlungen permanent zu beeinflussen; zugespitzt formuliert: Partiturdiesign *ist* Rhetorik.

Grundsätzlich ist der rhetorische Aspekt visueller Gestaltung von zentraler Bedeutung für *alle* musikalischen Partituren, er tritt aber insbesondere bei Notationsformen in den Vordergrund, die außer mit konventioneller Notenschrift auch mit individuell designten graphischen Objekten, Bildern, Setzweisen oder ähnlichem operieren. Es kommt nicht von ungefähr, dass viele Partituren des *Composed Theatre* ausgiebig mit solchen alternativen Formen der Notation experimentieren. Der ästhetische Ansatz, kompositorisches Denken auf die Gestaltung aller, das heißt auch visueller und szenischer Parameter zu übertragen, schlägt sich fast zwangsläufig in der Gestaltung einer Musiktheaternotation nieder, die neben der Organisation von Klang oft auch wesentliche Aspekte ihrer szenischen und visuellen Realisierung konfiguriert. Es ist ferner auch alles andere als zufällig, dass der Umgang mit Stimme im szenischen Kontext beziehungsweise die Zusammenarbeit mit Vokalperformern die gestalterische Phantasie von Komponisten bei der Notation in besonderem Maße angeregt hat, wie noch zu zeigen sein wird.

Graphisch erweiterte Musiknotation: Geschichtlicher Abriss, Forschungsstand

Der ganze Bereich graphischer Musiknotation ist in der Forschung ausgiebig diskutiert worden. Im Zuge der zunehmenden Verbreitung von Notationsexperimenten seit Ende der 1950er-Jahre haben sich zahlreiche namhafte Komponisten wie György Ligeti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen und Dieter Schnebel, um nur einige zu nennen, zu diesem Phänomen detailliert geäußert. Von den ästhetischen Erkenntnissen der Künstler ausgehend, hat sich im wissenschaftlichen Diskurs eine grobe Kategorisierung des Bereichs etabliert, wie etwa Julia Schröder resümiert:⁶ Von zentraler Bedeutung für die *graph notation* der New York School of Composers der 1950er-Jahre ist das Moment der Unbestimmtheit. Mit unterschiedlichen graphischen Mitteln wird ein Rahmen definiert, der dem Interpreten wesentliche

4 Vgl. *Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien*, hrsg. von Gesche Joost und Arne Scheuermann, Basel u. a.: Birkhäuser 2008.

5 Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London: Sphere Books repr. 1968.

6 Zu einer ausführlichen Darstellung der geschichtlichen Entwicklung graphischer Musiknotation vgl. Julia H. Schröder, *Graphic Notation and Musical Graphics. Between Music Notation and Visual Art*, in: *Audiovisuology. See This Sound*, hrsg. von Dieter Daniels und Sandra Nauermann, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 151–162.

Entscheidungsfreiheiten offenlässt. Die *graph notation* verlangt eine detaillierte Ausarbeitung und Planung der jeweiligen Aufführung, während die *graphic music* eines Earl Brown darauf abzielt, mit bildlichen Eindrücken musikalische Improvisationen anzuregen und auszulösen. Diese Unterscheidung übernimmt in Europa etwa Anestis Logothetis, der seine graphische Notation von »musikalischen Graphiken«, die er als »Improvisationsmittel« versteht, abgrenzt.⁷ An der Grenze zwischen Zeichen und Zeichnung experimentieren Komponisten wie Sylvano Bussotti und Roman Haubenstock-Ramati. Gleichsam von der anderen Seite her wenden sich in den 1970er-Jahren bildende Künstler und Literaten dem Grenzbereich zur Musik zu. Gerhard Rühm prägt den Begriff der »visuellen Musik«, die auf den Interpreten ganz verzichtet beziehungsweise diese Rolle dem Betrachter zuschreibt. Einen komplementären Ansatz mit gelegentlich ähnlichen Bildresultaten verfolgt das Prinzip der »Hörpartitur«, der nachträglichen Visualisierung oder Transkription von klanglichen Ereignissen. »Aktionsnotation« wiederum beschreibt mit verbalen und graphischen Mitteln Handlungen, die ein klangliches Resultat hervorbringen sollen.

Im Zusammenhang mit den diversen und durchaus unterschiedlichen Techniken graphischer Notation ist viel die Rede gewesen von der Problematisierung oder gar Auflösung des Werkbegriffs, wahlweise von der Entfesselung oder der Abschaffung des Interpreten, von der Verselbständigung des Schriftbildes zum graphischen Kunstwerk, von der klanglichen und rhythmischen Emanzipation von metrisch gebundener Musik etc. Dominierend bleibt dabei in der Wissenschaft aber bis heute eine Auffassung von Partitur als Text, als strukturiertem Zusammenhang einzelner Zeichen, wie Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz *Notenschrift heute* formuliert: »Niemand leugnet, daß notierte Musik den Charakter eines Imperativs hat, daß sie eine Ausführung fordert. Zugleich aber muß sie [...] als Text verstanden werden.«⁸ Den Weg zu einer Akzentverlagerung in Richtung eines Verständnisses von Partitur als performativem oder rhetorischem Phänomen, als Auslöser und Gestalter interpersoneller Dynamiken weisen hingegen verschiedene aufführungspraktische Äußerungen von Komponisten. Bryan Ferneyhough konstatiert: »Scores are more than just tablatures for specific actions or else some sort of picture of the required sound; they are also artifacts with powerful auras of their own.«⁹ Zu dieser Wirkungsmacht von Partituren äußert sich auch Stockhausen: »Notation liefert [...] den Stimulus zu Imagination und Aktion des Interpreten.«¹⁰ Hier kommt ein spirituelles Denken ins Spiel, das für weite Bereiche der Neuen Musik jener Zeit bezeichnend ist. Wenn Sy-

7 Anestis Logothetis, *Werkverzeichnis*, in: *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien: Lafite 1998 (= *Komponisten unserer Zeit*, Bd. 27), S. 224–229, hier S. 224 (*Kompositionen in graphischer Notation*).

8 Carl Dahlhaus, *Notenschrift heute*, in: *Notation neuer Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1965 (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 9), S. 9–34, hier S. 9.

9 Brian Ferneyhough und James Boros, *Shattering the Vessels of Received Wisdom*, in: *Perspectives of New Music* 28 (1990), H. 2, S. 6–50, hier S. 11.

10 Karlheinz Stockhausen, *Musik und Graphik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III*, hrsg. von Wolfgang Steinecke, Mainz: Schott 1960, S. 5–25, hier S. 18.

bille Krämer in Bezug auf zeremonielle Sprechakte von »Restbeständen einer quasi-magischen Praktik« spricht, so ist diese Sichtweise direkt übertragbar auf graphische Partituren, die gewissermaßen auch eine »zeremonielle Sprechweise« pflegen.¹¹

Ritualdesign als neue Perspektive auf Autorschaft im *Composed Theatre*

Die für graphische Partituren typische Verbindung von phantasievoller Ornamentik und strenger gestalterischer Formalisierung verweist unmittelbar auf zeremonielle beziehungsweise rituelle oder ritualähnliche Zusammenhänge.¹² Was der Mediävist Peter Strohschneider in Bezug auf kultische Schriften des Mittelalters feststellt, scheint in säkularisierter Form übertragbar auf viele Partituren des *Composed Theatre*: Sie werden zum Teil einer somatisch-sinnlichen Praxis im rituellen und kultischen Umgang mit Objekten, zum »Ort transzendenten Heils«.¹³ Von daher drängt sich der Gedanke auf, die im kulturwissenschaftlichen Diskurs erst kürzlich etablierte Einführung von Ritual- und Designtheorie für die Untersuchung solcher Phänomene nutzbar zu machen. Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter regen etwa zur analytischen Beschäftigung mit einer neuen, säkularisierten rituellen Kreativität an.¹⁴ Ritual wird in diesem Zusammenhang nicht länger als starre, unveränderliche Form gesehen, sondern als dynamisches Phänomen sich fortwährend wandelnder Formgebung. Ihr Aufsatzband *Ritualdesign* fokussiert in erster Linie die Kreation von neuen Ritualen für Lebensübergänge, die als Alternative zu traditionellen, etwa kirchlichen Ritualen designt werden. Der Übergang zu künstlerischen beziehungsweise theatralen Inszenierungen wird dabei als fließend dargestellt. So findet sich der heutzutage neu entstehende Berufsstand des »Ritualdesigners« in ähnlicher Form in traditionellen Segmenten wie Kirche oder Kunst; explizite Parallelen werden etwa zur Funktion des Zeremonienmeisters im Vatikan oder des Choreographen im Tanztheater gezogen.

Es liegt nahe, den Quervergleich auf die Rolle des Komponisten auszudehnen, der im *Composed Theatre* ja nicht einfach »nur« klangliche Parameter strukturiert, sondern in aller Regel in einer Mehrfachrolle zusätzlich als Regisseur, Choreograph und

11 Sybille Krämer, *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 323–346, hier S. 334.

12 Christof Zotter beschreibt etwa Ritual-Handbücher aus dem brahmanischen Kult, die mit Verbindungen von erläuterndem Text und graphischen Elementen operieren und hierin graphischen Musikpartituren ähneln, vgl. Christof Zotter, *Von Linien und schwarzen Schlangen. Design im Hindu-Ritual*, in: *Ritualdesign. Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer« Rituale*, hrsg. von Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter, Bielefeld: transcript 2012, S. 293–326.

13 Peter Strohschneider, *Text-Reliquie. Über Schriftgebrauch und Textpraxis im Hochmittelalter*, in: *Performativität und Medialität*, hrsg. von Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink 2004, S. 249–268, hier: S. 265.

14 Vgl. Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter, *Ritualdesign – eine konzeptionelle Einführung*, in: *Ritualdesign*, S. 7–28.

Szenograph unter Zuhilfenahme seiner Partitur multimediale Handlungssequenzen modelliert. Ein ausgeprägtes Moment des Kompilatorischen, das den Akt der Komposition im *Composed Theatre* kennzeichnet, findet sich auch im Design säkularer Rituale: Kerstin Radde-Antweiler beschreibt das Phänomen neu entworfener Ritualkombinationen, die mit Elementen aus »traditionellen«, »exotischen« oder »mythischen« (man könnte auch ergänzen: »frei erfundenen«) Kulturen operieren.¹⁵ Vergleichbare Vorgänge prägen auch die zeitgenössische Musiktheaterpraxis, was sich verbal oder graphisch im Partiturdrawing niederschlägt. So mischt etwa Heiner Goebbels in seinem Stück *Schwarz auf Weiß* (1996), einem musiktheatralen Nachruf auf den verstorbenen Dichter Heiner Müller, traditionelle Trauermusiken aus den (weit verstreuten) Herkunftsländern seiner InterpretInnen. Von vergleichbaren Collagetechniken auf graphischem Gebiet wird noch die Rede sein.

Es bleibt festzuhalten, dass die Perspektive des Ritualdesigns geeignet ist, wesentliche Aspekte des *Composed Theatre* neu zu interpretieren. Dies gilt auch und gerade für die Notation des Vokalen. Vor der Folie des Ritualen erklärt sich sehr triftig das spezielle Interesse des *Composed Theatre* an unterschiedlichen, auch exotischen, vörsprachlichen oder vorkünstlerischen Formen von Vokalität: Das *Composed Theatre* adaptiert die archaische Funktion der menschlichen Stimme als zentraler Trägerin kultischen Geschehens gewissermaßen aus der Welt des Rituals. Das Design von Stimmlichkeit wird so zu einem Hauptanliegen der Musiktheaterkomposition. Der Partitur fällt in diesem Prozess eine komplexe Rolle zu: Sie wird zugleich zum Subjekt und zum Objekt des Ritualdesigns. Hierin äußert sich eine für das *Composed Theatre* bezeichnende Ambiguität: eine Dialektik von Auflösung und Rekonfiguration des Werkbegriffs auf zweiter Stufe beziehungsweise von Entmachtung und Potenzierung der Autoreninstanz. Diese These soll im Folgenden anhand einiger konkreter Beispiele erläutert werden.

Allgemeine Merkmale neuer Musiktheaternotation

Notation im Grenzbereich zwischen *Composed Theatre* und szenischer Kammermusik ist womöglich noch diversifizierter als im Bereich absoluter zeitgenössischer Konzertmusik. Auffällig ist die Neigung des *Composed Theatre*, bewährte Notationsmodelle aufzugreifen, zu adaptieren und frei zu mischen. In der Orientierung an den Bedürfnissen einer bestimmten kommunikativen Situation und der damit verbundenen pragmatischen Wahl der gestalterischen Mittel äußert sich wiederum ein Wesensmerkmal des Designs. Allenthalben ist, insbesondere bei kleinformatigen musikszenischen Werken, die Tendenz zur visuellen Verabsolutierung des Partiturbilds im Sinne einer musikalischen Graphik zu beobachten. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die *Récitation No. 11* (1977/78) von Georges Aperghis.

¹⁵ Kerstin Radde-Antweiler, *Rituals Online. Transferring and Designing Rituals*, in: *Heidelberg Journal of Religions on the Internet*, 2.1 [2006] (= *Special Issue on Rituals on the Internet*), S. 54–72, hier S. 66, siehe: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/6957> (22. 3. 2016).

RÉCITATION 11

The image displays a musical score for 'Récitation 11' by Georges Aperghis. The score is presented on a series of horizontal staves that are arranged in a pyramidal shape, starting with a single staff at the top and expanding to multiple staves at the bottom. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and lyrics in French. The lyrics are written below the notes, and some are enclosed in parentheses. The overall layout is dense and visually striking due to its geometric arrangement.

Abb. 1: Georges Aperghis, *Récitation No. 11* (1977/78). © Edition Salabert, Paris, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Hal Leonard MGB S. R. L.

Die visuelle Gestaltung der Komposition stellt so etwas wie ein Markenzeichen des Komponisten dar, zumindest für Kennerkreise. Aperghis greift in seiner typographischen Pyramidenform Gestaltungsideen aus der visuellen Lyrik beziehungsweise der konkreten Poesie produktiv auf und überführt sie in musikalische Notation. In ihrer Kompaktheit und unmittelbaren sinnlichen Fassbarkeit ist diese Partiturseite buchstäblich zum visuellen Kultobjekt geworden – es wäre ohne weiteres denkbar, die Partitur in einer Galerie aufzuhängen oder die Graphik auf T-Shirts oder Tassen zu drucken. Die graphische Anordnung der Notenzeilen hat aber durchaus auch einen praktischen Sinn: Sie visualisiert die strukturelle Idee der Komposition und erleichtert das Auswendiglernen. Sie vermittelt darüber hinaus eine kumulative Dynamik, die sich ohne Weiteres in Klang, Bild und szenische Aktion übersetzen lässt. Es ist ferner naheliegend, die von vielen Interpreten beschriebene Bindungsenergie, die von Aperghis' Kompositionen ausgeht, unter anderem in Zusammenhang zu bringen mit der suggestiven äußeren Gestalt seiner Partituren.

Zwei Grundaspekte von Partitурdesign im *Composed Theatre*

a) Partitur als *script*

Nicholas Cook – ein, wenn nicht *der* Initiator des *performative turn* in der Musikwissenschaft – hat bereits in den neunziger Jahren eine Akzentverlagerung bei der Untersuchung von Partituren postuliert: Partituren seien nicht länger ausschließlich als Texte, sondern ebenso als Choreographien sozialer Interaktion, als *social scripts* aufzufassen.¹⁶ Laut Cook konfiguriert die Partitur einerseits intersubjektive Dynamiken zwischen den beteiligten Musikern und auch zwischen Interpreten und Publikum. Dieselbe Dynamik wird aber ebenso direkt in der Begegnung von Notenschrift und Benutzer wirksam. Cook sieht daher auch die Möglichkeit und die Notwendigkeit, Partituren bezüglich ihrer Wirkung auf ihre Adressaten zu untersuchen.

Für die rituelle Dimension des Musikmachens, also das Herausgehobensein aus der Alltagswelt, interessiert sich Cook wenig, im Gegenteil: Er plädiert dafür, Musizieren als selbstverständlichen Teil alltäglichen sozialen Lebens aufzufassen und eben nicht primär als symbolische Reflexion von Gesellschaft. Gleichwohl wurzelt sein *script*-Modell in der Ritualforschung. Es geht zurück auf Theorien des Anthropologen Victor Turner und des Theatermachers Richard Schechner, die sich intensiv mit den Zusammenhängen von Ritual und Theater beschäftigt haben. Als *script* bezeichnet Schechner allgemein den einer formalisierten Handlung zugrundeliegenden Code, eine genaue, manchmal gar nicht, manchmal nur teilweise verschriftlichte Blaupause für eine spezifische Handlungssequenz.¹⁷ Übertragen auf das *Composed Theatre* wäre die Partitur aus dieser Perspektive lediglich Teil eines übergeordneten *scripts*. Dieses umfasst darüber hinaus performatives Wissen, das im Sinne einer speziellen Aufführungspraxis oral tradiert wird und sich im jeweiligen Aufführungseignis in aktualisierter Form niederschlägt. Als historischen Sonderfall des *scripts* bezeichnet Schechner das »drama«, das in seinem Sprachgebrauch die vollständig verschriftlichte Repräsentation eines Werkes meint und damit übertragbar wäre auf das traditionelle Konzept von »Partitur als Text«. Interessanterweise ordnet Schechner das »drama« der Instanz des Autors oder des Komponisten zu, während die Vermittlung des »scripts« die Domäne des Lehrers, Meisters oder Gurus ist.

Ein gutes Beispiel für die Affinität des *Composed Theatre* zum Denken in Kategorien wie »script«, »Ritual« und »Guru« ist Dieter Schnebels Stück *Maulwerke* (1968–74). Die Partitur ist in diverse Unterpaturen gegliedert, deren Notation jeweils mit anderen gestalterischen Mitteln operiert. Definiert wird nicht etwa ein ausgearbeiteter Stückverlauf, sondern der Weg zu einer Aufführungsversion, der folgende, genau bezeichnete Etappen umfasst:¹⁸

16 Vgl. Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford Univ. Press 2013, S. 249–287 (Kapitel: *Social Scripts*).

17 Vgl. Richard Schechner, *Drama, Script, Theatre, and Performance*, in: *The Drama Review* 17 (1973), H. 3, S. 5–36.

18 Vgl. hierzu das Vorwort zur Partitur in: Dieter Schnebel, *Maulwerke*, Mainz: Schott 1971.

- »Exerzitien«: isolierte Übungen von elementaren Artikulationsvorgängen für die einzelnen Interpreten. Nicht Klänge oder Klangresultate werden dabei vorgegeben, sondern körperliche Vorgänge beschrieben, die bestimmte Laute entstehen lassen.
- »Produktionen«: die Notation von Formungsschemata für Kombinationen von Lautvorgängen und deren Entwicklungen. Ziel ist das Erlernen eines produktiven Umgangs mit dem Material aus den Exerzitien.
- »Kommunikation«: die Erarbeitung von Beziehungen zwischen den Performern in verschiedenen Konstellationen.
- »Opera«: die Formung einer Komposition gemäß notierter Gestaltungsmodi.

Hinter diesem Stufenplan schimmert zweifellos Arnold van Genneps dreistufiges Modell der *rites de passage* durch:¹⁹ Aus dieser Perspektive können etwa die individuellen Exerzitien der einzelnen Akteure zu Beginn des Arbeitsprozesses als Separationsphase, die »Produktionen« und die »Kommunikationen« als zentrale Schwellenphase und die gemeinschaftliche Erarbeitung der »Opera« als abschließende Wiedereingliederungsphase gesehen werden. Mit der Kombination von verbalem Anweisungstext, detaillierten anatomischen Zeichnungen und abstrakt-dekorativen graphischen Elementen wie den Formschemata gemahnt das Erscheinungsbild der Partitur überdeutlich an archaische Ritualhandbücher beispielsweise aus dem brahmanischen Kult, die oftmals vergleichbare gestalterische Elemente verwenden.²⁰

Dass diese Auffassung der *Maulwerke* dem Selbstverständnis des Komponisten und der Interpret/inn/en des Stücks nicht zuwiderläuft, belegt etwa die Videodokumentation einer Produktion des Stücks durch das Ensemble Maulwerker aus dem Jahr 2011.²¹ Bezeichnenderweise umfasst sie nicht nur eine Aufführung des Werks, sondern gewährt in ausgedehnten Sequenzen auch Einblick in deren Einstudierungsprozess. Die Probendokumentation verdeutlicht, dass eine Realisierung des Stücks nicht nur auf der Umsetzung der Partitur basieren kann, sondern auch performatives Wissen voraussetzt. Dieses geht zurück auf eine Guru-Instanz, die implizit im Erscheinungsbild der Partitur Gestalt annimmt. Diese Instanz automatisch gleichzusetzen mit der realen Person Dieter Schnebel, wäre freilich ein Trugschluss und griffe zu kurz: Im Prozess der Tradierung des Werks kann im Prinzip jeder »Eingeweihte« selbst zum Guru werden, gleichsam als temporärer Stellvertreter einer letztgültigen Autorität, die je länger je weniger mit einer realen Person, sondern mit einem impliziten, ideal gedachten Autor assoziiert wird. Das in die Genese solcher Stücke unverrückbar eingeschriebene Autoritätsgefälle – essentiell für alle rituellen Prozesse – zeitigt Folgen für die Rolle der Partitur: Sie spricht eben nicht für sich, das heißt, stellt keine schriftlich fixierte Werkreferenz dar. Ebenso wenig ist sie als Auslöser

19 Vgl. Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris: E. Nourry 1909.

20 Vgl. Christof Zotter, *Von Linien und schwarzen Schlangen*.

21 Dieter Schnebel/Die Maulwerker, *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte*, Filmversion, DVD, Mainz: Wergo 2011.

freier, individueller Kreativität zu verstehen. Sie erfüllt vielmehr die Funktion eines wichtigen rituellen Utensils, einerseits als Teil eines umfassenden *scripts* für streng formalisierte zeremonielle Vorgänge, andererseits in der Verselbständigung ihrer visuellen Gestalt zum kultischen Objekt.

b) Partitur als heiliges Objekt

Als Aspekt von Ritualdesign beschreibt der Anthropologe Christof Zotter die gestalterische Umsetzung von Anweisungen aus brahmanischen Ritualhandbüchern:

»Betritt ein Priester den Platz, auf dem u. a. ein Feuerritual stattfinden soll, ist eine seiner ersten Handlungen das ›Auftragen der Linien‹ [...]. Diese auf den Boden gezeichneten ›Linien‹ stellen nicht nur eine Art Grundriss des Rituals dar und legen den zentralen Ritualraum sowie die Position bestimmter wichtiger Ritualutensilien fest. Sie können selbst Gegenstand der Verehrung werden und dienen als Stütze oder Träger des Rituals.«²²

Ein Blick auf Mauricio Kagels *Pas de cinq* (1965) fördert verblüffende Parallelen zu Gestaltungsweisen im *Composed Theatre* zutage: Bei Kagel gerinnen die schematischen Angaben der Partitur über die Laufwege der Stückprotagonisten zur szenographischen Struktur.²³ Notation beziehungsweise graphische Gestaltung wird auch hier zur Stütze und zum Träger eines zeremoniellen Geschehens. Dasselbe Prinzip ist bei Schnebels *Maulwerken* zu erkennen, wenn er in seiner Partitur mittels einer Zeichnung den menschlichen Vokaltrakt symbolisch als zentralen Ritualraum definiert.

Noch wesentlich weiter treiben gewisse Partituren szenischer Vokalmusik die Ausratisierung des Partiturbilds. Von der Verselbständigung der *Récitation No. 11* von Aperghis zum visuellen Emblem wurde bereits gesprochen. In anderen Fällen wird die Suggestivkraft eines Partiturdessigns direkt szenisch nutzbar gemacht. Viele Aufführungen der berühmten *Stripsody* (1966) von Cathy Berberian folgen etwa dieser Idee. *Stripsody* dürfte die erste Partitur sein, deren Design man als solches wahrnahm. Sie wurde als Hörpartitur vom Graphikkünstler Roberto Zamarin nach Berberians erster Performance erstellt. Seither werden diese Bilder etwa als Videoprojektionen oder Plakate regelmäßig in Inszenierungen des Stückes integriert – ein Konzept, das auf Berberians eigene filmische Umsetzung zurückgeht.²⁴ Was der Mediävist Peter Strohschneider in Bezug auf kultische Schriften des Mittelalters feststellt, scheint in säkularisierter Form tendenziell übertragbar auf Partituren des *Composed Theatre*: Sie werden »zum Teil einer somatisch-sinnlichen Praxis eines rituellen und kultischen Umgangs mit Objekten«, zum »Ort der Manifestation von heiliger Präsenz«. ²⁵

22 Christof Zotter, *Von Linien und schwarzen Schlangen*, S. 298–300.

23 Vgl. Mauricio Kagel, *Pas de cinq*. *Wandelszene*, Wien: Universal Edition 2003, S. 1.

24 Die Filmversion von Berberians *Stripsody*-Interpretation ist auf diversen Videoplattformen im Internet veröffentlicht, etwa auf YouTube: www.youtube.com/watch?v=odNLAhL46xM (29.9.2018).

25 Peter Strohschneider, *Text-Reliquie*, S. 265.

Zusammenfassung

Die vordergründige Offenheit vieler Partituren des *Composed Theatre* verweist nur partiell (wenn überhaupt) auf die Aufweichung eines starren Werkbegriffs in Richtung eines gemeinschaftlichen, enthierarchisierten Prozesses variabler Formgebung. In ihr äußert sich vielmehr ein im Grunde umfassenderer auktorialer Kontrollanspruch, nämlich derjenige, Handlungs-, Denk- und sogar Verhaltensweisen der Akteure zu konfigurieren und so eine Blaupause für eine Vielfalt an Aufführungsvarianten zu schaffen. Infolgedessen richten sich besonders Vokalpartituren des *Composed Theatre* auch an einen ganz bestimmten Typus von Interpreten: nicht an einen – um eine Formulierung Brian Ferneyhoughs aufzugreifen – versierten *gig musician*, der gewohnt ist, konventionelle Partiturstrukturen effizient und professionell zu verinnerlichen und umzusetzen, sondern an einen Performer,

»who's willing to spend six months or so really trying to penetrate to the roots of a style, to focus in on the mental development of the composer during the act of creation so as to be able to actively counterpoint this against his own personal learning and reproduction dynamic.«²⁶

Auch Ferneyhoughs weitere Ausführungen zur Anforderung an seine Interpreten lassen sich ohne Weiteres auf das *Composed Theatre* übertragen:

»Performers are no longer expected to function solely as optimally efficient reproducers of imagined sounds; they are in themselves ›resonators‹ in and through which the initial impetus provided by the score is amplified and modulated in the most varied ways imaginable.«²⁷

Die scheinbare Aufwertung des Interpreten in diesem Zusammenhang erweist sich als zwiespältiges Phänomen: Nicht ohne Grund hat Cook hinter einer solchen Konzeption von »Performer« autoritäre Züge vermutet. In Bezug auf Vokalpartituren, die ähnlich wie Schnebels *Maulwerke* funktionieren, bemerkt er etwa:

»It is as if the composer is bypassing the singer as a person and instead scoring directly for his or her vocal organs.«²⁸

Des Weiteren attestiert er der Neigung, den Interpreten als bloßen Resonator der Kreativität einer übergeordneten Autoreninstanz aufzufassen, eine Tendenz zur Entpersonalisierung. In der Tat ist festzuhalten, dass im *Composed Theatre* oftmals weniger eine Gemeinschaft eigenständiger und selbstbestimmter Akteure angestrebt wird, sondern vielmehr die Bildung einer quasi-rituellen *communio*. Im Lichte dieser Betrachtungen scheint es in jedem Fall einer Überlegung wert, Autorschaft im *Composed Theatre* neu zu denken – als Ritualdesign.

26 Brian Ferneyhough und James Boros, *Shattering the Vessels of Received Wisdom*, S. 6f.

27 Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood Academic Publishers 1995, S. 100.

28 Nicholas Cook, *Beyond the Score*, S. 282.

(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater

Chaya Czernowins *Pnima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma

Das Schönste, was es gibt, ist: in die innere Dunkelheit zu sehen.

(Chaya Czernowin)¹

Das langgehegte Paradigma, Oper fokussiere sich auf eine Visualisierung der (Sing-) Stimme, wird in vielen Musiktheaterproduktionen des 20. und 21. Jahrhunderts hinterfragt. Stimmen werden zunehmend als rein akustische Erscheinung inszeniert, unabhängig von sichtbaren Körpern. Welche Funktion nehmen diese unsichtbaren Stimmen im Musiktheaterkontext ein? Wie verändern sich dadurch Werkästhetik und Inszenierung? Dieser Beitrag geht dem Phänomen der »unsichtbaren Stimme« im aktuellen Musiktheater nach. Ziel ist es, Stimmen als auditive Akteure an der Schnittstelle von Musik, Sprache, Raum und Körperlichkeit zu beschreiben. Dies geschieht anhand eines konkreten Werkbeispiels, der Oper *Pnima ... ins Innere* (UA München 2000) von Chaya Czernowin. Das Werk und seine Inszenierungspraxis werden aus dem Blickwinkel eines multimodalen Wahrnehmungsbegriffs auf dramaturgische, psychologische und mediale Wirkungen hin befragt. Dazu werden Ansätze der Musik- und Theaterforschung mit Theorien zur physiologischen und psychologischen Seite von Stimmwahrnehmung verbunden.

Zur Macht der Stimme: Menschen, Geister, Götter

Die menschliche Stimme nimmt einen besonderen Platz in der Kulturgeschichte ein und gilt in unserer westlichen Tradition als Kern persönlichen Ausdrucks. Ihre klingende Erscheinung ist eng verbunden mit unserer Vorstellung von Individualität und der körperlichen Repräsentation eines Menschen – Stimme und Körper sind untrennbar, und mit seiner klingenden Stimme hebt sich ein Mensch von anderen ab, setzt sich in Szene. Auch wenn unser Verständnis von Stimme stets eng verknüpft ist mit dem Begriff der Sprachlichkeit, beinhaltet Stimme jenseits von Sprache und Gesang ihre eigene Melodik, Klanglichkeit und Geräuschhaftigkeit, die gerade in

¹ Aussage von Chaya Czernowin in: Wolfgang Schreiber, *Im Dunklen hören, ins Dunkle sehen. Ein Psychogramm als Musiktheater. Chaya Czernowins Stück »Pnima ... ins Innere« bei der Münchener Biennale uraufgeführt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. 5. 2000, S. 18.

zeitgenössischer Musik und Theater intensiv genutzt wird.² Im Kontext neuerer Theater- und Musiktheaterproduktionen, in denen (Musik-)Theater nicht mehr als eine feste Gattung oder eine fixe Medienkonstellation begriffen wird, sondern als flexibles Handlungsfeld, in dem einzelne Elemente (Sprache, Gesten, Stimme, Körper, Raum, Klang) unterschiedlich miteinander in Beziehung treten können,³ kommt auch der Stimme eine veränderte Bedeutung zu. So beschreibt die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch den Akt des Sprechens vor einer Gruppe als Geburtsmoment und Kernereignis von Theater: »Als Urszene des Theaters kann gelten, dass sich ein Körper exponiert, aus der Gruppe, dem Chor herauslöst und seine Stimme erhebt: wer spricht, wird sichtbar.«⁴ Vor diesem Hintergrund ist es kein Wunder, dass zu allen Zeiten die unsichtbare Stimme im Gegensatz zur sichtbaren als das Medium besonderer Kräfte oder irrealer Wesen empfunden wurde; seien es Götter, Geister, Teufel oder Tote. Aufgrund dieser Eigenschaft bezeichnete sie Michel Chion als den »Acoustmètre«, den »akustischen Meister«.⁵ Nicht erst seit der Erfindung der elektronischen Tonaufzeichnung entfaltete die unsichtbare, aber überall hörbare Stimme ihre Macht im Alltag der Menschen, wovon nicht alleine das Radio als besonders sprachbezogenes Medium Gebrauch machte, sondern genauso der Film, dessen Off-Stimmen gerade dem Unsichtbaren oder nur angedeutet Sichtbaren ihren Schauer verleihen.⁶ Verbunden mit einem sichtbaren Wesen würden beispielsweise die Stimme in Fritz Langs *Das Testament des Doktor Mabuse* (1933) oder die Stimme der Mutter in Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) weitaus weniger Spannung und Schrecken erzeugen, denn ihr Einflussbereich erstreckt sich auf den ganzen akustischen Raum, der im Gegensatz zum Sichtbaren als unbegrenzt erfahren wird.⁷ Eng verbunden mit der

2 Vgl. Artikel *Stimmlichkeit* sowie *Singstimme/Gesangstheorien*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2014, S. 342–345 sowie S. 325–328. Zu Stimmkomposition in der zeitgenössischen Musik siehe Wilfried Gruhn, *Musik für Stimmen. Zur Entwicklung der Vokalmusik nach 1945*, in: *Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum*, hrsg. von Elisabeth Haselauer, Wien: Böhlau 1981, S. 127–140.

3 Vgl. Artikel *Theaterbegriffe*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 361–368. Hans-Thies Lehmann hat Theaterformen, die einen solchen neuen, offenen Theaterbegriff umsetzen, unter dem Stichwort »Postdramatisches Theater« zusammengefasst und bezeichnet dabei Theaterproduktionen, die sich spezifisch mit Stimminszenierungen auseinandersetzen, als ein »Theater der Stimme« (Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 128).

4 Doris Kolesch, *Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter*, in: *Kunst-Stimmen*, hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 19–38, hier S. 24.

5 Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, hrsg. von Jörg Udo Lensing, Berlin: Schiele und Schön 2012, S. 107–109.

6 Vgl. hierzu auch *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin: Akademie Verlag 2008; *Medien/Stimmen*, hrsg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln: DuMont 2003; sowie Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld: transcript 2014.

7 Michel Chion, *Audio-Vision* (s. Anm. 5), S. 107–109.

als »Macht« erlebten Wirkung der klingenden Stimme ist auch ihre kulturgeschichtliche Zuordnung zur Sphäre des Spirituellen: »Im Anfang war das Wort« (Joh. 1,1). Das bedeutet, dass Sprache und Stimme laut der jüdisch-christlichen Überlieferung eine höhere Kraft zugeschrieben wird, die sich noch bis ins 20. Jahrhundert hinein in Sigmund Freuds Untersuchungen zu Magie und der Kraft »heiliger« gesprochener Verse wiederfinden lässt.⁸ In der jüdischen Mystik wird davon ausgegangen, dass nicht so sehr das Studium heiliger Schriften als vielmehr das laute Lesen ihrer Worte zu Erleuchtung führt.⁹ Im Gegensatz dazu hat auch der Verlust der Stimme, das Schweigen, in der mystischen Tradition eine religiöse Bedeutung, denn es steht für eine tiefere Erleuchtung, die nur jenseits von Sprache stattfinden kann. Die Stimme, ob verkörpert oder als »Acousmètre«, besitzt zwar Macht, jedoch ist ihr das Höchste, die Erkenntnis selbst, verwehrt.¹⁰

Neben der Vermittlung eines semantischen Inhalts verrät uns die Stimme auch etwas über den körperlichen, emotionalen und mentalen Zustand der sprechenden Person, sie liefert gleichsam ein hörbares Abbild des Sprechenden – »wer spricht, wird sichtbar«.¹¹ Im Abgleich von erinnerten Körperbildern und dazu gehörigen Klangerinnerungen von Stimmen konstruieren wir dabei insgesamt ein Bild von akustisch-stimmlicher Normalität. Daraus ergibt sich, dass wir eine Stimme ohne wiedererkennbaren Körper, eine verzerrte oder verfremdete Stimme, als akustisches Psychogramm für geistige Störungen oder im Extremfall als nicht-menschliche Stimme identifizieren. Die Wahrnehmung unsichtbarer Stimmen ist auch mit dieser pathologischen Seite verbunden. Während visuelle Störungen, sogenannte »Flashbacks«,¹² ein bekanntes Symptom posttraumatischer Belastungsstörungen sind, zeigen jüngere Forschungen darüber hinaus, dass Trauma-Patienten, besonders Kriegsoffer, häufig auch auditive Halluzinationen haben.¹³ Solche Imaginationen können unspezifische Klänge oder Geräusche beinhalten, aber oft sind es konkrete

8 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, London: Imago 1940, Bd. XI, Neuausgabe Frankfurt am Main: Fischer 1999, Bd. XI, S. 7.

9 Moshe Idel, *Die laut gelesene Tora. Stimmengemeinschaft in der jüdischen Mystik*, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung* (s. Anm. 6), S. 19–53.

10 Ebd., S. 24. Für eine weitere, auch kritische Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Schweigens im jüdischen Denken des 20. Jahrhunderts siehe *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*, hrsg. von David Cesarani und Eric J. Sundquist, London: Routledge 2012.

11 Doris Kolesch, *Natürlich künstlich* (s. Anm. 4), S. 24.

12 Als »Flashback« bezeichnet man das Phänomen des Wieder-Erlebens belastender Szenen, das als Symptom bei Trauma-Patienten auftritt. Dadurch, dass das Gehirn die traumatisierenden Erlebnisse nicht zeitlich-kausal geordnet abspeichern kann, kommt es bei diesen Flashbacks neurophysiologisch zu einem tatsächlichen sinnlichen Wiedererleben anstelle einer normalen Erinnerung. Siehe *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, hrsg. von Gottfried Fischer und Peter Riedesser, München: Reinhardt 1998, S. 41.

13 Vgl.: Judith Ford, *The Phenomenology of Auditory Verbal Hallucinations (AVH)*, Vortrag beim Symposium *Music and the Brain*, Stanford University 2013; www.ustream.tv/recorded/31412393 (15.11.2015).

Stimmen realer, dem Betroffenen bekannter Personen. Die halluzinierten Stimmen rufen negative Erinnerungen hervor, die von der Psyche unterdrückt worden sind und sich so ihren Weg zurück in das Bewusstsein bahnen. Dabei werden von den imaginierten Stimmen Dinge ausgesprochen, welche die sprechende Person in Wirklichkeit nicht sagen würde. Die negativen Auswirkungen solcher Stimmen können bis hin zu Suizid oder Mord an anderen Personen reichen. Auf dieses Phänomen des Stimmen-Hörens greifen Inszenierungen von »Geisterstimmen«, wie sie in Film, Radio, Theater und Oper zu finden sind, zurück.¹⁴

In diesem Bedeutungshorizont der klingenden Stimme, zwischen auditiver Äußerung psychischer Zustände und ihrer kulturgeschichtlichen Prägung als Medium körperlicher wie spiritueller Erfahrung, bewegt sich das Spektrum, innerhalb dessen die Stimmen in Chaya Czernowins Oper *Pnima ... ins Innere* agieren. Im Folgenden wird nun das Werk vorgestellt und anhand kulturgeschichtlicher, ästhetischer und wahrnehmungspsychologischer Prämissen in seiner Aufführungsgestalt als akustisch-visuelle Stimminszenierung interpretiert.

Pnima ... ins Innere von Chaya Czernowin

Pnima wurde im Jahr 2000 auf der Münchner Biennale für Neues Musiktheater uraufgeführt und erhielt internationale Beachtung. Dies führte unter anderem zu mehreren Wiederaufführungen und Neuinszenierungen. Das Werk selbst enthält kein eigentliches Libretto, es bezieht sich jedoch auf einen Text als Inspirationsquelle: David Grossmans Roman *Stichwort: Liebe*¹⁵ (1991) dient als inhaltlicher Bezug, in dessen Rahmen sich sowohl die musikalische Sphäre als auch die visuellen Inszenierungen der Oper entfalten. Grossman erzählt die Geschichte eines Jungen, Momik, dessen Eltern Überlebende des Holocaust sind. Ihm begegnet ein alter Mann, Anschel Wasserman, der sich als sein Großvater herausstellt. Momik möchte Anschel dazu bringen, sich seinen belastenden Erfahrungen zu stellen, indem er versucht, die traumatische Situation zu rekonstruieren, um sie gemeinsam mit dem Großvater erneut zu durchleben und aufzulösen. Dieser Versuch scheitert. Obwohl sich die Struktur von *Pnima* eng an den Roman Grossmans anlehnt, möchte Czernowin *Pnima* nicht primär als Holocaust-Oper verstanden wissen. Vielmehr weist sie auf die »universelle Bedeutung innerer, emotionaler Tragödien« hin, die sie in ihrer Musik ausdrücken wolle.¹⁶ Das charakteristische Medium, das sie dafür verwendet, ist die menschliche Stimme. In *Pnima* treten vier Stimmen auf, zwei hohe (Frauen-)Stimmen und zwei

¹⁴ Eines der bekanntesten Beispiele aus dem Film, die visuell-akustische Inszenierung des allwissenden sprechenden Computers HAL in Stanley Kubricks 2001: *Odysee im Weltraum* liefert Michel Chion in: *Mabuse – Magie und Kräfte des acousmètre*, in: *Medien/Stimmen* (s. Anm. 6), S. 124–159, hier S.133 f.

¹⁵ David Grossman, *Stichwort: Liebe*, aus dem Hebräischen von Judith Brüll, München: Hanser 1991.

¹⁶ Chaya Czernowin, *Pnima ... ins Innere*, Vorwort zur Partitur, Mainz: Schott 2002, Nr. 104, o. S.

tiefe (Männer-)Stimmen. Zusätzlich wird ein dreifach geteiltes Instrumentalensemble eingesetzt, das sich mit den Vokalparts auf vielfältige Weise klanglich verbindet: ein nur aus Streichern bestehendes Kammerorchester, in dem vor allem die unteren Lagen sehr zahlreich besetzt sind; dazu ein Solistenensemble, zusammengesetzt aus Viola, Violoncello, Klarinette/Bassklarinette, Posaune und Altsaxophon. Die dritte Instrumentalgruppe ist das sehr umfangreich ausgestattete, von zwei Spielern bediente Schlagwerk. Als solistisches Instrument tritt stellenweise noch eine »Singende Säge« hinzu. *Pnima* wurde von Czernowin als akustisches Theater ohne konkrete Angaben zu einer Bühnenhandlung konzipiert und entfaltet daher seine spezifische Qualität in einer Aufführung gerade im wechsellvollen Bezug zwischen der sichtbaren und der hörbaren Ebene. Als Ausgangspunkt für eine Beschreibung des audiovisuellen Verhältnisses wird hier die Inszenierung der Uraufführung in München (Regie: Claus Guth) verwendet. Die grundlegenden Mechanismen, welche die Wirkung des Werks beeinflussen, werden hier auf Basis einer erweiterten Methodik der Werk- und Aufführungsanalyse beschrieben. Dabei wird zunächst die Konzeption der Musik hinsichtlich wahrnehmungspsychologischer Aspekte untersucht, durch die das Hören (und Sehen) einer Aufführung beeinflusst wird.

Formablauf *Pnima ... ins Innere*

Takte	Abschnitt	Inhalt / Bezug zur Romanvorlage	Instrumentierung
1–14	Intro (Szene 1)		Tutti (Hauchklänge)
15–432	Szene 1	Koexistenz beider Charaktere, Fokussierung auf die Figur Ansel Wassermans	Ensemble, Stimmen nur 1 Einsatz alternierend, Singende Säge und Solisten dominieren
433–734	Szene 2	Fokussierung auf die Figur Momiks*	Ensemble, Solisten, Chor tritt hervor, Singende Säge nur als Echo
735–915	Szene 3	Synthese/Reflexion beider Charaktere**	Tutti, Chor meist gemeinsam
916–964	Coda (Szene 3)		Tutti (»blockweise«)

* »In the first part, the boy and the old man are near each other, but they are almost unaware of each other's presence. In the second act, they attempt to connect; the boy is trying to understand the urgent message that his grandfather is trying to convey – failed attempts. In the last act, the boy is alone on the stage, with the limited and estranged pieces of information which he could internalize from his grandfather, is creating his own private holocaust which destroys and defines him.« (Chaya Czernowin, *Pnima ... ins Innere*, Vorwort zur Partitur, o. S.).

** »Mourning opens the internal stage to the appearance of a third voice, a more universal one (materialized in the orchestra, which dominates the third scene), which might be described as the voice of overcoming, going on. However, coupled with the impulse of life that this voice brings about is also the shadow of hopelessness, for even though the world continues to exist, yet, it has not changed.« (Ebd.).

(K)eine Klangerzählung? Inszenierung zwischen Hörbarem und Sichtbarem

Der Untertitel der Oper *Pnima ... ins Innere* stellt eine Metapher für die klangliche Gestaltung der Stimmen im Kontext des Gesamtwerks dar und kann im übertragenen Sinn auch als Leitbegriff für das Verhältnis zwischen visuellen und akustischen Elementen gelten. Der Begriff der Inszenierung soll hier nicht als Synonym für die Bühnengestaltung verstanden werden, sondern umfasst auch das Akustische. In diesem Sinne bedeutet »Inszenierung« eine künstlerische Strategie, mit der die Komponistin einem spezifischen Element, eben der Stimme, eine Rolle als Träger von Bedeutung oder »Handlung« im weitesten Sinne zuweist und damit einen Spielraum eröffnet, in dem sich eine sinnhafte Erfassung der akustisch-visuellen Gesamtheit einer Aufführung entfalten kann.¹⁷ Im Zusammenhang dieses Inszenierungsbegriffs bezeichnet ... *ins Innere* die Intention der physischen wie emotionalen Verortung der Stimmen im Inneren eines musikalisch-dramatischen Kontexts. Czernowin greift beim Komponieren auf elementare sinnliche und psychische Erfahrungsmuster zurück, die jenseits einer wissenden, psychoanalytischen Deutung in jedem Menschen verankert sind. Diese Phänomene macht sie in ihrer Komposition als klanglich-räumliche Prozesse hörbar. Statt das Klanggeschehen hinsichtlich einer programmmusikalischen Schilderung des Textes zu interpretieren, wie es teils in anderen Darstellungen von *Pnima* unternommen wurde,¹⁸ soll es hier aus wahrnehmungspsychologischer Sicht als emotionale Narrative erklärt werden. Diese Perspektive knüpft an ein erweitertes Verständnis von Narrativität im Musiktheater an, die Carolyn Abbate als ein »second hearing« beschrieben hat: »I believe that the pleasures of narrational interpretation derive precisely from awakening a ›second hearing‹ that enables us to sense when (for it happens but rarely) music can be heard as narrating, and more than this, to be aware of complex assumptions that encourage us to perceive such moments as narration.«¹⁹

Mechanismen der Stimminszenierung 1: Dissoziation von Sprache

Ein wesentliches Merkmal für den »traumatischen« Eindruck des Klanggeschehens in *Pnima* ist der Umgang mit Phänomenen der Dissoziation. Mit dem Begriff der Dissoziation wird in der Trauma-Forschung eine Reaktionsform von Menschen auf traumatisierende Erlebnisse bezeichnet: Wenn in einer Extremsituation Flucht oder

17 Zu diesem offenen Inszenierungsbegriff vgl. Artikel *Inszenierung*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie* (s. Anm. 2), S. 152.

18 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Friedrich Geigers Interpretation von *Pnima* im Zusammenhang mit dem Topos der »jüdischen Musik«. Geiger deutet Czernowins Musik anhand des Textes von Grossman als musikalisch-erzählende Handlung mit Bezug zum Thema jüdischer Identitätsfindung: Friedrich Geiger, *Grenzerfahrungen. Zur Musik von Chaya Czernowin*, in: *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, hrsg. von Eckhard John und Heidy Zimmermann, Köln u. a.: Böhlau 2004, S. 289–302, insb. S. 295.

19 Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton Univ. Press 1991, S. XI.

Angriff (Kampf) nicht möglich erscheinen, fällt das Opfer in eine Starre. Da die vorhandene Energie nicht abreagiert werden kann, kommt es zu einer inneren Reaktion als Schutzmechanismus; die Betroffenen trennen das Erleben der Situation von ihrer emotionalen Empfindung ab. Diese Dissoziation kann nach dem eigentlichen Erlebnis dazu führen, dass die Betroffenen nicht über die traumatisierenden Erlebnisse sprechen können, obwohl diese innerlich stets präsent sind. Dissoziationsphänomene wie Sprachverwirrung, Sprachskepsis oder Sprachverlust sind in der Forschung wie auch in der Kunst ein vielfach behandeltes Thema, das bisher aber vor allem unter dem Vorzeichen der Sprache in Zusammenhang mit psychologischen, literarischen²⁰ und dramatischen Äußerungsformen untersucht wurde. Literarische Auseinandersetzungen mit Phänomenen sprachlicher Dissoziation reichen von der Kriegsglyrik des 2. Weltkriegs über das »Sprechen in Zungen« der Märtyrer bis hin zu Comicstrips der Jetztzeit.²¹ In *Stichwort: Liebe* zeichnet Grossman die Figur des Ansel Wasserman als Kriegsoffer, dessen Trauma sich vor allem in Sprachverwirrung äußert.

Hier soll das Phänomen der Dissoziation ausgehend von sprachlichen Aspekten in erweiterter Form auf die musikalisch-szenische Gestaltung von *Pnima* übertragen werden. Zunächst sollen klangliche Gestaltungsweisen untersucht werden. Die vokalen Parts, bestehend aus je zwei Männer- und Frauenstimmen, werden in der Partitur nicht spezifisch den zwei Hauptpersonen des Romans zugeordnet, obwohl die beiden hohen Stimmen gemeinhin mit dem Jungen Momik assoziiert werden, die Männerstimmen mit der Figur des Großvaters.²² Die vier GesangssolistInnen traten in der Münchner Inszenierung nicht auf der Bühne auf, sondern waren im Inneren des Orchesters im Orchestergraben platziert, sodass sie weder raumklanglich noch sichtbar als SolistInnen in Erscheinung traten. Dadurch werden im Verhältnis zwischen Klanglichem und Sichtbarem die Stimmen depersonalisiert, von den auf der Bühne agierenden Gestalten abgetrennt. Die Vokalparts äußern neben Vokalisen einzelne Silben, die aber nicht spezifische Worte einer bestimmbar Sprache formen. Dennoch ist der Gestus des Sprechens oder Sprechen-Wollens ein wichtiges Merkmal im Kontext der hörbaren Stimmszenierung: Durch das Anspielen auf Sprache fordert Czernowin eine sprachlich intendierte Hörweise heraus. Die Bereitschaft der Hörenden, Sprache im Klang erkennen zu wollen, ist ein Muster, das unserer Wahrnehmung an sich eigen ist. Da Sprache unser grundlegendes Kommunikationsmittel darstellt, ist die menschliche Hörwahrnehmung, die ohnehin immer nach Mustern

20 Als exemplarisch für die Sprachskepsis in der Literatur des 20. Jahrhunderts soll hier auf Hugo von Hofmannsthal's »Chandos-Brief« verwiesen werden: Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: ders., *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main: Fischer 1991 (= ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 31), S. 45–55.

21 Vgl. Hannes Fricke, *Das hört NICHT auf. Trauma, Literatur und Empathie*, Göttingen: Wallstein 2004.

22 Geiger unterstützt diese Deutung, siehe Friedrich Geiger, *Grenzerfahrungen* (s. Anm. 18), S. 295 f. Die Komponistin selbst verweist im Vorwort zur Partitur darauf, dass in der Musik die emotionalen Zustände der zwei Hauptfiguren Tableau-artig widergespiegelt seien (Chaya Czernowin, *Pnima ... ins Innere*, Vorwort zur Partitur, o. S.).

im Klang sucht, auf das Finden und Erkennen von Sprache spezialisiert.²³ Indem die Stimmen in *Pnima* auf Sprache anspielen, ohne wirklich zu sprechen, öffnet sich die Imagination des Publikums für eine mögliche Botschaft, die nicht übermittelt wird. Die halbsprachlichen Vokalakte vermitteln stattdessen den Eindruck, dass die Sprache und der Klang »im Inneren« der Personen steckenbleiben, sich einen Weg bahnen möchten, der versperrt ist. Dazu tragen besondere Vokaltechniken bei. So wird in Takt 883f. »ingressive singing« gefordert, also das Sprechen und Singen während des Einatmens. Die Komponistin verlangt außerdem generell für die vokale Artikulation, alle Konsonanten auch während der folgenden Vokale innen im Mund weiterklingen zu lassen. Während von Sängerinnen und Sängern sonst ein gutes Aussprechen der Konsonanten verlangt wird, um die Klarheit der Sprache im Gesang zu erhöhen, entsteht durch das Verweilen auf den Konsonanten im Mund ein völlig verändertes Klangbild, das sich in etwa mit dem Eindruck eines »Singens mit einem klebrigen Kaugummi am Gaumen« vergleichen ließe. Solch ein Verstecken und Zersetzen von Sprache im Klang ist in der Kompositionsästhetik des Musiktheaters nach 1945 bereits ein etablierter Topos, auf den sich zahlreiche Werke berufen.²⁴ Während sich jedoch ein Komponist wie Wolfgang Rihm aus ästhetischen Gründen für eine Zersetzung der Sprache entscheidet,²⁵ zeichnet sich die klangliche Inszenierung der sprachlosen Stimmen in *Pnima* insbesondere durch Einbezug des psychologischen Moments dieses Stimmphänomens aus. Indem Czernowin in *Pnima* das Nicht-Sprechen-Können der Stimmen²⁶ musikalisch in den Vordergrund rückt, lässt sie akustisch die Hörenden in das Erlebnis eines dissoziativen Zustandes eintauchen, da im Hören als multimodalem Vorgang²⁷ ein körperlich-emotionales Miterleben ermöglicht wird.

Mechanismen der Stimmszenierung 2: Klang-Körper und Orchester-Stimmen

Die Vokalstimmen in *Pnima* sind durchwegs in extremen Lagen und extremen Dynamiken eingesetzt. Czernowin schreibt schnelle Crescendi in höchster Lage vor, dazu

23 Vgl. Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Albany: SUNY Press 2007, S. 147–154.

24 Vgl. Albert Gier, *Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater*, in: *Musiktheater heute*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz: Schott 2003, S. 63–83.

25 Ebd., S. 81f.

26 Im Vorwort zur Partitur bezieht sich Czernowin ausdrücklich darauf, dass die Figur des alten Mannes in Grossmans Roman als Trauma-Opfer dissoziiert, d. h. nicht über seine Erlebnisse sprechen kann (o. S.).

27 Mit dem Begriff der Multimodalität oder Intermodalität beschreibt man die Verschränkung und gegenseitige Beeinflussung einzelner Sinneseindrücke hinsichtlich eines gesamten Wahrnehmungseindrucks. Fühlen, Sehen und Hören sind dabei gleichermaßen beteiligt. Theorien der multimodalen Wahrnehmung finden auch in der Aufführungsanalyse von Theater- und Musiktheateraufführungen Anwendung, vgl. Clemens Risi, *Verschränkung der Sinne. Wahrnehmungstheoretische Prämissen*, in: ders., *Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 78–88, hier S. 84–86.

kommen große Intervallsprünge und Mikrotöne – alles Herausforderungen für Stimmen, die ein hohes Maß an Körperbeherrschung und Energie verlangen und eine Art »Extremtest« der Stimme darstellen. Indem sie den Stimmen Klänge abverlangt, die körperliche Höchstleistung bedeuten, richtet sich die Aufmerksamkeit sowohl der Hörer als auch der Sänger auf Bereiche, die jenseits des klassischen Ideals der kultivierten, auf spezielle Frequenzbereiche und Tragfähigkeit ausgerichteten Opernstimme²⁸ liegen und vielmehr den körperlichen Akt der Stimmerzeugung fühlbar machen, den »Kern«²⁹ der Stimme im menschlichen Körper: »Wir haben Stimme und wir sind zugleich Stimme«.³⁰ Damit gibt sie den scheinbar entkörperlichten, unsichtbaren Stimmen ihren Körper zurück, als akustisch fühlbaren Klang-Körper, der jenseits einer Darstellung individueller Körperlichkeit einen gemeinsamen, überall im Raum spürbaren Körpereindruck vermittelt. Die körperliche Anstrengung kann, ja muss mitgeföhlt werden, da man sich dem Hören, im Gegensatz zum Sehen, nicht entziehen kann.³¹ Dieser Stimm-Klang-Körper wird zusätzlich durch das Ensemble aufgenommen, vergrößert, verstärkt und verräumlicht. Die Spielanweisungen der Instrumentalparts beinhalten zahlreiche sprachbezogene Ausdrucksbezeichnungen wie »murmelnd« oder »schreiend«. Darüber hinaus ist die Besetzung des Solistenensembles so gewählt, dass eine maximale Klangverbindung zwischen Stimmen und Instrumenten möglich ist: Das Formantspektrum von Klarinette, Bassklarinette und Saxophon entspricht den Vokalformanten »a« und »o« der menschlichen Stimme, sodass sich gerade diese Instrumente mit dem Stimmklang besonders gut mischen.³² Auch die Tonhöhendisposition der Vokalstimmen setzt sich im Ensemble fort. Auffällig in den Streichern ist die Teilung in zwei Registergruppen, ein hohes (zehn Violinen) und das sehr groß besetzte tiefe Register mit sechs Violoncellen, vier Celli und sechs Kontrabässen, die eine solistische Rolle haben.³³ Eine solche bassbetonte Instrumentierung enthält wiederum ein psychologisches Moment: Klänge in extremen Lagen, Ultra- und Infraschalle ohne mittlere Frequenzen, große Intervallsprünge und lau-

28 Clemens Risi beschreibt dieses Phänomen anhand der Performance von David Moss in der Rolle des Prinzen Orlofsky in Hans Neuenfels' Inszenierung der Strauss'schen *Fledermaus* bei den Salzburger Festspielen 2001 (Clemens Risi, *Die Oper und das Performative*, in: *Oper in performance*, S. 8–27, hier S. 10 f.).

29 Diesen körperlichen »Rest« der Stimme, der nicht Sprache und nicht Klang ist, hat Roland Barthes als die »Rauheit« oder »Körnung« der Stimme bezeichnet (Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 269–278).

30 Doris Kolesch, *Natürlich künstlich* (s. Anm. 4), S. 23.

31 Hier sei an Murray Schafer erinnert: »Wir haben keine Ohrenlider.« Murray Schafer, *Open Ears*, in: *The Auditory Culture Reader*, hrsg. von Michael Bull und Les Back, Oxford: Berg 2003, S. 25–39, hier S. 25 f.

32 Andreas Jordan, *Akustische Instrumentenerkennung unter Berücksichtigung des Einschwingvorgangs, der Tonlage und der Dynamik*, Diplomarbeit, Institut für Wiener Klangstil, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2007, S. 26, http://iwk.mdw.ac.at/lit_db_iwk/auswahl_anzeigen_detail.php?id_string=15109&lan=eng&from=list (3. 2. 2016).

33 Chaya Czernowin, *Pnima*, Vorwort zur Partitur, o. S.

Musical score for Soloists (Bass Clarinet, Alto Saxophone, Viola, and Violoncello) from Chaya Chernowin's *Pnima*, T. 121 f. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 100. It features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, dynamic markings (*f*, *p*, *mf*, *ff*, *mp*, *pp*), and performance instructions like "excessively expressive grotesque, campy" and "n.v. excessively expressive grotesque, campy". A dashed line indicates an acceleration ("accel.").

Abb. 1: Chaya Chernowin, *Pnima*, T. 121 f.
 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch den Schott Verlag)

te, geräuschhafte, fluktuierende und un stabile Klänge sind universelle Trigger für Alarmzustände. Die Funktion dieser Alarmsignale lässt sich als biologische Konstante nicht nur bei Menschen, sondern trotz geringer Unterschiede zwischen einzelnen Arten universell bei Säugetieren verschiedener Spezies, von Erdmännchen bis hin zu Affen und Elefanten, nachweisen.³⁴ Dass solche Muster auch in Musik übertragen werden, zeigt eine Studie des Verhaltensbiologen David T. Blumstein, der Frequenzmuster aus solchen Signalen mit Ausschnitten aus Filmmusiktracks populärer Filme verglich und dabei feststellte, dass Musiktracks aus den Genres »Horror« oder »Suspense« überdurchschnittlich häufig diese Charakteristika aufwiesen.³⁵ Czernowin wendet solche akustischen Muster aber nicht hinsichtlich wiedererkennbarer Motive oder harmonischer Folgen an, wie es in der thematischen Struktur von Filmkompositionen geschieht, sondern benützt sie als Qualitäten musikalischer Gesten, um klangliche Abläufe emotional zu strukturieren.

Auf instrumentaler Seite werden zahlreiche erweiterte Spieltechniken verwendet: Das wilde Solo von Altsaxophon und Bassklarinetten in Takt 121 f. (Abb. 1), das aus einer ruhigen Klangfläche ausbricht und mit »excessively expressive / grotesque,

34 Vgl. *Handbook of Mammalian Vocalization. An Integrative Neuroscience Approach*, hrsg. von Stefan Brudzynski, New York – Amsterdam: Academic Press 2010.

35 Daniel T. Blumstein, Richard Davitian und Peter D. Kaye, *Do Film Soundtracks Contain Nonlinear Analogues to Influence Emotion?*, in: *Biology Letters* 6 (2010), H. 6, S. 751–754, <http://rsbl.royalsocietypublishing.org/content/6/6/751> (4. 2. 2016).

campy« bezeichnet ist, benutzt unter anderem geräuschhafte Klänge mit Flatterzunge, überblasene und glissandierte Töne sowie Tremoli in höchsten Registern, die auch physisch die Schmerzgrenze des Hörens antasten. Indem verschiedene Techniken und Registerwechsel miteinander gemischt werden, entsteht der Eindruck des Außer-Kontrolle-Geratsens der Bläser. Die knappen melodischen Aktionen mit kleinen Glissandi um eine Mittellage herum, die sich mit großen, dynamisch hervorgehobenen Sprüngen abwechseln, erzeugen einen sprachähnlicher Duktus, der vom »Sprechen« ins »Schreien« kippt. Dieser Ausbruch baut sich aus einem längeren solistischen »Rezitativ« der Solobläser auf und findet statt vor einer statischen Streicherfläche, die aus sehr leisem tonlosen Rauschen besteht. Während das Tutti-Rauschen in der Coda der Szene 3 als Beruhigung des energetischen Verlaufs gegen Ende gedeutet werden kann, markiert es an diesem Punkt ein Spannungsmoment: Durch den akustischen Kontrast zwischen den bewegten Soli und dem statischen Hintergrund wird Spannung aufgebaut, das Streicherensemble »hält« gleichsam »den Atem an« und verstärkt dadurch die Fokussierung auf den Vordergrund. Statt einer thematisch-harmonischen Strukturierung verleiht Czernowin ihrer Musik so eine emotionale Textur, die fortlaufend zwischen beruhigenden und alarmierenden Momenten wechselt und sich nicht durch rational-analytisches Hören vermittelt, sondern auf physiologischer Ebene unmittelbar zum Mitfühlen zwingt.

Mechanismen der Stimminszenierung 3: Verräumlichung

Hören und Sehen finden stets in Bezug auf einen bestimmten Raum statt, der unsere Wahrnehmung wesentlich mitbestimmt. Als dritter Aspekt der Klanginszenierung soll daher die Raumbehandlung der Stimmen im Verhältnis zu den Instrumentalclängen in *Prima* betrachtet werden. Je nach Aufführungssituation sind die musikalischen Akteure (VokalistInnen, Solistenensemble, Streichorchester, Schlagzeug) in einer Aufführung auch räumlich voneinander getrennt aufgestellt, sodass sich nicht nur klanglich, sondern auch akustisch eine Trennung und Interaktion zwischen den Gruppen ergibt. In der Situation der Uraufführung in München wurden die Stimmen mitten im Streichorchester platziert. Dadurch sind sie akustisch nicht mehr klar zu orten, anders als bei einem Solisten auf der Bühne, dessen Klang sich direkt in den Zuschauerraum richtet. Sofern das Orchester in einem Graben spielt, kommt hier zusätzlich der akustische Effekt der Diffusion ins Spiel, der bewirkt, dass sich der Klang aus dem Orchestergraben nicht direkt in den Zuschauerraum bewegt, sondern reflektiert und gestreut wird. Dadurch geht Information über den eigentlichen Ort der Klangquellen verloren,³⁶ die Stimmen werden zu »Acousmètres«. Die Delokali-

³⁶ Die Verräumlichung des Orchesterklanges wurde in den verschiedenen Inszenierungen des Werkes, je nach räumlichen Gegebenheiten des Theaters, unterschiedlich umgesetzt. Bei der Uraufführung in München beispielsweise waren das Streichorchester und die Vokalsolisten im Orchestergraben platziert, während die Instrumentalsolisten in zwei Gruppen seitlich am Bühnenrand aufgestellt waren. So ergab sich ein weiterer Raumeffekt durch die Verteilung des Orchesters. Siehe Wolfgang Schreiber, *Im Dunklen hören, ins Dunkle sehen* (s. Anm. 1).

sation des Klanges verstärkt Czernowin außerdem durch die Elektronik, welche als zusätzliches Rauminstrument eine weitere Klangschicht produziert. Die konkreten Klänge der Elektronik mischen sich in die geräuschhaften Klänge des Ensembles³⁷ und weiten den Klangraum zu einer Klanglandschaft aus, die den ganzen Saal umgreift³⁸ und durch ihre Detailfülle zu einem Zuhören zwingt, das nicht Einzelheiten fokussiert, sondern auf affektive Weise ein Abtasten³⁹ dieses ungewohnten, unheimlichen Raumes ist. Ebenfalls zur Verräumlichung trägt die Verwendung von hochfrequenten Klängen bei: Die »Singende Säge« tritt in den Takten 190–203 in einem solistischen Dialog mit den Stimmen und dem Ensemble hervor. Die sinusartigen Töne dieses Instruments werden aufgrund ihres Formantspektrums als stimmähnlich wahrgenommen (daher der Name) und erzeugen beim Hören den Eindruck einer weiteren Vokalstimme.⁴⁰ Da Sinustöne von unserem Gehör aufgrund fehlender zusätzlicher Informationen wie einem Ansatzgeräusch schwer örtlich bestimmt werden können, ergibt sich ein Gesamtklang, den unsere Wahrnehmung als ortlos, schwebend, »geisterhaft« einstuft. Czernowin verstärkt das akustische Verwirrspiel dadurch, dass zusätzlich weitere Aufnahmen von Klängen der »Singenden Säge« per Tonband zugespielt werden. Eine ähnliche Verfahrensweise, Instrumente und Vokalstimmen mithilfe von Elektronik und der gezielten Anwendung von Sinusschwingungen im Raum zu vermischen, verwendete Luigi Nono in seinen späten Werken mit Stimmen und Elektronik, speziell in *Das atmende Klarsein* (1980–83) und *Prometeo* (1984/85).⁴¹ Das Spiel mit solchen »unirdischen« stimmhaften Klängen lässt sich – gerade mit Blick auf Czernowins jüdische Herkunft und die Beschäftigung des späten Nono mit der jüdischen Mystik – als eine Referenz an die spirituellen Konnotationen des Stimmklanges lesen. In der jüdischen Kabbalistik wird zum Anrufen Gottes durch Rezitieren der heiligen Schriften eine klare, reine Stimme gefordert.⁴² Auch die Macht des Chion'schen »Acousmètre« lässt sich kulturgeschichtlich aus einer religiös motivierten Klangerfahrung erklären – da Kirchenbauten den Schall verteilen und angesichts ihrer Größe der Sprechende nicht zwingend sichtbar ist, hat sich der Eindruck des ortlos klingenden Gottesworts im Zusammenhang mit dem

37 Vor allem das Solistenensemble, bestehend aus Streichern und Bläsern, verwendet zahlreiche erweiterte Spieltechniken, die geräuschhafte, teils instabile Klänge produzieren. Bei den Bläsern sind das Multiphone, Klappengeräusche, Überblasen, Luftgeräusche im Instrument, bei den Streichern Spielen auf dem Steg oder Korpus, Spielen mit halbgedämpften Saiten oder perkussive Pizzikati.

38 Vgl. zum Begriff der Klanglandschaft oder Soundscape: R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books 1994.

39 Roland Barthes, *Zuhören*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (s. Anm. 29), S. 249–263, hier S. 256–261, bes. S. 261.

40 Zur Akustik und Spielweise der »Singenden Säge« siehe Neville H. Fletcher und Thomas D. Rossing, *The Physics of Musical Instruments*, New York u. a.: Springer 1991, S. 568 ff.

41 Hans Peter Haller, *Lehrheft Nr. 4. Klangselektion/Klangsteuerung*, Online-Publikation unter: www.hp-haller.homepage.t-online.de/heft4.html (29. 9. 2018).

42 Moshe Idel, *Die laut gelesene Tora* (s. Anm. 9), S. 48.

Erlebnis des ganzkörperlich-akustischen Umfangenseins von einer sakralen Sphäre in unser kulturelles Gedächtnis geprägt:

»L'usage de cet espace monumental, la cathédrale, implique sa réponse à toutes les questions qui assaillent celui qui franchit le seuil. Il entend ses propres pas, il écoute les bruits, les chants; il respire l'odeur de l'encens; il éprouve un monde, [...] il expérimente un être total dans un espace total à partir de son corps.«⁴³

Chaya Czernowin lässt jedoch den schwebenden Klangraum der »Singenden Säge« im Abschnitt ab Takt 190 fortwährend unterbrechen von harschen, geräuschhaften Gesten des Ensembles. Mit ihrer Klanginszenierung spricht Czernowin damit nicht nur einen religiösen Aspekt des Hörens an, sondern erinnert akustisch daran, dass Traumata und Folter einen Menschen zwar physisch schädigen, aber nicht seine Spiritualität zerstören können.

»Ins Dunkel sehen, ins Dunkel hören«. Zum Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem in Aufführungen von *Pnima*

Kommen wir schließlich von der unsichtbaren Sphäre des Spirituellen zur sichtbaren Gestaltung von *Pnima*. Betrachtet man den Diskurs rund um das Werk, scheint es auffällig, dass trotz der anti-visuellen Intention der Komponistin *Pnima* dennoch bei Publikum, Kritik und Musikwissenschaft einhellig als »Oper« akzeptiert wird. Dies steht im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen, die ebenfalls eine Dissoziation des Visuellen und Akustischen unternehmen. 1984 hatte Luigi Nono als Erster mit *Prometeo* ein Musiktheaterwerk vorgelegt, das als »tragedia dell'ascolto« mit musiktheatralen Anspruch auftritt und ein reines Klangtheater ohne sichtbares Bühnengeschehen darstellt. Bis heute wird die Theatralität dieses Werkes, seine Einordnung in gängige Theater- oder Musiktheaterbegriffe, kontrovers diskutiert.⁴⁴ Der Unterschied zwischen *Pnima* und *Prometeo* besteht dabei nicht so sehr darin, dass *Pnima* von Beginn an mit einer visuellen Inszenierung versehen wurde. Sichtbare Elemente waren in der Erarbeitung des *Prometeo* ebenso geplant gewesen, wurden allerdings im Laufe des Probenprozesses wieder gestrichen. Außerdem hatte und hat es durchaus Versuche gegeben, der dreieinhalbstündigen Klanghandlung eine szenische oder mediale Komponente beizugesellen. Der Unterschied zwischen beiden Werken liegt also nicht so sehr in einer spezifischen Medienkonstellation, sondern darin, welche Anknüpfungspunkte⁴⁵ und Wahrnehmungsmög-

43 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris: Edition Anthropos 1974, S. 254.

44 Siehe hierzu etwa André Richard und Marco Frei, *Der Raum als Instrument. Der Klangregisseur André Richard*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. 6. 2014: www.nzz.ch/feuilleton/festspiele-zuerich/der-raum-als-instrument-1.18319579 (29. 9. 2018).

45 Vgl. Michael Rebstock, *Im Fluchtpunkt der Sinne. Musiktheater als Arbeit an einer Phänomenologie des Hörens*, in: *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 172–181, hier S. 180 f.

lichkeiten sich im Spannungsfeld zwischen Sichtbarem und Hörbarem ergeben. Die Akzeptanz von *Pnima* als »Oper« beruht dabei nicht auf der musikalischen Zuordnung des Werks zu einer festen historisch geprägten Gattung oder szenisch-musikalischen Form, sondern ist vielmehr im Sinne eines Werkgedankens (des lateinischen *opus/opera*) zu sehen. Bühne und Klang formen in einer Aufführung von *Pnima* eine dramatisch, emotional und klanglich kohärente Erfahrung in dem Sinne, dass sich die verschiedenen Elemente oder Erfahrungsebenen in einem gemeinsamen Feld versammeln. So wird *Pnima* in der Wahrnehmung als Ganzheit, eben als »Oper«, erfassbar. Das Verbindende ist in diesem Fall ein emotionales Feld, das Gefühle wie Trauer, Wut, Verzweiflung, aber auch Hoffnung und Sehnsucht umfasst, die mit Trauma-Erlebnissen verbunden sind. Diese lassen sich sowohl akustisch durch die Musik im Sinne einer Hörinszenierung erfahren, als auch durch den interpretierenden Bezug zur literarischen Vorlage und mit Blick auf die Bühnenszenierung. Alle drei Elemente tragen damit zur Schaffung eines performativen Prozesses bei, der sich nicht alleine aus den oben beschriebenen Hörweisen speist. Die Perspektive des Akustischen muss vielmehr hinsichtlich einer situierten Wahrnehmungsweise erweitert werden, in der sich Sehen, Hören und Spüren, Raum- und Klangerleben gegenseitig bedingen.⁴⁶

Der visuelle Part einer Inszenierung von *Pnima* wird jeweils ohne Vorgaben durch die Komponistin gestaltet und ist daher ein eigenständiger künstlerischer Akt. Hier soll die Bühnensituation der Inszenierung Claus Guths bei der Münchner Uraufführung als Beispiel genommen werden.⁴⁷ Das Bühnenbild zeigt einen leeren Raum, der in seiner tristen Gestaltung und Bauweise an einen Industriebau oder ein Gefängnis erinnert: verblichene Wände, die mit einem abbröckelnden Anstrich versehen sind und deutlich Spuren von Abnutzung zeigen, zwei Türen, an der Decke hängen drei Neonröhrenlampen. Ein kleines, hochgelegenes Fenster seitlich scheint wenig Licht hereinzulassen. Die Atmosphäre, die dieser Raum ausstrahlt, wirkt kalt und beklemmend. In diesem Raum bewegen sich zwei Menschen, ein alter Mann und ein kleiner Junge. Sie bleiben stumm, führen wortlose Bewegungen aus. Selten kommt es zu Begegnungen, gar Berührungen. Durch diesen Raum – den man im Zusammenhang des Geschehens auch als Erinnerungsraum beschreiben könnte, da seine Ausstrahlung weniger durch anwesende Gegenstände oder Personen als vielmehr durch deren Abwesenheit hervorgerufen wird – werden die Inhalte, die durch den Text, die

46 Der Begriff der situierten Wahrnehmung knüpft an Gascia Ouzounians Konzept eines »embedded listening« an, das für die Rezeption von Klangkunst und Musikinstallationen entwickelt worden ist. Dieses lässt sich jedoch, erweitert um eine theatrale Perspektive, ebenso auf raum- und klangbezogene Musiktheaterwerke wie *Pnima* anwenden. Siehe Gascia Ouzounian, *Visualizing Acoustic Space*, in: *Circuit. Musiques Contemporaines* 17 (2007), H. 3, S. 45–56.

47 Ein Mitschnitt dieser Produktion ist mittlerweile auf DVD erschienen: Chaya Czernowin, *Pnima ... ins Innere*, Claus Guth (Regie), Christian Schmidt (Bühne), Münchener Kammerorchester, Ltg. Johannes Kalitzke, 92 Min., DVD, Mode Records. Einen gewissen Einblick in die Inszenierung vermittelt auch die Fotodokumentation auf der Archiv-Webseite der Biennale: <http://archive.muenchener-biennale.de/archiv/2000/programm/events/event/detail/pnima-ins-innere> (2. 2. 2016).



Abb. 2: Szenenfoto *Prima ... ins Innere*, München 2000, Foto: Regine Koerner (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Regine Koerner)

schauspielerische Darstellung und die Musik an die Szene herangetragen werden, gleichzeitig konkretisiert und abstrahiert. Durch die Erzählung Grossmans als »hindurchklingendem« Hintergrund des Geschehens wird der Raum konkretisiert zur Erscheinung eines Zwangslagers. Darüber hinaus deutet er auch den Keller in Momiks Haus an, in welchem Momik versucht, dem Trauma seines Großvaters zu begegnen. Gleichzeitig wird der Raum durch die Bewegungen der Darsteller wiederum abstrahiert, erhält Symbolcharakter, da sich die Figuren in ihren Bewegungen einen eigenen Raum erschaffen, der mit dem realen Ort scheinbar nichts zu tun hat. Die Unverbundenheit von Bühnenbild, darstellerischer Aktion und musikalischem Raum trägt somit dazu bei, den Eindruck von Unheimlichkeit und Dissoziation zu vermitteln, der als psychologisches Moment im Zentrum des Stückes steht. Ein weiteres szenisches Moment bilden die Videoprojektionen, die an den Wänden des leeren Raums unregelmäßig aufscheinen. In der Anfangsszene des ersten Teils von *Prima* ist hier für Augenblicke die Aufnahme einer Fahrtsszene zu erkennen. Das Ziel dieser Fahrt, das Lager, erscheint später, zerrissen und schemenhaft, in weiteren Videosequenzen. Die Videobilder sind farblich und in ihrer Bewegungsqualität unscharf, flackernd, zerrissen und wären für sich genommen kaum erkennbar. Sie werden erst im Bezug zur Umgebung konkret fassbar: Als »Flashbacks« stellen sie einen Bezug her zu den traumatischen Erinnerungen des alten Mannes an Krieg, Folter und Gewalt, die Grossmans Roman schildert, und bilden gleichzeitig einen sichtbaren »Anker« für

die unsichtbar erklingenden Stimmen, die so als Stimmen der Erinnerung Anschels in unserer Wahrnehmung verortet werden.⁴⁸ Die »Singende Säge«, die zusätzlich ab Takt 190 als stimmhaftes Element einsetzt, kann in diesem Kontext als Bindeglied zwischen Stimmen und Orchester interpretiert werden. Im Kontext der Romanhandlung repräsentiert sie den Versuch, den Erinnerungen Anschels eine neue Stimme zu geben. Dieser Versuch scheitert – die Einsätze der »Singenden Säge« werden in der Szene 2 (Momik) zwar vom Solistenensemble imitiert und fortgesetzt, allerdings werden sie auch per Tonband vervielfältigt und verteilt im Raum zugespielt. Damit wird der Stimme der Säge wiederum ein konkreter Ort entzogen, ihre Klänge ordnen sich damit im zerrissenen Rhythmus des audiovisuellen Geschehens als Teil des Traumas ein. Während die Musik von Beginn an als kontinuierliche Klanglandschaft vorhanden ist, tauchen die Videosequenzen aperiodisch im Bühnenraum auf und bewirken so wiederum eine Verstärkung des dissoziativen Prozesses, der in Musik und sichtbarer Handlung bereits angelegt ist. Personendarstellungen tauchen in den Videosequenzen allenfalls schemenhaft auf. Sie repräsentieren keine Individuen, sondern Gruppen: Häftlinge, Soldaten. Dadurch wird der Versuch, das Wahrgenommene hinsichtlich eines persönlichen Schicksals als kohärente Geschichte zu rekonstruieren, untergraben. Es bleiben Splitter, Fetzen, Eindrücke, die statt einer zusammenhängenden Geschichte eine »Polyphonie« von Erlebnissen bilden,⁴⁹ was besonders im einleitenden und abschließenden Teil des Werkes musikalisch unterstützt wird durch das in Kleingruppen zersplittert agierende Ensemble. Damit weist die visuelle Struktur des Bühnengeschehens Merkmale auf, mit denen Dissoziationserfahrungen in Literatur und Drama dargestellt werden: die »Unmöglichkeit, eine geordnete Erzählung aufzubauen«, häufige Wechsel der Erzählzeitebenen sowie das Vermischen verschiedener realer und fiktionaler Ebenen.⁵⁰ Diese Erscheinungen lassen sich im Zusammenspiel und in der Ungleichzeitigkeit von Musik, Bühnenhandlung und Videoprojektionen ebenfalls hinsichtlich der Gesamtkonstellation der Aufführung von *Pnima* nachvollziehen. Die stets vorhandene Musik wirkt dabei zu Beginn als emotionaler »Sprengstoff« oder Antrieb, der den sparsam gehaltenen szenischen Aktionen ihre innere Dynamik und Kohärenz verleiht. Durch ihre psychologische Dichte beschleunigt sie beim Miterleben den Prozess der Bedeutungsfindung zwischen Bewegung, Ton und Bild und sorgt dafür, dass die Bilder mithilfe des Klanges »unter die Haut« gehen und wir »mit den Augen hören«⁵¹ können. In der Szene 3

48 Die verschiedenen Mechanismen der Verortung und Beeinflussung zwischen Bild und Klang beschreibt Michel Chion in Bezug auf den Tonfilm: Michel Chion, *Audio-Vision* (s. Anm. 5), S. 16–29.

49 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, aus dem Russischen von Adelheid Schramm, München: Hanser 1971, S. 10.

50 Hannes Fricke, *Das hört NICHT auf* (s. Anm. 21), S. 226–229.

51 Vgl. Stephanie Schwarz und Rainer Simon, *Mit den Augen gehört. Formen der Sicht- und Unsichtbarwerdung in aktuellen Musikaufführungen und -installationen*, in: *Macht Ohnmacht Zufall* (s. Anm. 45), S. 197–214.

treten häufiger Pausen auf, in denen Stille herrscht – doch die Bilder laufen weiter, eine Beruhigung der dissoziativen Energien findet nicht statt.

»Theater der Stimme« – »Theater der Dissoziation«

Obwohl Chaya Czernowin *Pnima ... ins Innere* als akustisches Musiktheater konzipiert hat, entfaltet sich die Wirkung dieses Werkes als Musiktheater insbesondere in der intensiven Wechselbeziehung zwischen Klingendem, Räumlichem und Sichtbarem, vermittelt durch das Medium der Stimme. Die Münchner Inszenierung von *Pnima* nimmt zwar recht deutlich Bezug auf den Holocaust und trug damit dazu bei, das Werk entgegen der Absichten seiner Autorin in der öffentlichen Wahrnehmung dennoch als Holocaust-Referenz zu etablieren.⁵² Trotzdem wirken die szenischen Mittel einer allzu eindeutigen Darstellung geschickt entgegen und ermöglichen es, *Pnima* abseits einer rein historischen Interpretation und in Anknüpfung an Lehmanns postdramatisches »Theater der Stimme« als ein akustisch-visuelles »Theater der Dissoziation« zu erfassen, das im wechselnden Zusammenspiel von sichtbarem Geschehen, klanglicher Handlung und einem dahinterliegenden Text eine Aufführung als einen Wahrnehmungsraum⁵³ gestaltet, in dem verschiedene Zugänge zum zentralen Thema des Werkes möglich sind.

52 Ein Beispiel aus wissenschaftlicher Sicht hierfür gibt Golan Gur, der *Pnima* mit Bezug auf die zeitgenössische Musiksprache, die generell verbunden mit Erfahrungen von Trauma, Unruhe und Krieg sei, als Holocaust-Oper interpretierte. (Golan Gur, *Composing Trauma. The Holocaust and the Commitment of the Avant-Garde in Chaya Czernowin's »Pnima ... ins Innere«*, in: *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky, Wien: New Academic Press 2015, S. 279–290, siehe auch www.youtube.com/watch?v=OiDoU4GRyE [29. 9. 2018]).

53 Christa Brüstle, *Experimentelles Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Notation, Aufführung und Inszenierung. Aspekte der Hybridisierung von Formaten*, in: *Macht Ohnmacht Zufall* (s. Anm. 45), S. 137–152, hier S. 148 f.

»I am two places at once«

Zum ästhetischen Potential synthetischer Vokalität am Beispiel der *Speech Songs* von Charles Dodge

Dem Phänomen Stimme wird seit jeher immer wieder eine genuine Natürlichkeit zugeschrieben – aus offensichtlichen Gründen: Genealogisch und zumeist auch faktisch ist die Stimme untrennbar mit dem Körper eines lebenden Individuums verbunden, und wie kaum ein anderes Kommunikationsmedium besitzt sie neben einer semantisch-informationszentrierten Dimension eine vielmals intuitiv erfahrbare affektive oder emotionale Expressivität. Es verwundert daher nicht, dass der Stimme wiederholt ein gleichsam naturhaft-existenzielles Potential zugeschrieben worden ist, welches sich aus der vermittelnden Stellung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Innen- und Außenwelt oder – in semiotischer Auslegung – zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem speist.¹ Auf der anderen Seite wird aber immer wieder auch betont, dass die vermeintlich natürliche Gegebenheit der Stimme und speziell jene der menschlichen Stimme nicht unhinterfragt angenommen werden darf. So bezeichnet etwa Mladen Dolar die Stimme als eine »Schnittstelle von Sprache und Körper, ohne zu einem der beiden zu gehören, und doch an der Stelle [stehend], die ihnen gemein ist.«² Noch weitergehend spricht Slavoj Žižek von einer »unüberbrückbare[n] Kluft«, die einen »menschlichen Körper von ›seiner‹ Stimme« trennt; aufgrund der daraus resultierenden »gespenstische[n] Autonomie« der Stimme sei daher beim Sprechen einer lebenden Person »immer ein Minimum an Bauchrednerei am Werk«.³ Diese inhärente Unheimlichkeit bleibt allerdings – wie Dolar zurecht bemerkt – in Sprechakten menschlicher Alltagskommunikation zumeist verdeckt, da »die menschliche Note dazu beiträgt, daß wir [...] uns [die Stimme] vom Leib halten können«; dahin-

1 So etwa in Roland Barthes' Konzept der »grain de la voix«, vgl. Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 269–278. Vgl. dazu auch Sabine Bayerl, *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 195 ff.

2 Mladen Dolar, *Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung*, in: *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*, hrsg. von Brigitte Felderer, Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 199–222, hier S. 214.

3 Slavoj Žižek, *Das Unbehagen in der Stimme*, in: Kubin. *Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen*, hrsg. von Peter Assmann u. a., Linz: Residenz 1995, S. 123–135, hier S. 123 f.

gegen sei es »paradoxerweise [...] die mechanische Stimme, die uns mit dem Objekt Stimme konfrontiert, mit ihrer verstörenden und unheimlichen Natur«. ⁴

Unabhängig von der Positionierung im stimmtheoretischen Diskurs – ob man etwa die Stimme (wie Dolar, der sie mit dem Lacan'schen »objet petit a« identifiziert) als psychologischen Komplex beschreibt oder doch eher als primär körperhaftes Phänomen auffasst – festzuhalten bleibt in jedem Fall eine offensichtliche Grundspannung zwischen einem natürlich-gegebenen und einem kulturell-artifiziellen Vokalitätsaspekt. Dabei muss freilich mitgedacht werden, dass sich die Grenzlinien zwischen dem, was wir als »mechanisch-verstörend« und als »menschlich-natürlich« wahrnehmen, permanent verschieben. So sind wir uns etwa der Künstlichkeit technischer Stimmreproduktion heutzutage kaum noch gewahr, vielmehr scheint diese nach über hundert Jahren massenmedialer Kommunikation derart zur zweiten Natur geworden zu sein, dass uns jegliche Irritation oder sogar Magie, von der die Medienarchäologie zu berichten weiß, ⁵ weitestgehend verloren gegangen ist. ⁶ Aber auch synthetische, also auf technischem Wege erzeugte Stimmen integrieren sich seit einigen Jahren immer stärker in unsere Alltagswirklichkeit; so führt inzwischen fast jeder eine synthetische Stimme mit sich herum (in Form von Smartphones, Tablets und ähnlichem), und viele unterhalten sich mit dieser ganz selbstverständlich – zuweilen sogar wie mit einer vertrauten Person. ⁷

Nicht zuletzt aufgrund dieser Omnipräsenz und – damit verbunden – der technischen Beherrsch- und Verfügbarkeit synthetischer Vokalität scheint ein zeitgenössisches künstlerisches Interesse am Themenfeld »künstliche Stimme« naheliegend – und in den letzten Jahren tatsächlich auch vermehrt feststellbar zu sein. ⁸ Der

4 Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 34.

5 So etwa die Anekdote, dass der brasilianische Kaiser Pedro II., als er 1876 auf der Philadelphia Centennial Exhibition ein Telefon testete, erstaunt ausgerufen haben soll: »Mein Gott, es spricht!« Vgl. Mara Mills, *Medien und Prothesen. Über den künstlichen Kehlkopf und Vocoder*, in: *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, hrsg. von Daniel Gethmann, Bielefeld: transcript 2010, S. 127–152, hier S. 127.

6 Die aus kommunikationstechnologischen Frühzeiten stammende Bezeichnung des Phonographen als »Sprechmaschine« erscheint uns heute kaum noch nachvollziehbar. Rainer Maria Rilke, der diesen Begriff mehrfach explizit verwendet (beispielhaft in: Rainer Maria Rilke, Brief an Dietrich Bassermann vom 5. April 1926, in: ders., *Briefe*, Bd. 2, hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar, Wiesbaden: Insel 1950, S. 525–527), entwickelt in dem 1919 verfassten Text *Ur-Geräusch* eine Vorstellung, welche das dem Begriff der »Sprechmaschine« innewohnende magische Denken anschaulich widerspiegelt. Demnach lasse sich der Phonograph als ein Übersetzungsapparat gebrauchen, welcher Zeichen und Spuren natürlicher Formverläufe (wie etwa der Kronennaht des menschlichen Schädels) in Klang übertragen und damit auf magische Weise gleichsam stumme Naturphänomene zum Sprechen bringen könne (vgl. Rainer Maria Rilke, *Ur-Geräusch*, in: ders., *Schriften zur Literatur und Kunst*, hrsg. von Torsten Hoffmann, Stuttgart: Reclam 2009, S. 195–202).

7 Dass Siri und Co. vor allem als weibliche Stimmen programmiert werden, ist in Anbetracht der männlich codierten Technikwelt sicherlich kein Zufall.

8 Aus einer jüngeren Komponistengeneration seien beispielhaft die Arbeiten *Die Filibustiers* von Genoël von Liliestern (<https://youtu.be/XSlltIHL94?list=PLyVJl6HtBGycmAls2>)

vorliegende Beitrag richtet seinen Fokus nun allerdings nicht auf diese konkreten aktuellen Ausprägungen künstlerischer Praxis, vielmehr soll aus weiterer systematischer Perspektive der übergeordneten Frage nachgegangen werden, worin die Potentiale künstlich erzeugter Stimmen für ästhetische Zwecke und – spezieller – für die musikalisch-kompositorische Anwendung liegen. Mit dem einhergehenden Etablierungsversuch grundlegender theoretischer Kategorien ist die Hoffnung verbunden, dass Ausprägungen und Interessenverschiebungen von stimmsynthetischer Kunstproduktion besser versteh- und beschreibbar werden, nämlich als unterschiedliche Aktualisierungen eines zugrunde liegenden Potentials. Freilich kann der leitenden Frage nicht durch eine einfache, eindeutige Antwort begegnet werden, vielmehr lautet die Grundthese der ausgebreiteten Überlegungen, dass das ästhetische Potential synthetischer Vokalität gerade darin liegt, dass es nicht an *einer* Stelle verortet, auf *einen* Punkt gebracht werden kann, sondern dass ihm in verschiedener Hinsicht eine grundlegend mehrdeutige Natur innewohnt.

Diese inhärente Ambiguität spricht der Titel dieses Beitrags mit seinem Bild der Doppeltopologie an: *I am two places at once – Ich bin zwei Orte auf einmal*. Gleichzeitig ist er ein Zitat, das auf das konkrete Objekt verweist, an dem die Überlegungen veranschaulicht werden sollen: die *Speech Songs* von Charles Dodge aus den Jahren 1972/73, ein Klassiker der Computermusik und ein Pionierwerk der synthetischen Sprachmusik, dessen dritter von vier Teilen mit dem Satz beginnt »When I am with you, I am two places at once«.

Um die These des ambigen Potentials musikalisch-kompositorisch eingesetzter synthetischer Stimmen strukturierter entwickeln zu können, sollen im Folgenden drei Dimensionen unterschieden werden, die tendenziell unterschiedlichen Diskursen eingeschrieben und jeweils durch eine grundlegende Dichotomie bestimmt sind. Die erste dieser Dimensionen betrifft die Dichotomie zwischen artifiziell-mechanischer versus natürlicher Stimme. Eng damit zusammen hängt der historische Diskurs der artifiziell-mechanischen Erzeugung von Sprache. Eines der ersten und gleichzeitig berühmtesten Beispiele darin ist die »Sprechmaschine« Wolfgang von

WMWKFFhzqYNSoW), *Weissagungen* von Steffen Krebber (www.steffenkrebber.de/works/weissagungen) und *Über-Schreib-Maschine* des Autors (<https://soundcloud.com/trpoller/u-ber-schreib-maschine>) genannt. Sie alle thematisieren die synthetische Qualität der Stimmerzeugung innerhalb eines explizit gemachten medialen Dispositivs. Ein »traditionelleres« Werk einer bereits arrivierten Komponistin stellt *Der Tod und das Mädchen II* von Olga Neuwirth auf Texte von Elfriede Jelinek dar. Als Beispiel, das außerdem die oben angesprochene expressive Dimension von Stimme auslotet, sei auf die innerhalb des Projekts *artificial* entstandenen Performances des niederländischen Künstlers Arthur Elsenaar verwiesen (www.artificial.org), da in ihnen die elektrodeninduzierte Fremdbestimmtheit eines menschlichen Gesichtsausdrucks durch die Anweisungen einer synthetischen Stimme exemplifiziert wird (letzte Aufrufe jeweils am 24. 4. 2017).

Kempelens⁹ aus dem Jahr 1790, ein Apparat,¹⁰ mit dessen Hilfe sich (freilich in begrenztem Umfang) sprachähnliche Laute hervorbringen lassen.¹¹ Ihm folgten im 19. Jahrhundert verschiedene andere Versuche, Sprachlaute auf mechanischem Wege zu erzeugen,¹² bevor Anfang des 20. Jahrhunderts die Entwicklung elektrischer Systeme ganz neue Möglichkeiten der Sprachsynthese eröffnete. Bahnbrechend war hier der in den 1930er-Jahren von Homer Dudley in den Bell Laboratories im Kontext von telefonischen Übertragungsoptimierungen entwickelte Voder beziehungsweise Vocoder, der ein Eingangsspektrum durch zehn Bandpassfilter so modulieren konnte, dass – bei entsprechend geübter Bedienung – erkennbare Phoneme, Wörter und ganze Sätze entstanden.¹³ Der Fortschritt der Computertechnik nach dem Zweiten Weltkrieg erlaubte dann, dass die vormals elektrischen Schaltkreise rein digital modelliert und auf diese Weise Sprachsyntheseverfahren immer weiter optimiert werden konnten. Das Paradigma hinter all diesen ausnahmslos nicht-ästhetischen (wissenschaftlichen/kommerziellen/militärischen) Bemühungen war es dabei (und ist es im Grunde bis heute geblieben), ein möglichst naturgetreues Abbild der menschlichen Stimme erzeugen zu können, das jeden Anschein von Artifizialität abgestreift hat. In ästhetischen Kontexten war aber an mechanisch produzierten Lauten immer auch schon das genaue Gegenteil von Interesse: die bewusste Exposition des Artifizialen und Unnatürlichen, etwa im Kontext einer Ästhetik des Unheimlichen (man denke an die Puppe Olympia in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*) oder in einer Ästhetik des Märchenhaften (so in Hans Christian Andersens *Nachtigall*, deren mechanischer Gesang dann ja auch in Igor Strawinskys *Le rossignol* beziehungsweise *Le chant du rossignol* Eingang gefunden hat). Und dass auch Dodges *Speech Songs* ganz bewusst mit der Ambivalenz zwischen Mechanisch-Artifiziellem und Natürlich-Organischem spielen, spiegelt sich bereits in den technologischen Produktionsbedingungen der Komposition wider. So benutzt Dodge einerseits die für die Zeit avancierteste Sprachsynthesetechnik der bereits erwähnten Bell Laboratories,¹⁴ in denen die Stücke An-

9 Derselbe von Kempelen übrigens entwickelte jenen vermeintlichen Schachautomaten (den sog. »Schachtürken«), welcher durch die Erwähnung am Anfang von Walter Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte theoriegeschichtlich verewigt worden ist. Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Werke und Nachlaß*, hrsg. von Gérard Raulet, Berlin: Suhrkamp 2010 (= ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19).

10 Ein größtenteils funktionstüchtiges Exemplar befindet sich im Deutschen Museum in München.

11 Vgl. Brigitte Felderer, *Kommentiertes Werkverzeichnis: Künstliche Stimmen*, in: *Phonorama* (s. Anm. 2), S. 275–401, hier S. 276 f.

12 Vgl. ebd., S. 277–283.

13 Vgl. ebd., S. 284.

14 Ein ausschlaggebender Faktor für die Entstehung des Werks an den Bell Laboratories war übrigens die Existenz eines Spezialgeräts, das ein in der damaligen Computermusik bestehendes Defizit kompensieren konnte: ein Digital-Analog-Konverter DDP-224, der es erlaubte, das programmierte relativ unkompliziert sofort anhören zu können (und damit in seiner Funktionalität einem Klavier im traditionellen Kompositionsprozess ähnelte).

fang der 1970er-Jahre entstanden.¹⁵ Technisch gesehen basierte Dodges Vorgehen dabei auf einem Analyse-Synthese-Verfahren: Zuerst nahm er seine Stimme analog auf, dann analysierte er die gewonnenen Daten, daraufhin modifizierte er sie (in Hinblick auf drei Parameter: Geschwindigkeit, Tonhöhe der Sprechfrequenz FO und teilweise auch spektrale Formantstruktur¹⁶), um sie abschließend wieder durch den Rechner digital zu synthetisieren.¹⁷ Das Ergebnis dieses technologisch aufwendigen Produktionsprozesses allerdings lässt seine »unnatürlich-mechanischen« Bedingungen nur stellenweise durchscheinen, und zwar interessanterweise immer dann, wenn offensichtliche »musikalische« Manipulationen (Wiederholungen, Diastematisierungen der Sprechmelodie, Veränderung der Klangfarbe) vorgenommen werden, welche die Stimme in ihrer synthetischen Verfasstheit offensichtlich ausstellen. Das annähernd eins zu eins synthetisierte Stimmbild hingegen wirkt erstaunlich realistisch und ist von einer menschlichen Stimme (zumindest von einer technisch reproduzierten) kaum unterscheidbar. Aus der Ambivalenz von natürlichem Stimmklang und mechanistischer Verfremdung des technischen Verfahrens ergibt sich in Dodges Stücken zusammengenommen mit den zugrunde liegenden Texten, aphoristisch absurden Gedichten des befreundeten Dichters Mark Strand, eine Art heiterer Surrealismus, in dem natürliches Sprechen als Hintergrundrealität präsent ist, gleichzeitig aber ganz offensichtlich zu einer grotesk-mechanischen Sprache verformt wird.

Wenn man nun die *Speech Songs* – und damit sei die zweite der drei oben angekündigten Dimensionen benannt – in kompositionsgeschichtlichen Kontexten zu verorten sucht, dann müssten sie zweifelsohne zwischen den konventionellen Kategorien von prosodischem Sprechen und musikalischem Singen angesiedelt werden. Nicht nur durch ihren Namen schreiben die *Speech Songs* daher eine Tradition der »Sprachmusik« fort, für die exemplarisch Namen wie Leoš Janáček oder Arnold Schönberg in der europäischen Tradition beziehungsweise Harry Partch oder – etwa zeitgleich zu Dodge – James Tenney oder Robert Ashley in Amerika stehen können.¹⁸ Sprachsynthetische Mittel, wie sie Dodge erstmals und heute potenziell jedem Komponierenden zur Verfügung stehen, haben dabei freilich gegenüber konventionellen instrumentalen oder vokalen Mitteln, wie sie die eben genannten Komponisten be-

15 Zu genaueren Details der Entstehungsgeschichte der *Speech Songs* vgl. Ed M. Thieberger, *An Interview with Charles Dodge*, in: *Computer Music Journal* 19 (1995), H. 1, S. 11–24, insb. S. 13 ff.

16 In dieser parametrisierten Aufteilung spiegelt sich ohne Frage auch ein serielles kompositorisches Denken wider, wie es zu der Zeit in der Tradition der Darmstädter Schule schon länger in Hinblick auf Sprach- und Stimmbehandlung (vgl. Luigi Nonos *Il canto sospeso*) bzw. auf die Erschließung der semantischen Textdimension (vgl. Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge*) erprobt worden war.

17 Detaillierter wird Dodges technisches Vorgehen von ihm selbst beschrieben in Charles Dodge, *On Speech Songs*, in: *Current Directions in Computer Music Research*, hrsg. von Max V. Mathews und John R. Peirce, Cambridge MA: MIT Press 1989, S. 9–17, insb. S. 11 ff.

18 Dodge selbst beruft sich explizit auf diese Traditionslinie durch die Benennung seiner Intention bei der Komposition der *Speech Songs*: »I didn't try to make vocal music, I just tried to make speech music.« (Ed M. Thierberger, *An Interview with Charles Dodge* [s. Anm. 15], S. 14).

nutzt haben, einen offensichtlichen Vorteil. Sie sind nicht alleine auf die Gestaltung der Art und Weise beziehungsweise des Kontextes der vokalen oder instrumentalen Produktion angewiesen, sondern sie können das vokale Material selbst, also Sprechmelodie, Formant- und Zeitstruktur modifizieren. Im Fall der *Speech Songs* sind diese Modifikationen – wie bereits angedeutet – relativ basal, für die damaligen technischen Möglichkeiten gleichwohl schon sehr komplex ausgeführt. Neu im Vergleich zu vorhergehenden Tape-Sprachkompositionen¹⁹ war vor allem, dass Zeit- und FO-Tonhöhenstruktur, also die Sprechmelodieparameter unabhängig voneinander transformiert werden konnten. Dodge macht davon ausgiebig und sehr differenziert Gebrauch. Das erkennt man recht gut, wenn man einige Beispiele von graphischen Transkriptionen der Sprechmelodien im Vergleich betrachtet: Abb. 1 zeigt eine Passage aus dem ersten Satz der *Speech Songs*, *When I am with you* (0:55–0:63), an der die Glissandi am Anfang und die Wellenbewegungen am Ende, die quasi »natürliche« Sprechmelodieverläufe übertreiben, besonders auffällig sind. Abb. 2, die den Anfang aus dem dritten Satz, *A Man Sitting in a Cafeteria*, darstellt (0:00–0:29), lässt dagegen schon durch seine vertikalen und horizontalen Konturen deutlich erkennen, dass eine eindeutig diastematische Tonhöhenstruktur vorherrscht, die konventionellem Singen nahekommt. Abb. 3 schließlich – der Beginn des zweiten Teils *He destroyed her image* (0:00–0:22) – ergibt ein komplexes Bild, das auf den ersten Blick weder natürlichen Sprechmelodiekonturen noch diastematischen Melodieverläufen zuzuordnen ist, was – beim Hören der entsprechenden Passage wird das unmittelbar deutlich – mit der Verfremdung der Stimme durch Geräuschanteile (im Ergebnis eine Stimmdeformation durch eine Art Flüstern) zu tun hat.

Diese Beispiele deuten freilich nur skizzenhaft an, wie Dodge eine Musik zwischen den Kategorien »Speech« und »Song« zu komponieren versucht, da sie die Extrempole und nicht die Zwischenformen der sprachmelodischen Stimmbehandlung zeigen; und gänzlich unerwähnt muss an dieser Stelle auch die Relativität der angesprochenen Kategorien bleiben, wissen wir doch spätestens seit den psychoakustischen Forschungen Diana Deutschs, dass nicht nur das Material (die Sinnesdaten), sondern mindestens ebenso unser Perzeptionsapparat und Wahrnehmungsmodus entscheidend dazu beitragen, ob wir etwas sprachlich oder musikalisch hören (Deutsch hat das an der »Speech Song Illusion« gezeigt, wobei dabei das Prinzip Wiederholung, von dem auch Dodge Gebrauch macht, eine wichtige Rolle spielt).²⁰ Festzuhalten bleibt gleichwohl, dass Sprachsynthese Möglichkeiten eröffnet, um den – mit Pierre Boulez zu sprechen – glatten (sprach)musikalischen Raum jenseits der etablierten

19 Dodge nennt als einen wichtigen Einflussfaktor die in der Entstehungszeit der *Speech Songs* geschlossene Bekanntschaft mit einer Gruppe von schwedischen Komponisten, die sich mit sprachmusikalischen Tape-Kompositionen beschäftigen (ebd., S. 15). Zu dieser Komponistengruppe um Bengt Emil Johnson, Lars Gunnar Bodin, Sten Hanson u. a. vgl. auch Michael Lentz, *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Bd. 1, Wien: Edition Selene 2000, S. 176–190.

20 Vgl. Diana Deutsch, Trevor Henthorn und Rachel Lapidis, *Illusory Transformation from Speech to Song*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 129 (2011), S. 2245–2252.

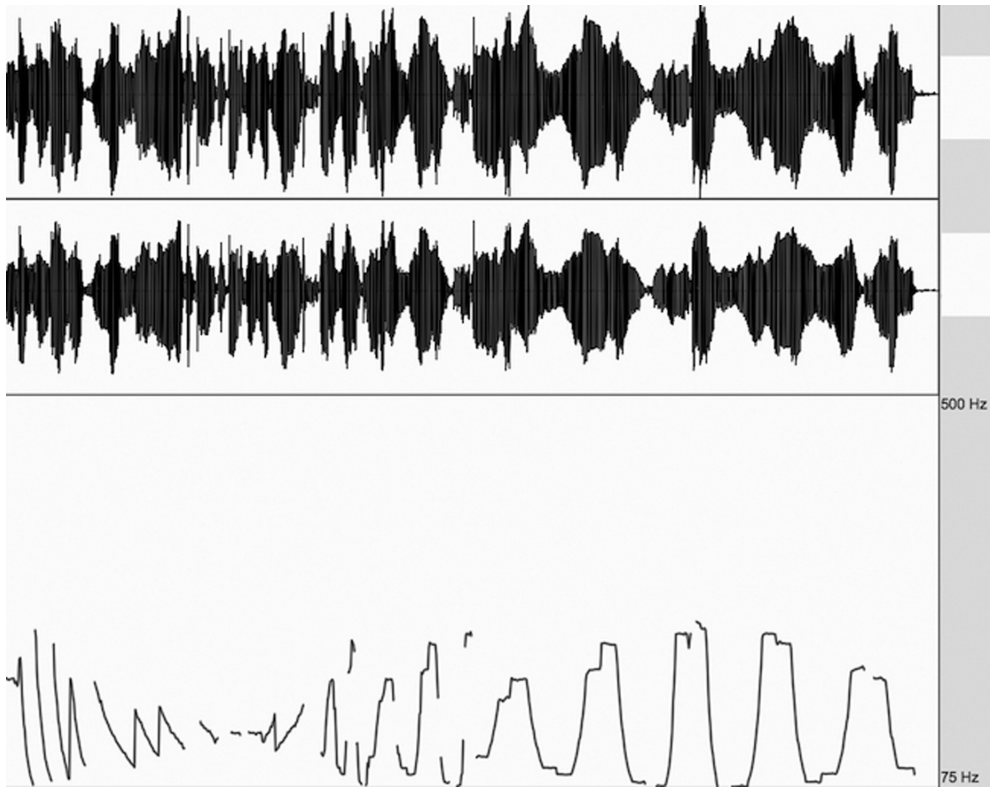


Abb. 1

Einkerbungen von Sprache und Musik beziehungsweise Sprechen und Singen neu auszuloten.

Die dritte und letzte Dimension schließlich, an der sich das ambige Motto »I am two places at once« nachvollziehen lässt, betrifft einen Aspekt, der am treffendsten mit dem Begriff des »Akusmatischen« bezeichnenbar erscheint. Die Rede von »Akusmatik« muss dabei freilich abgegrenzt werden vom Begriff der »akusmatischen Musik« oder »musique acousmatique«, wie sie sich – von Jérôme Peignot und Pierre Schaeffer kommend und durch François Bayle geprägt – seit den 1980er-Jahren etabliert hat, nämlich als Bezeichnung einer Musik, die ausschließlich für die elektronische Wiedergabe intendiert ist. Gemäß Michel Chions Konzept des »acousmètre«²¹ soll unter »akusmatischer Stimme« vielmehr das Phänomen verstanden werden, dass eine Stimme von einem sie erzeugenden Körper entkoppelt in Erscheinung tritt.²²

21 Vgl. Michel Chion, *The Voice in Cinema*, hrsg. und übers. von Claudia Gorbmann, New York: Columbia Univ. Press 1999.

22 Etymologisch ist der Begriff akusmatisch übrigens aus der legendären Praxis des Pythagoras erklärbar, neuen Schülern fünf Jahre lang ausschließlich durch einen Vorhang verdeckt, also rein stimmlich in Erscheinung zu treten.

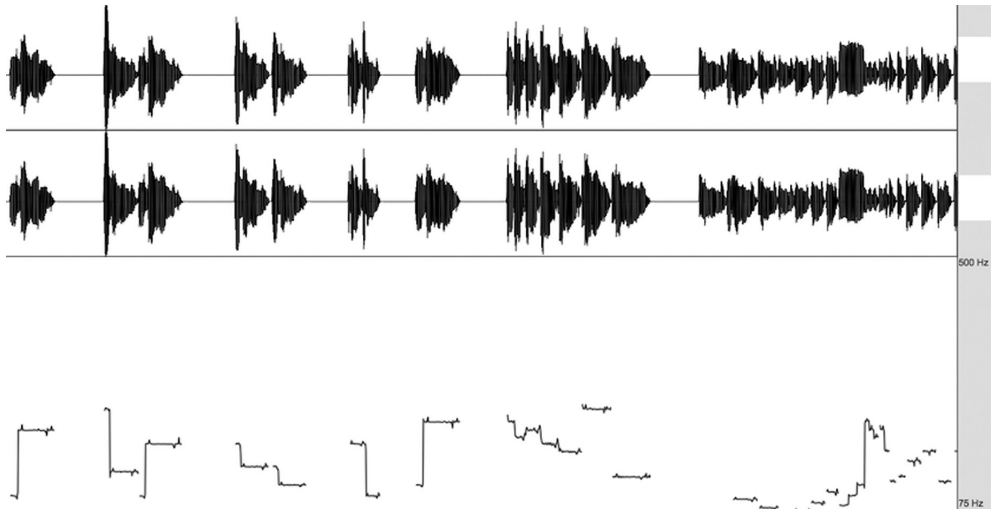


Abb. 2

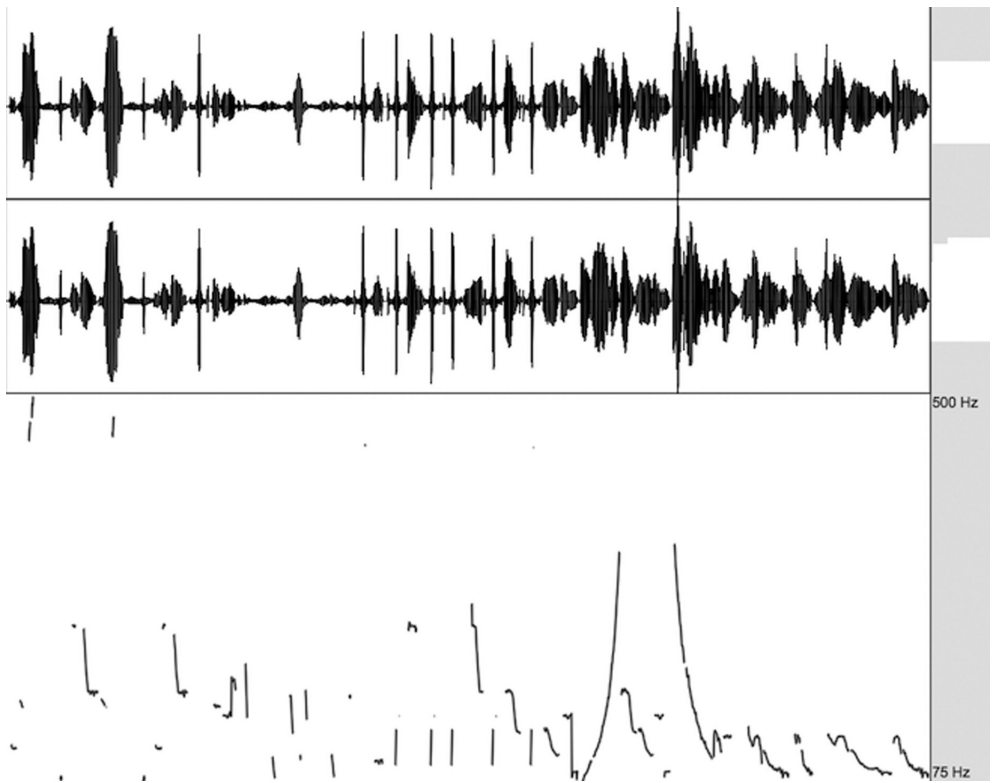


Abb. 3

Die Stimmen in den *Speech Songs* nun können als akusmatisch bezeichnet werden, nicht nur weil sie sich ganz offensichtlich von einem hypothetischen menschlichen Produktionskörper losgelöst haben (obwohl man die Originalaufnahme Dodges teils durchaus noch heraushören kann); viel entscheidender ist, dass die körperlose Stimme ganz bewusst wie ein Schauspieler auf einer imaginären Bühne in Szene gesetzt wird. Dodge selbst hat darauf in einem Interview verwiesen, als er – angesprochen auf einen möglichen Bezug zum Sprechgesang der Zweiten Wiener Schule – nicht auf die spezifische Stimmbehandlung eingeht, sondern vielmehr dem *Pierrot lunaire* das Fehlen handelnder Personen vorhält und als gelungenes Gegenbeispiel den *Wozzeck* anführt. Genauso wie die Bühnenfiguren sei in den *Speech Songs* die Stimme eine Art surrealer Akteur; die Sprachmelodie des Teils *When I am with you, I am two places at once* etwa basiere auf der Idee, »that the line itself is doing two different things. It's articulating speech while it's pitched. It sort of describes what it's doing.«²³ Was hier exemplarisch beschrieben wird, kann für die gesamten *Speech Songs* gelten: Die Stimme wird zur akusmatischen Persona, denn ausgehend von einem Text, der im Grunde genommen dem konventionellen Wort-Ton-Paradigma einer traditionellen Vertonung folgend behandelt wird (ein Text wird intakt gelassen und in semantische Beziehung zu musikalischen Strukturen gesetzt), exemplifiziert die Stimme ihre virtuelle Präsenz, also gleichsam ihre Anwesenheit in der Nichtanwesenheit²⁴ durch die Art und Weise der Textartikulation, also gleichsam performativ – und das oft so ostentativ, dass eine überzeichnend-komische Wirkung entsteht (so etwa am oben zuletzt erwähnten Anfang des Songs: Zum Satz »He destroyed her image and thus she was no longer« wird nach und nach die Formantstruktur und damit die Verständlichkeit der sprachlichen Artikulation zersetzt).

Zum akusmatischen Aspekt muss freilich angemerkt werden, dass er von den drei hier angeführten sicherlich der kontextbezogenste Aspekt ist und damit auch am wenigsten mit dem tatsächlichen Einsatz synthetischer Stimmen notwendig zusammenhängen muss. Als schönes Beispiel dafür kann eine der prominentesten künstlichen Stimmen der Filmgeschichte gelten: jene des Computers HAL in Kubricks *2001: A Space Odyssey*, deren ganz spezifische Sprechweise freilich nicht künstlich, sondern von einem menschlichen Sprecher (Douglas Rain) erzeugt wird.²⁵ Die berühmte Gesangseinlage gegen Ende des Films ist gleichwohl von einem tatsächlichen Sprachsynthese-Experiment inspiriert, nämlich von der Vorführung des ersten singenden Computers, die 1961 in den Bell Laboratories stattfand und der Kubricks

23 Ed M. Thierberger, *An Interview with Charles Dodge* (s. Anm. 15), S. 21.

24 Dass Dodge die Texte Mark Strands kennenlernte, als dieser sie jenem über das Telefon vortrug (vgl. ebd.), kann in diesem Zusammenhang als entstehungsgeschichtliche Anekdote gelesen werden, welche die mediale Wirkweise des Werks vermutlich zufällig, gleichwohl treffend exemplifiziert.

25 Ursprünglich plante Kubrick wohl die tatsächliche Benutzung eines Stimmcomputers. Erste Resultate überzeugten den bekanntermaßen notorisch perfektionistischen Regisseur aber so wenig, dass er untypischerweise die »simulierte«, weniger authentische Realisierungsversion wählte.

Drehbuchautor Arthur C. Clarke persönlich beiwohnte. Bei HAL's Stimme handelt es sich also sozusagen um eine potenzierte Inszenierung: um die filmische Inszenierung (die Konstitution filmischer Realität) einer akusmatischen Inszenierung (der Computer HAL, der sich im Singen vermenschlichen möchte) einer sprachsynthetischen Inszenierung (die zugrundeliegende Sprachsynthesevorführung, in der der Computer genauso wie Kubricks HAL das englische Kinderlied *Daisy Bell* sang). Ein jüngeres Beispiel der Filmgeschichte, der 45 Jahre nach Kubricks Meisterwerk entstandene Film *Her* von Spike Jonze, zeigt interessante Parallelen. Auch hier wird die akusmatisch inszenierte Stimme eines Betriebssystems, die den Protagonisten Theodore Twombly so sehr fasziniert, dass er sich in die zugehörige simulierte Person »Samantha« verliebt, in realiter von einer menschlichen Stimme gesprochen. Im Unterschied zu Kubricks HAL, der bei aller Perfektion der menschliche Gewohnheiten assimilierenden Stimmproduktion doch stets als distanzierteres Technikobjekt ausgezeichnet ist, wird in Jonzes Betriebssystem-Persona eine akusmatische Stimme konstruiert, die ihre Defizienz an Körperlichkeit durch die intim-erotische Realität vokaler Präsenz kompensiert (und Komik wie Tragik der Filmhandlung resultieren wesentlich aus der Problematik, wie eine solche akusmatisch-körperlose Liebesbeziehung alltäglich-lebenspraktisch realisierbar ist).

Die an den angeführten filmischen Beispielen exemplifizierte kontextuelle Relativität akusmatischer Vokalität ist freilich auch bei den anderen beiden Dichotomien – mechanisches versus natürliches Sprechen beziehungsweise »Speech« versus »Song« – und den mit ihnen verbundenen technischen und musikalischen Mitteln mitzudenken. Denn zum einen gilt in diesem Fall wie allgemein, dass ästhetische Zeichen durch neue Zeichen semantisch neu perspektiviert werden; wenn diese Zeichen – wie hier angenommen – aus einem Potential der Zwischenräume, Fluktuationen und Umbesetzungen anderer Zeichen schöpfen, trifft das aber in noch höherem Maße zu. So haben sich in den mehr als vierzig Jahren, die seit der Entstehung der *Speech Songs* vergangen sind, nicht nur die technischen Bedingungen von Sprachsynthese extrem weiterentwickelt, ebenso ist das damit verbundene semantische Feld deutlich umkonfiguriert und in verschiedenen Hinsichten stark besetzt worden. Man denke etwa an den Gebrauch der künstlichen Stimme in der Ästhetik einer technoïden Popmusik (wie bei Kraftwerk, Daft Punk und anderen), welcher den Einsatz und die Rezeption synthetischer Vokalität auch in nicht-populärer Musik unvermeidlich codiert hat. So ist es sicher auch kein Zufall, dass alle in Anmerkung 8 beispielhaft für jüngere Sprachsynthese-Arbeiten angeführten Werke in der einen oder anderen Weise – teils implizit, teils explizit – ein Mensch-Maschine-Paradigma thematisieren, das zu Dodges Zeit sicherlich schon angelegt, aber ungleich weniger wirkmächtig war.

Dass die zeitgenössische Auslotung des systematisch skizzierten Potentials synthetischer Vokalität aber nicht nur auf die Exploration des technologischen und damit verbundenen semantischen Aspekts beschränkt ist, zeigt sich vor allem an Beispielen, die künstliche Stimmproduktion – ähnlich wie die oben angeführten Filmbeispiele – aus Zonen des Uneindeutigen und Dazwischen thematisieren. So können beispielsweise die Praktiken instrumentaler Sprachsynthese, die sich im Werk von Klarenz

Barlow und Peter Ablinger finden,²⁶ trotz ihrer primär nicht-elektroakustischen Natur als Spielarten synthetischer Vokalität in der Tradition von Dodges *Speech Songs* angesehen werden. Besonders an den Phonorealismus-Stücken Ablingers, in denen ein computerkontrolliertes mechanisches Klavier stellenweise tatsächlich zu sprechen scheint, zeigt sich die im Motto »I am two places at once« angesprochene ambi-ge Qualität eindrücklich als inhärente Verkörperungslogik: Wird der Klavierklang als abstraktes musikalisches Ornament wahrgenommen, ist das Klavier ein Klangkörper im konventionellen musikalischen Sinne (das materiale Medium der Klangproduktion); erfolgt beim Zuhörenden ein Umschalten in den sprachlich-semanticen Hörmodus, wird das akustisch Perzipierte hingegen gleichsam zum Körperklang des auf die akusmatische Bühne gehobenen Mediums »sprechendes Klavier«.²⁷ In einer retrospektiven, der sequenziellen Ereignisabfolge des Perzeptionsakts enthobenen Zusammenschau ergibt sich damit im Gesamteindruck eine ähnliche »Gleichortigkeit« wie bei Dodge; denn Ablingers Klavier ist in analoger Weise zugleich akusmatischer Akteur und musikalisches Medium, wie Dodges synthetische Stimme sich im Laufe der *Speech Songs* aus der Oszillation zwischen natürlichem und künstlichem Stimm-bild, diastematischem Singen und prosodischem Sprechen, akusmatischer Präsenz und stimmlicher Reproduktion als surreal ambige Persona konturiert. Dass dabei alle drei hier unterschiedenen Aspekte gleichermaßen involviert sind, indem sie sich verweben und gegenseitig bedingen – und das alles im Gewand einer in Neue-Musik-Kontexten nicht unbedingt häufig anzutreffenden humorvollen Unterhaltsamkeit –, trägt meiner Einschätzung nach zu der gelungenen Auslotung des mehrdeutigen ästhetischen Potentials bei, aufgrund derer die *Speech Songs* auch nach fast einem halben Jahrhundert noch zurecht als Maßstab jeglicher musikalisches-kompositorischer Bemühungen im Umgang mit sprachsynthetischer Vokalität gelten dürfen.

26 Vgl. Tom Rojo Poller, *Kopfwerk und Handwerk. Zum handwerklichen Aspekt konzeptuellen Komponierens am Beispiel von Sprachübertragungen in Werken Peter Ablingers und Klarenz Barlows*, in: *Mythos Handwerk? Zur Rolle der Musiktheorie in der aktuellen Komposition*, hrsg. von Ariane Jeßulat, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 147–172, sowie Tom Rojo Poller, *Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik*, Hofheim: Wolke 2015, S. 222–270.

27 Bei der instrumentalen Synthese bekannter Stimmen wie etwa jener Schönbergs in Ablingers *Quadraturen III f – A Letter from Schoenberg* oder jener von Freud in *Quadraturen III g – Audioanalyse/Die Auflösung/Freud in England/Le grain de la voix* ist dieser Eindruck besonders stark.

Presenting Unpresent Voices

Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor

»Are you less than confident in the female vocalists you've been working with? Or are you a Paxil-popping agoraphobic afraid to test out the vocal talent pool in your area? Sony Media Software's ›Ilona!‹ may be of some service«. ¹ Diese Werbung aus dem Magazin *Remix* von 2004 zitiert Joseph Auner in *Losing Your Voice* und führt aus, dass entpersonalisierte Stimmen nicht nur für Nerds und lichtscheue Toningenieure Anziehungskraft besitzen. Wir sind im Alltag von computergenerierten Stimmen umgeben und in der zeitgenössischen Popmusik gehören Computerprogramme, die Stimmen synthetisch verändern (wie Antares' *Auto-Tune* oder *Melodyne* von Celemony Software) längst zum Repertoire. Hatsune Miku, die erste vollständig synthetische Pop-Ikone, kann inzwischen auf eine fast zehnjährige Solokarriere zurückblicken. Dabei ist ihre synthetische Stimme nicht nur in den digitalen Medien erfolgreich, sie begeistert auch auf Konzerttourneen als computeranimierte, visuelle Projektion im Zusammenspiel mit ihrer live agierenden Band. ² Die Allgegenwart körperloser Stimmen in den populären Medien lässt vergessen, dass viele technische Entwicklungen in diesem Feld auf die Geburt der Computermusik in den 1950er-Jahren zurückgehen und auf der Zusammenarbeit von Programmierern und Komponisten der Neuen Musik basieren. Die Erweiterung des stimmlichen Spektrums durch die analoge Bearbeitung von Aufnahmen und später durch den Computer ist von Beginn an Teil des musikalischen Materials der Neuen Musik und gründet letztlich in der Faszination für neues Klangmaterial in den Experimental-Ästhetiken der historischen Avantgarden.

Gleichzeitig wird Vokalität im Kontext von konzertant dargebotener Neuer Musik und neuem Musiktheater gerne als Garant für eine Form von Performativität gesehen, die einen direkten Kontakt zwischen Darsteller und Zuschauer herstellen kann. Die Stimme als »Brücke zwischen Kopf und Körper«³ reicht bis in das Publikum hinein. Vokalität als Mittel der direkten, nicht vermittelten Affektion zu betrachten,

1 Zit. nach Joseph Auner, *Losing Your Voice*, in: *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, hrsg. von Ulrik Ekman, Cambridge MA: MIT Press 2013, S. 135–150, hier S. 145.

2 Siehe: www.youtube.com/watch?v=dhYaXoiNOFA (6. 4. 2016).

3 Roy Hart, *The Objective Voice*, Lecture prepared (but never delivered) for the 7th International Congress of Psychodrama and Sociometry, Tokyo 1972, www.roy-hart.com/objective.voice.htm (23. 2. 2017).

ist zum einen der institutionellen Nähe zur klassischen Opernwelt geschuldet, deren Kult um die virtuose Kraft der unverstärkten Stimme auf einer ehernen Treue zur Originalpartitur gründet. Zum anderen wurden im neuen Musiktheater gerade in Abgrenzung zur Belcanto-Tradition spezifische Qualitäten der Stimme weiterentwickelt, welche auf eine authentische Wirkung abzielen. Die Emanzipation des gesprochenen Wortes⁴ und die bewusste Fokussierung auf die geräuschhaften Eigenschaften der Stimme⁵ markieren in diesem Kontext Vokalität als künstlerisches Mittel, welches bewusst die Alltagsfunktionen von Stimme transportieren und ein Publikum von Körper zu Körper direkt affizieren soll.

Im experimentellen Musiktheater der Gegenwart haben körperlose Stimmen Konjunktur, aber die technischen Entwicklungen der neuen Medien werden immer in einem direkten Spannungsfeld zum Körper erlebt. Diese Beschäftigung fußt auf den Grundvoraussetzungen des theatralen Dispositivs. Zum einen ist die Anwesenheit von Körpern, Darstellern und Zuschauern für das Gelingen von Theater – zumindest gedanklich – konstituierend, und das Theatererlebnis erschließt sich in der gleichzeitigen Wahrnehmung von Hervorbringung und Hervorgebrachtem. Zum anderen ist Theater per definitionem eine intermediale Kunstform und neigt dazu, sich jede neue technische Entwicklung der Medien einzuverleiben.

Der Computer gibt uns Theatermachern in der live-elektronischen Praxis eine Fülle von Möglichkeiten an die Hand, das Verhältnis zwischen Medialität und Performativität der Stimme in immer neuen intermedialen Transformationen zu erproben. Ich möchte mich in diesem Beitrag auf die Frage konzentrieren, ob und wie sich die Präsenz⁶ von Stimmen durch den Einsatz des Computers auf der Bühne verändert und wie ich diese Veränderung aus der Produktionsperspektive des Künstlers in Worte fassen kann. Dabei zielt diese theoretische Beschäftigung auf die Arbeit als Theatermacher zurück, da Begrifflichkeiten die Kommunikationsprozesse auf der Probe prägen und die künstlerischen Prozesse beeinflussen.

Der Computer im experimentellen Musiktheater

In der zeitgenössischen Theaterpraxis ist der Computer längst zur universellen Schnittstelle zwischen Musik, Text, Bild, Licht und Theatermechanik avanciert. Es werden neue Wege »der Interaktion zwischen Hörer und Musik, zwischen Bild und Ton, zwischen Klang und Raum, zwischen musikalischer Sprache und Envi-

4 Die Notation von Tonhöhen für die gesprochene Stimme in einem Schlüsselwerk der Moderne wie Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* von 1912 ist ein Beispiel für die Einbindung des gesprochenen Wortes in das kompositorische Denken und gleichzeitig für die Emanzipation der Sprechstimme als eigenständigem Mittel der Darstellung.

5 Zu nennen wäre hier z. B. Dieter Schnebels *Glossolalie* von 1959/60.

6 Hier und im Weiteren im affektiven Sinne einer »verspürten Gegenwart.« Vgl. hierzu Franziska Weber, *Real live?*, in: *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, hrsg. von Jürgen Schläder und Franziska Weber, Leipzig: Henschel 2010, S. 130–149.

ronment«⁷ beschritten und komplexe mediale Transformationsprozesse ermöglicht. Gerade das experimentelle Musiktheater operiert in diesem intermedialen Feld und profitiert von der interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen Komponisten, Regisseuren und Programmierern.⁸

Bevor ich versuche, das Potential des Computers als Werkzeug in der experimentellen Musiktheaterpraxis anhand von Beispielen zu erläutern, erscheint es mir sinnvoll, die historische Entwicklung im Verhältnis von Geste und Klang zu skizzieren, die für die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums noch heute prägend ist.

Im experimentellen Musiktheater wird die Klangerzeugung bewusst als performativer Akt gesehen, und das Musizieren wird in Bezug auf seinen szenischen Ausdruck Bestandteil der Inszenierung. Komponisten wie Mauricio Kagel oder Dieter Schnebel haben den musikalischen Habitus schon in den 1960er-Jahren aufgebrochen und mit Hilfe »modifizierter Musiziergesten«⁹ ein breites szenisches Vokabular erprobt. In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff des Instrumentes erweitert: Der Körper, aber auch beliebige Requisiten werden zum musikalischen Instrumentarium, »musikalisierte Alltagsgesten« werden als szenisches Vokabular erschlossen. Dabei gründet dieses Spiel mit der Erwartungshaltung immer noch auf der unmittelbaren Beziehung zwischen klangerzeugender Geste und Klangereignis, der unmittelbaren Ursächlichkeit zwischen dem Zupfen einer Saite oder dem Schlagen eines Topfes und dem daraufhin von diesem Objekt ausgehenden Klang.

Parallel zu dieser Entwicklung hat mit der Mikrophonierung und elektrischen Verstärkung eine physische Entkoppelung von Geste und Klang Einzug gehalten. Der für das Publikum hörbare Klang wird nicht mehr von einer Saite oder den Stimmbändern erzeugt, sondern von der Membran des Lautsprechers. Im Unterschied zu der rein akustischen Beziehung von Geste und Klang kann in der elektrisch analogen Koppelung eine minimale Geste einen lauten und dynamischen Klang hervorrufen. Die historisch gewachsene Erwartungshaltung wird hier nochmals erweitert, wobei die Beziehung zwischen Hervorbringung und Hervorgebrachtem innerhalb des medialen Spektrums der Klangerzeugung verbleibt.¹⁰

In der digitalen Musiktheaterpraxis ist nicht nur die zeitliche und räumliche Bindung zwischen Geste und Klang vollständig aufgelöst, darüber hinausgehend ist das

7 Ludger Brümmer, *Der Computer als Instrument der Synästhesie*, in: *zero 'n' one. Komponieren im digitalen Zeitalter*, Programmheft der Konferenz, Berlin, 15.–18. September 2010, S. 13.

8 Matthias Rebstock und David Roesner sehen in diesen polyvalenten Arbeitsgefügen sogar eine konstituierende Bedingung des Composed Theatre. Siehe hierzu *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hrsg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol – Chicago: Intellect 2012.

9 Die in Anführungszeichen stehenden Begrifflichkeiten und die Chronologie dieser Skizze verdanke ich Cathy van Eck, *Musik, Theater und Elektrizität*, Vortrag im Rahmen des Symposiums *Das Theater um die Muusiik*, Bern, 14./15. Dezember 2012.

10 Ein überzeugendes Beispiel aus van Ecks Vortrag soll hier zur Verdeutlichung zitiert werden: Die Zähmung des Feedbacks bei Jimi Hendrix macht aus Gitarre und Verstärker ein neues Instrument, das nach einem anderen Spielgestus verlangt: *Star Spangled Banner*, Woodstock 1969, siehe www.youtube.com/watch?v=MKvnQYFhGCc (6. 4. 2016).

auf die Erzeugung eines Klanges folgende mediale Ereignis gegenüber der Klangerzeugung dadurch verselbständigt, dass es beliebig übertragbar, reproduzierbar und vor allem veränderbar geworden ist.

Ludger Brümmer legt in seiner Lecture *Der Computer als Instrument der Synästhesie* aus der Sicht des Komponisten dar, dass sich auch auf dem Theater die visuellen und die akustischen Künste durch das von ihnen verwendete Arbeitsmittel annähern: »Obwohl sich die verschiedenen Kunstformen mit einem jeweils anderen Medium befassen, sprechen alle diese Kunstformen, die den Computer als Mittel zur Realisierung ihrer Ideen benutzen, in dem Moment die gleiche Sprache, in dem sie die Maschine programmieren.«¹¹ In der live-elektronischen Praxis gängige Programme wie *Max/MSP/Jitter* oder *SuperCollider* können algorithmische Funktionen sowohl auf Musik als auch auf Bilddaten anwenden oder zur Steuerung von Licht- und Theatermaschinenrie bereitstellen, der Computer ist gegenüber ihrer medialen Ausgabe neutral, entscheidend für die Wahrnehmung ist nur »mit welcher Frequenz die errechneten Daten analogisiert werden«.¹²

Daniel Weissberg formuliert diesen Zusammenhang für die synthetische Klangerzeugung folgendermaßen: »Es ist gedankliche Energie, die als Erreger ihre Resonanz in einer Zahlenfolge und diese die ihre in einem Klang findet.«¹³ Damit bringt er Potential und Problematik des Computers auch in Bezug auf seine szenische Verwendung auf den Punkt. Die medialen Transformationen sind in ihren Möglichkeiten prinzipiell nur durch unser Denken begrenzt, die Transformationsprozesse entziehen sich aber unserer Wahrnehmung: die Berechnung und Steuerung von akustischen oder visuellen Ereignissen geschieht binär codiert, die Vorgänge in der *Blackbox* des Computers sind für das Publikum nicht nachvollziehbar.

Ein Beispiel für den möglichen Abstraktionsgrad dieser intermedialen Praxis ist die Produktion *Screams* des Komponisten und Regisseurs Timo Kreuser.¹⁴ Hier wird der Atem der Sängerin Tora Augestad abgenommen und zur Steuerung der Lichtstimmungen genutzt: Die gesamte Bühnenbeleuchtung atmet – kaum merklich – im Rhythmus des durch die Mikrophonierung verstärkten Atems der Sängerin. Zusätzlich werden ihre Atemzüge von einem *software patch* gezählt und jeder sechzigste Atemzug genutzt, um alle *Movinglights* frontal in das Publikum und zurück schwenken und dabei aufblenden zu lassen – ein großer Atemzug der Lichtmaschinenrie. Die Beziehungen zwischen dem digitalisierten Ausgangsmaterial, dem im Computer getriggerten *software patch* und dem durch einen MIDI-Befehl szenisch sichtbar werdenden Ereignis sind hier nicht mehr direkt greifbar, sondern werden als ein szenischer Rhythmus unbewusst erfahrbar. An diesem Beispiel wird sichtbar, dass die im

¹¹ Ludger Brümmer, *Der Computer als Instrument der Synästhesie* (s. Anm. 7), S. 13.

¹² Ebd.

¹³ Daniel Weissberg, *Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen*, in: *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, hrsg. von Michael Harenberg und Daniel Weissberg, Bielefeld: transcript 2010, S. 173–182, hier S. 181.

¹⁴ Premiere: Radialsystem Berlin, 28. 9. 2012, Sound Director und Programmierung Wilm Thoben.

Computer prozessierten Zusammenhänge frei zu gestalten sind und der Zuschauer die szenische Bedeutung dieser entkoppelten Ereignisse in einem subjektiven Vernetzungsspiel bewusst oder unbewusst konstruieren muss. Das Augenmerk liegt hier nicht mehr auf der Inszenierung eines im »Akt des Singens« gegebenen Zusammenhanges von Stimmerzeugung und Schall, sondern auf der intermedialen Verknüpfung von Körper und (Licht-)Maschine. Auch wenn es nicht wirklich versteht, wie die Ereignisse gekoppelt sind, wird das Publikum auf die Herstellung des Effektes und damit auf den Computer als *Blackbox* verwiesen. Das Medium wird sichtbar und zugleich in seinem Sichtbar-Werden enigmatisch.

Performativität und Medialität

In Anbetracht dieses erweiterten intermedialen Potentials möchte ich hier kurz auf einige medienwissenschaftliche Begriffe verweisen, die mir für die weitere Reflexion fruchtbar erscheinen.

Roger Copeland konstatiert schon im Jahre 1990:

»The ongoing critique of presence is also valuable insofar as it reminds us that no experience (now matter how ›live‹) is entirely unmediated. [...] Furthermore, the idea that theatre's ›liveness‹ is – in and of itself – a virtue, a source of automatic, unearned moral superiority to film and television, is sheer bourgeois sentimentality.«¹⁵

Philip Auslander führt den Wertverlust der *Live Performance* auf die Allgegenwart des Fernsehers als Leitmedium zurück. Unmittelbarkeit und Intimität, ursprünglich Konstitutiva der Performance, werden als Charakteristika des Fernsehens wahrgenommen. Leibhaftig anwesende Darsteller erscheinen nur mehr als »pale reflections of the mediatized representations that dominate the cultural landscape.«¹⁶

Als ein Beispiel für diesen Transfer von Rezeptionsweisen führt Auslander das Livekonzert im Rockmusikkontext an, hier soll das Spiel mit dem Mikrofon die Performance des Sängers als »live and im-mediate«¹⁷ markieren, und die Nahaufnahmen des vergrößerten Starkörpers (auf den die Bühne flankierenden Großleinwänden) zielen darauf ab im Publikum das gewohnte Gefühl von televisiv vermittelter Nähe zu erzeugen. Diese paradoxalen Verschiebungen machen deutlich, dass schon bevor Computerstimmen und ihre Avatare die Bühnen erklimmen, die Behauptung eines ontologischen Gegensatzes zwischen Performativität und Medialität nicht aufrecht erhalten werden kann.

Aufbauend auf Marshall McLuhans Feststellung, dass der Inhalt eines Mediums immer ein anderes Medium sei, entwickeln Jay David Bolter und Richard Grusin das

15 Roger Copeland, *The Presence of Mediation*, in: *The Drama Review* 34 (1990), H. 4, S. 28–44, hier S. 42. Vgl. auch Cormac Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam – New York: Rodopi 2008, S. 6.

16 Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London – New York: Routledge 1999, S. 37.

17 Ebd., S. 53.

Konzept einer performativen Intermedialität, nach der jedes Medium seine Vorgänger re-medialisiert: »Each new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor, because it fulfills the unkept promise of an older medium.«¹⁸ Der Antrieb dieser Medialisierungsschübe ist das Versprechen von medialer Transparenz: Das, was vermittelt wird, soll wie ein »Unmittelbares« in Erscheinung treten, »der Erfolg von Medien besiegelt sich in ihrem Verschwinden.«¹⁹ Ein beredtes Beispiel für diese »asthetische Selbstneutralisierung«²⁰ ist der Versuch der aktuellen Kommunikationstechnik, das taktile Interface des Smartphones ganz zu vermeiden; die körperlosen Stimmen von Siri und Co. warten darauf, im Plauderton angesprochen zu werden. Ein historisches Beispiel aus der Theatergeschichte ist die Konzeption der »vierten Wand« – deren gedachte Transparenz ermöglicht die scheinbar ungestörte Präsenz des Repräsentierten.

Das Sichtbarwerden der Medien im Vollzug ihrer Vermittlungsfunktion, also den zur Transparenz komplementären medialen Zustand, nennen Bolter und Grusin *hypermediacy*. Sie entwickeln diesen Begriff bezugnehmend auf Tendenzen der Mediengestaltung am Beispiel des »windowed style« of World Wide Web pages.²¹ *Hypermediacy* meint einen medialen Zustand, der mit einem Blick durch eine opake Fensterscheibe zu vergleichen ist. Die opake Präsenz des Mediums lenkt die Aufmerksamkeit auf die Vermitteltheit der Repräsentation. Auf der Suche nach einer aktiven Zuspitzung der hier geschilderten, gegensätzlichen medialen Zustände verweist Ludwig Jäger auf das in der »Mikrologik der Sprache« operative Wechselspiel zwischen Störung und Transparenz: »In unserer Sprachlichkeit [...] ist eine Verfahrenslogik »eingeschrieben«, die auf einem beständigen Übergang von Transparenz in Störung und von Störung in Transparenz beruht, indem Implizites explizit gemacht wird und umgekehrt.«²²

Störung meint hier »das Relevantwerden des Mediums« und Transparenz »den Wiedereintritt in den Modus der Vertrautheit«.²³ Die Störung der gewohnten medialen Transparenz führt – auch hier – zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit auf die Hervorbringung der Wahrnehmungsereignisse. Die Störung macht das Medium prä-

18 Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA: MIT Press 2000, S. 60.

19 Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 28.

20 Krämer fasst »Asthetisierung« als »Vorgang des Wahrnehmbarmachens«, vgl. hierzu ebd., S. 28 und S. 270.

21 David Bolter und Richard Grusin, *Remediation* (s. Anm. 18), S. 31.

22 Sybille Krämer, *Was haben »Performativität« und »Medialität« miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der »Asthetisierung« gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band*, in: *Performativität und Medialität*, hrsg. von Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 13–32, hier S. 25.

23 Ludwig Jäger, *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: *Performativität und Medialität* (s. Anm. 22), S. 35–74, hier S. 63.

sent: Wir können nicht mehr übersehen, *dass* etwas hergestellt wurde, und werden aufmerksam, *wie* etwas auf der Bühne dargestellt wird.

Making Present

Das künstlerische Potential des Theaters, mediale Prozesse sichtbar zu machen, beruht auf seinen spezifischen Bedingungen und Unzulänglichkeiten als Kunstform. Theater bringt seine Künstlichkeit, das heißt den Akt seiner Hervorbringung mit auf die Bühne und macht damit deutlich, dass es für das Publikum keinen einfachen Zugriff auf eine Realität gibt, »which is ›there‹ for us, but complicates the relationship between consciousness and world, highlighting our part in the construction of what we perceive around us.«²⁴

Gerade die Tatsache, dass Theater vor unseren Augen im Hier und Jetzt stattfindet, ermöglicht es, Gegenwärtigkeit als etwas zu zeigen, das sich uns immer entzieht und letztlich unzeigbar bleibt. Die Fähigkeit von Theater, ein Gefühl von Präsenz herzustellen und diese gleichzeitig ambivalent zu machen, fasst Cormac Power mit den Worten »making present«.²⁵ In seinem Aufsatz *The Emptiness of this Stage Signifies Nothing* schildert er die Verunklarung von Hier und Jetzt anhand von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*. Die Behauptung der vier Sprecher, »Die Leere dieser Bühne ist kein Bild von einer anderen Leere. Die Leere dieser Bühne bedeutet nichts. [...] Diese Bühne stellt nichts dar. Sie stellt keine andere Leere dar. Die Bühne *ist* leer«,²⁶ verkehrt sich in ihr Gegenteil: »The irony is that as soon as the curtain is raised and the ›four speakers‹ walk out to address the audience, they enter into a zone of repetition that fictionalises their immediate material presence.«²⁷ Die Darstellung von Präsenz ist auf der Bühne schon deshalb nicht möglich, da einem behaupteten Hier und Jetzt durch die Reproduktion des Geschehens in Probe und Aufführungen widersprochen wird. Die institutionelle Rahmung des Ereignisses als Theaterabend fikionalisiert die leere Bühne, da wir als Zuschauer davon ausgehen müssen, eine geplante, dargestellte Leere vorzufinden. Aber auch wenn der einzelne Zuschauer diese Leere nicht bewusst wahrgenommen haben sollte, wird durch die sprachliche Behauptung (»Die Bühne ist leer«) nun eine bedeutungsvolle Leere evoziert. Der Zuschauer wird implizit dazu aufgerufen, die Leere aus seiner Erinnerung zu rekonstruieren, einen vergangenen Zustand zu vergegenwärtigen und einen parallelen, fiktionalen Raum zu erdenken. Die paradoxe Gegenüberstellung der buchstäblichen Anwesenheit der Schauspieler auf der Bühne und ihrer sprachlich behaupteten Abwesenheit erzeugt

24 Cormac Power, *Presence in Play* (s. Anm. 15), S. 206 (Hervorhebung im Original).

25 Ebd., S. 15.

26 Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 3^o2012, S. 18 (Hervorhebung im Original).

27 Cormac Power, »*The Emptiness of this Stage Signifies Nothing*«. *The Material as Sign in Modern Theatre*, in: *Material Worlds. Proceedings of the Conference Held at Glasgow University 2005*, hrsg. von Rachel Moffat und Eugene de Klerk, Newcastle UK: Cambridge Scholars Pub. 2007, S. 98–109, hier S. 104.

einen Widerspruch, »the fixed continuity of the stage space competes with the fluidity of the fictional space.«²⁸ Nach Power ist das Spiel mit Raum- und Zeit-Diskontinuitäten eine Grundfunktion von Theater. Wie in diesem Beispiel sichtbar wird, ist diese Fähigkeit nicht von der technischen Komplexität der medialen Anordnung abhängig, sie kann sich aber als ein wertvolles Instrument der ästhetischen Reflexion digitaler Intermedialität herausstellen.

Forschende Feedbackschleife

Im Folgenden möchte ich auf zwei intermediale Performances eingehen, an deren Erarbeitung und Aufführung ich beteiligt war. Dieser Beitrag ist Teil einer künstlerisch forschenden Arbeit, die um die Frage kreist, wie sich die Nutzung des Computers in die Praxis des experimentellen Musiktheaters einschreibt und auf bestimmte Begrifflichkeiten auswirkt, die für die wissenschaftliche Betrachtung dieses theatralen Dispositivs ebenso wichtig sind wie für die praktische Arbeit. Dies geschieht in einer Feedbackschleife zwischen künstlerischer Produktion und wissenschaftlicher Reflexion. Im Zentrum dieser Suchbewegung steht die Arbeit von Leo Dick, Cyrill Lim, Dana Pedemonte und dem Verfasser dieses Beitrages im Rahmen des Forschungsprojekts *Zwischen Konversation und Urlaub* an der Hochschule der Künste Bern.²⁹ Ausgehend von unseren unterschiedlichen Expertisen und in Zusammenarbeit mit verschiedenen Instrumentalisten und Performern befragen wir in praktischen Versuchsanordnungen den Wandel der Auftrittssituationen von Stimme in der intermedialen Theaterpraxis. Näher zu erläutern, wie diese Laborarbeit als künstlerische Forschung methodisch gefasst und von meiner sonstigen künstlerischen Tätigkeit strukturell unterschieden werden kann, würde das Format dieses Aufsatzes sprengen und soll deshalb nicht im Fokus der Betrachtung stehen.³⁰ Wichtig erscheint mir, in vorliegendem Tagungsband darauf hinzuweisen, dass beide anzusprechenden Arbeiten als Zwischenergebnisse einer Forschungsbewegung in einem Kontinuum stehen und bei wissenschaftlichen Tagungen präsentiert worden sind.³¹ Die institutionelle Verankerung im akademischen Kontext ermöglicht uns, von wirkungsästhetischen Implikationen der auf ein Gelingen der Aufführung ausgerichteten Theaterarbeit zurückzutreten und im geschützten Raum des Musiktheaterlabors die Arbeit an konkreten Forschungsfragen auszurichten.

28 Cormac Power, *Presence in Play* (s. Anm. 15), S. 168.

29 Gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds; Projektwebsite: www.hkb-interpretation.ch/projekte/zwischen-konversation-und-urlaut (24. 4. 2017).

30 Siehe hierzu *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst*, hrsg. von Anna-Sophie Jürgens und Tassilo Tesche, Bielefeld: transcript 2015.

31 Die Lecture Performance *How to Do Things...* wurde am 28. 11. 2013 bei der Tagung *digital stage* an der ZHdK Zürich sowie am 7. 12. 2013 bei der Tagung *LaborARTorium* an der LMU München präsentiert. Die Klangperformance *Naurutopia* wurde am 29. 11. 2014 bei der diesem Sammelband zugrunde liegenden Tagung *Performing Voice* am Gare du Nord in Basel aufgeführt.

Zwischen den Stimmen

Die Konzeption der ersten Arbeit – einer Lecture Performance mit dem Titel *How to Do Things...* – möchte ich hier nur cursorisch wiedergeben³² und nur eine Sequenz herausgreifen, die aus meiner Sicht die darauffolgende Klangperformance *Naurutopia* inhaltlich wesentlich beeinflusst hat.

In *How to Do Things...* konfrontierten wir den Musiktheaterperformer Javier Hagen mit einem Setup, in dem Stimme und Körper des Darstellers durch den Computer auf verschiedene Art und Weise verdoppelt und in einem interaktiven Spiel miteinander verwoben wurden. In sieben elektroakustischen und videotechnischen Sequenzen untersuchten wir das Potential der intermedialen Darstellungsmittel im Hinblick auf Wahrnehmungsverschiebungen im Feld zwischen Unmittelbarkeit und medialer Vermitteltheit. Grundlage dieser praktischen Versuchsanordnung war unsere Vermutung, dass »Unmittelbarkeit« keinen wohldefinierten Terminus darstellt, sondern verschiedene Konzeptionen beschreibt, »die Annahmen über Relationen enthalten«.³³

Hier möchte ich eine Sequenz herausgreifen, in der wir der Fragestellung nachgingen, ob die mikrophonierte Stimme auf der Bühne unvermittelter wirkt als eine »Tonbandaufnahme«.

Javier Hagens Stimme kam dabei eine Doppelfunktion als Klangkörper und Medien-Controller zu: Seine Stimme wurde per Headset-Mikrofon abgenommen und verstärkt, zugleich triggerte ihre Amplitude aber auch eine vorab mit ihm erstellte Audio-Aufnahme. Diese wurde für das Publikum stets dann hörbar, wenn Hagen gleichzeitig live seine Stimme erhob. Die Aufgabe für Hagen bestand darin, zuerst mit der frei-improvisatorisch singenden Live-Stimme die Aufnahme für sich und das Publikum hörbar zu machen und in dem Moment, wo er sich innerhalb der Tonbandspur orientiert hatte, sukzessive in ein Simultansprechen mit der Aufnahme überzugehen. Die Gegenüberstellung der Singstimme und der textdeutlich rezitierenden Tonbandstimme ging allmählich in eine Angleichung über bis hin zu einer Ununterscheidbarkeit der Stimmen.

In dieser Verwischung des Gegensatzes von live und vorproduziert konstatierten wir zwei Wirkrichtungen. Zum einen wurde der Text als Informationsträger desamantisiert und zunehmend zu einer rein phonetischen Trägerschicht. In einer der Präsentation folgenden Publikumsdiskussion wurde uns bestätigt, dass die inhaltliche Ebene seines Vortrages – sämtlich Zitate aus John L. Austins Vorlesungsreihe *How to Do Things with Words* (Harvard University, 1955)³⁴ – zunehmend in den Hintergrund geriet und zwischen vokalperformativem und medialem Geschehen zu verlöschen schien. Zum anderen wurde die live-verstärkte Stimme, trotz oder gerade

32 Für eine detailliertere Auswertung dieser Arbeit siehe Leo Dick und Tassilo Tesche, *How to do things...*, in: *LaborARTorium* (s. Anm. 30), S. 301–319.

33 Andreas Arndt, *Unmittelbarkeit*, Berlin: Eule der Minerva 2013, S. 10.

34 John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart: Reclam 2002.

wegen der Anwesenheit des Performers, entkörperlicht, Hagens Mundbewegung und Körperduktus konnten keiner der Stimmen mehr zugeordnet werden.

Die auf verschiedene Wahrnehmungsregister zielenden Ereignisse – Text als Bedeutungsträger und Rezitation als performativer Akt – berauben sich in der sicht- und hörbaren Überlagerung ihrer Grundlagen. Intermedialität wird hier als ein bewegter Zustand erlebt, »der zwischen den Medien, zwischen den Dingen, zwischen den Sinnen ist – keine Synthese der Medien, was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern [ein] immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches *Dazwischen*.«³⁵ Das Augenmerk des Zuschauers wird auf den zwischen den Ereignissen erlebbaren medialen Transformationsprozess gelenkt und damit auf die Möglichkeit, durch den Einsatz des Computers die Vermitteltheit von Aufführungssituationen hervorzuheben.

Naurutopia – Stimmen, die keine Antwort mehr verlangen

In unserer zweiten Versuchsanordnung *Naurutopia* untersuchten wir diese Erfahrung in einem größeren klangperformativen Setup und widmeten uns der Frage, wie das Verlöschen von Stimmen als Informationsträger mit musiktheatralen Mitteln inszeniert werden kann.

Als Folie der intermedialen Versuchsanordnung nutzten wir das Informationsrauschen um die reale Geschichte der Südseeinsel Nauru. Innerhalb der letzten 45 Jahre durchlief die kleinste Republik der Welt eine Entwicklung, die für die Gefahren der Globalisierung bezeichnend ist. Die Geschichte um Aufstieg und Fall von Nauru ist von parabelhafter Qualität: Durch den Abbau von Phosphat in den 1970er-Jahren wurde Nauru innerhalb von wenigen Jahren aus der vorgeschichtlichen Ruhe einer Stammesgesellschaft herauskatapultiert und beherbergte kurzfristig die statistisch reichste Bevölkerung der Welt. Nachdem das Phosphat abgebaut und ihr Reichtum nicht nachhaltig investiert worden ist, ist die Insel heute landschaftlich zerstört und gehört wieder zu den ärmsten Ländern unserer Erde. Für unsere Performance interessierte uns nicht so sehr die Lehre dieser Parabel, sondern die Tatsache, dass ihre Botschaft scheinbar ungehört verklingt.

Die musiktheatrale Modellierung des Informationsmaterials rund um Nauru – Reportagen, Ethnographien, Internetclips, Tonaufnahmen, Interviews, Satellitenbilder etc. – sollte Mechanismen der Filterung und Übersetzung sozialer Realitäten in medialen Übertragungen erfahrbar machen und mit der Fokussierung auf die Stimme als musikalisches und performatives Material die Frage nach der Affektwirkung dieses Informationsträgers stellen.³⁶

Sind Stimmen per se präsender als andere Mittel der intermedialen Performance?

³⁵ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen – Basel: Francke 2002, S. 22 (Hervorhebung im Original).

³⁶ Die Formulierungen in diesem Absatz verdanke ich: Leo Dick, *Projektskizze Naurutopia*, unveröffentlichtes Dokument.

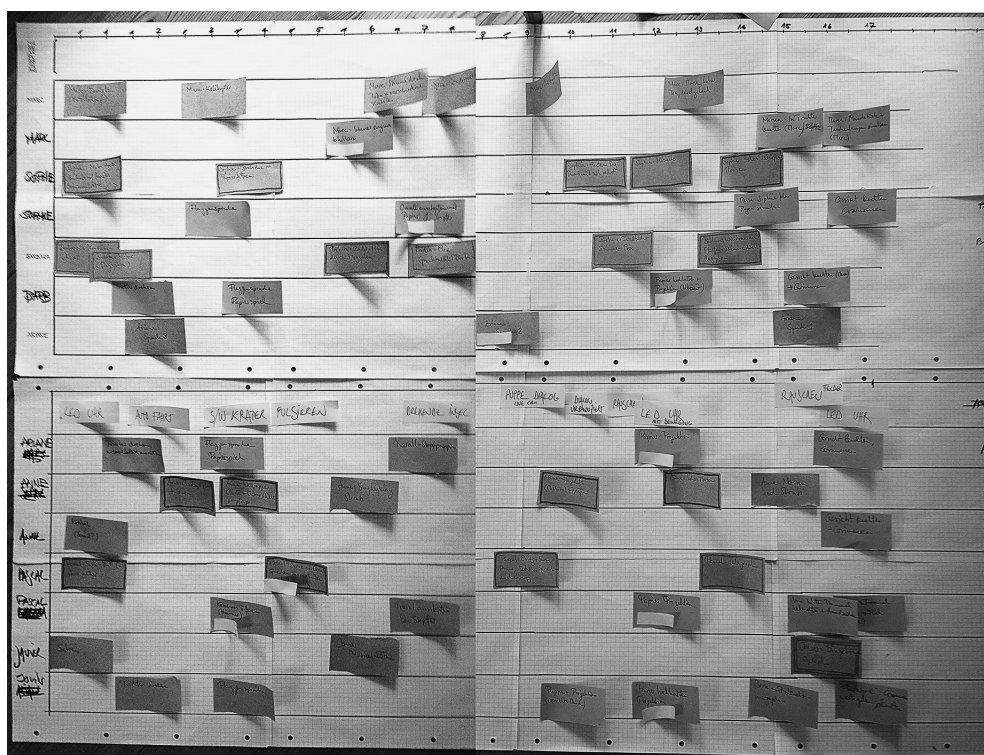


Abb. 1: Ereignispartitur von *Naurutopia*, Zwischenstand während der Probenarbeit

Ausgehend von den oben genannten medialen Informationen über Nauru erarbeiteten wir in Einzelterminen mit sieben Performern stimmliches Material, das auf deren spezifischen Fähigkeiten aufbaut. Das stimmliche Spektrum der Performer reichte dabei von einer Jodlerin mit vertiefter Erfahrung im zeitgenössischen Musiktheater (Barbara Berger) über einen polyvalent ausgebildeten Sänger (Javier Hagen) bis zur Spoken-Word-Rhapsodin (Ariane von Graffenried) und zu Instrumentalisten, die im Repertoirebereich des *Théâtre Musical* zuhause sind (Sophie Bansac, Annekatrin Klein, Marc Unternährer, Pascal Viglino). Bei diesen ersten Treffen wurden spielerisch unterschiedliche Sprechsituationen erprobt, indem Interviews nachsynchronisiert, Nachrichtensprecher und Vogelstimmen nachgeahmt oder indigene Sprachmelodien rekonstruiert wurden. Parallel zu dieser Sammlung von Sprechsituationen probierten wir unterschiedliche stimmverfremdende Mittel aus, es wurde in und durch Instrumente gesprochen, mit Flüstertüte, Megaphon, Voicechanger experimentiert und die live-Verstärkung mit analogen und digitalen Verfremdungen belegt. Da nur Leo Dick bei allen Einzelterminen anwesend war, dokumentierte er diese Arbeitstreffen per Video und mailte sie an die anderen Mitglieder der Forschungsgruppe. Die Auswahl der sprachperformerischen Momente erfolgte dann per Skype und Mail, unter Berücksichtigung der Präferenzen von Cyrill Lim und mir.

Aus diesen Videoschnipseln erarbeitete Dick eine erste noch recht lineare Schnitfassung von circa 45 Minuten Dauer. In einem anschließenden gemeinsamen Arbeitstreffen wurden diese Stimm- und Performance-Schnipsel in einer Ereignispartitur über einen Zeitraum von 17 Minuten und 17 Sekunden verteilt (der Zeit, die man braucht, um Nauru mit dem Auto zu umrunden).³⁷ Wie in einem Samplingverfahren wurden die erarbeiteten Ereignisse enthierarchisiert und konnten immer wieder neu angeordnet werden. (Abb. 1)

Durch diese Vorgehensweise versuchten wir, den künstlerischen Gestaltungswillen des einzelnen Komponisten zu umgehen und durch ein enthierarchisiertes Arbeitsverfahren ein Feld der Intersubjektivität zu erzeugen. Darüber hinaus sollte die Auswahl der Sprechereignisse die Zufälligkeit des medialen Informationsrauschens widerspiegeln, wie sie von verschiedenen Menschen an verschiedenen Orten wahrgenommen wird.

Bei der Anordnung der Ereignisse in der Gesamtorganisation der Performance entschieden wir uns gegen eine klassische klimaktische Dramaturgie, aber auch gegen eine zufällige Anordnung. Stattdessen wählten wir eine »negative Dramaturgie«, die von einer hohen Lautstärke und Gleichzeitigkeit der Ereignisse ausgehend zu Vereinzelung und Auflösung führt. Im Hinblick auf die Thematik schien uns dies strukturell am sinnvollsten zu sein. Die Wahl einer geschlossenen Präsentationsform gab uns die Möglichkeit, einzelne Formen von Vermitteltheit von Stimme gleichzeitig anzuordnen und dadurch in ihrer Wirkung gegeneinanderzustellen. Im Unterschied zur Versuchsanordnung von *How to Do Things...*, die durch ihre Organisation in Sequenzen mit klar abgegrenzten technischen Mitteln und intermedialem Untersuchungsfokus analytischer wahrgenommen wurde, barg dieses Vorgehen die Gefahr, dass das Publikum sich in einer Theaterperformance wähnte und dadurch vor allem auf das künstlerische Gelingen fokussierte.

Ich möchte hier drei einzelne musiktheatrale Momente aus unserer Performance an der Tagung *Performing Voice* herausgreifen. Diese bilden das in diesem Beitrag aufgezeigte mediale Gestaltungsspektrum ab, das sich von erweitertem Instrumentengebrauch über die analoge Verstärkung bis hin zur digitalen Entkoppelung und Modellierung bewegt.

Der Tubist Marc Unternährer erzeugte allein mit dem Mundstück der Tuba Töne, deren stimmhafter Klang zwischen Instrument und Stimme changierte. Synchron zu diesen Morsestimmen blinkte er mit einer Taschenlampe, die er als Verlängerung des Mundstückes hielt und blendete das Publikum. Die analoge Verfremdung seiner Stimme ging hier mit dem zuvor beschriebenen erweiterten Instrumentengebrauch des experimentellen Musiktheaters einher. Interessant ist für unsere Betrachtung die gleichzeitige Betonung und Verdeckung der Klangquelle. Die analoge Verfremdung der Stimme, die entfernt an das Kazoo-Spiel erinnerte, konnte klanglich kaum mehr auf eine Vokalität zurückbezogen werden und wurde gleichsam durch das Medium

37 Lap of Nauru: www.youtube.com/watch?v=SecCIPAx22U (3.4.2016).



Abb. 2: Morsealphabet (v. l. n. r.: Javier Hagen, Marc Unternährer), Videostill: Dana Pedemonte

Licht markiert, von ihrer analogen Erzeugung abgehoben und als mediale Erzeugung zum Thema gemacht.

Ein ähnliches Spiel erprobten wir mit einem Voice Changer.³⁸ Javier Hagen sprach und sang in ein kleines, optisch dem Megaphon nachempfundenes Spielzeugmodell, das verschiedene elektronische Modulationen der Stimme anbietet. Es entstand eine Form von Vokalität, die an Roboterstimmen erinnert. Er erzeugte Stimmen, die klangen, als wären sie nie lebendig gewesen, da sie synthetisch hergestellt und von Individualität befreit wurden. Auch der textliche Inhalt von Hagens Vokalperformance wurde durch die Modulation dieser *posthuman voices* bis zur Unverständlichkeit verfremdet und gleichzeitig optisch als etwas markiert, das uns nicht mehr unmittelbar betrifft. Bei Aktivierung leuchteten LEDs auf, die den Lautsprecher des Voice Changers umrahmten. Dadurch wurde die Tatsache hervorgehoben, dass der Klang der Stimme nicht mehr aus dem Mund kam, sondern von einer Lautsprechermembran erzeugt wurde, die in ihrer Bauweise eher unserem Ohr als unseren Stimmbändern nachempfunden war. Joseph Auner beschreibt, dass diese mediale Transformation auf eine Entwicklung zurückverweist, die bis auf die Erfindung des Grammophons zurückgeht und den Lautsprecher in eine Tradition von Maschinen

³⁸ Multi Voice Changer von Relaxdays zu finden unter www.amazon.de/Relaxdays-4052025009052-Multi-Changer-Stimmenverzerrer/dp/B00330QQ9I#productDetails (3.4.2016).



Abb. 3: Voicechanger (v. l. n. r.: Pascal Viglino, Barbara Berger, Javier Hagen, Marc Unternährer), Videostill: Dana Pedemonte

einreicht, die es ermöglichen »to regard the voice as a sound like any other, just another source of vibration«.39

Eine andere Form von Distanzierung erfuhr die Stimme der Performerin Ariane von Graffenried. Ihre Stimme wurde über ein Funkmikrofon abgenommen und durch sechs an unterschiedlichen Orten innerhalb des Bühnen-Setups aufgestellte Lautsprecher wiedergegeben. Die nach ihrer ganz unterschiedlichen Klangfarbe ausgewählten, teils antiquarischen Lautsprecher wurden von Cyrill Lim im Vorfeld der Performance analysiert und durch ein *MaxMSP* Patch gefiltert, das ihr jeweiliges Frequenzspektrum verstärkte und die Verfremdung des Klanges in Echtzeit intensivierte. Der Performerin wurde ein iPad an die Hand gegeben, durch das sie die verschiedenen Lautsprecher durch Berühren, Streichen und Verweilen in verschiedenen Zonen des Bildschirms anwählen konnte (*window mouse key*). Die Lautsprecher wurden aber nicht nur an- oder abgeschaltet, sondern entsprechend der Positionierung des Fingers in der Verteilung der Gesamtdynamik auf die einzelnen Lautstärken graduell gesteuert. Eine Berührung in der Mitte wählte also zwei Lautsprecher gleich stark an, die Verschiebung des Fingers führte zu graduellem Panning, das heißt der prozentualen Verschiebung der Klangstärken der einzelnen Boxen. Da der Bildschirm des iPad aber vollständig weiß war, gab er der Performerin keinerlei optischen Anhaltspunkt über die Zonierung, darüber hinaus gaben wir ihr bewusst keine Mög-

39 Joseph Auner, *Losing Your Voice* (s. Anm. 1), S. 136. Er bezieht sich hier auf Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke Univ. Press 2003, S. 73–81.



Abb. 4: iPad als Interface (v. l. n. r.: Marc Unternährer, Ariane von Graffenried, Sophie Bansac), Foto: Bardia Charaf

lichkeit, dieses intermediale Instrument auf der Probe zu erkunden. Das Verschicken der eigenen Stimme geschah während der Performance im »Blindflug«.

In unserer vorgängigen Versuchsanordnung *How to Do Things...* versuchte Hagen mit der Stimme die Kontrolle über seine *Tonbandstimme* wiederzuerlangen, hier wurde hingegen der Kontrollverlust über die *eigene Stimme* inszeniert. Die Stimme tauchte an verschiedenen Orten der Bühne auf, die Frequenzspektren der antiquarischen Lautsprecher verwiesen auf heute schon historisch anmutende Hörerfahrungen. Die Stimme wurde damit räumlich und zeitlich als vom lebendigen Sprecher abgetrennt erlebt. Im Gegensatz zu einer direkten Affektion von Körper zu Körper wurde ein Wahrnehmungsregister angesprochen, das von der Allgegenwart von Stimmen in unserem Alltag geprägt ist. Diese erklingen aus der Peripherie unserer Wahrnehmung, ohne uns das Gefühl zu vermitteln, dass sie tatsächlich nach einer Antwort verlangen.⁴⁰

Obwohl – im Unterschied zu unserer ersten Versuchsanordnung – in *Naurutopia* keine Aufnahmen zum Einsatz kamen, wurden die Stimmen auch hier im Verhältnis zu ihrer Medialität präsent. Durch die graduelle Medialisierung versuchten wir Stimmen in einem immer weiter werdenden Spektrum von gefühlter Unmittelbarkeit hin zu erlebter Vermittlung zu inszenieren, wodurch sich die Gewissheit gewohnter unmittelbarer Wahrnehmung in einer perzeptiven Grauzone auflösen sollte. Dies sensibilisiert für die Frage, inwieweit Vokalität auf der Bühne überhaupt sinn-

⁴⁰ Vgl. hierzu Joseph Auner, *Losing Your Voice* (s. Anm. 1), S. 137.

voll wahrgenommen werden kann, ohne dass sich ein reflektierendes Bewusstsein den Charakteristika der (jeweiligen) theatralen – das heißt konstruierten – Sprechsituation widmet und sich damit mit den Möglichkeiten des Theaters selbst als *Hypermedium* beschäftigt, das multisensual und multidimensional Bedeutungspotentiale – direkter oder eben indirekter – vermittelt. Oder wie es Power beschreibt: »when theatre does highlight its existence as part of a mediatic system rather than as privileged bearer of unmediated ›nowness‹, it is more likely to realise its potential to show how the ›(im)mediate‹ is itself ›mediated‹«.41 In einer Zeit, in der digitale erzeugte Medien bemüht sind, die Künstlichkeit ihrer Konstruktionen zu verschleiern, gibt diese Einsicht den Blick auf ein Theater frei, das uns durch die Verkomplizierung seiner Präsenz die generelle Konstruiertheit von medialen Repräsentationen vor Augen führt. In unserem Versuch über das Verlöschen wurde erlebbar, dass die Affektwirkung der Stimme nicht vom Grad ihrer technischen Bearbeitung abhängt, sondern davon, welche Wahrnehmungsregister in einem experimentellen Umgang mit analogen sowie mit digitalen musiktheatralen Mitteln angesprochen werden. Anstatt zu behaupten, dass Performances, die den Computer als Medium benutzen, vermittelter sind als analoge Stimmperformances, scheint es lohnender zu fragen, auf welche Weise theatrale Hervorbringungen unsere medialisierte Kultur adressieren.

Neues Wissen durch anderes Tun?

Der hier skizzierte Versuch, Ausschnitte aus einer Feedbackschleife von Theorie und Praxis darzustellen, soll die Suche nach neuen Erkenntnissen als Prozess sichtbar machen. In diesem Zwischenbericht wird deutlich, dass sich die Forschungsfrage von Versuchsanordnung zu Versuchsanordnung verändert.

In *How to Do Things...* haben wir den Einsatz des Computers im Feld zwischen Unmittelbarkeit und medialer Vermitteltheit untersucht. In einem bewussten Rückbezug auf die historische, mit dem Begriff der Unmittelbarkeit verbundene Rezeptionsdebatte fragten wir uns, wie sich die »Unmittelbarkeit lebendiger Darstellung«42 durch die neuen Medien verändert und sich dies in die Darstellungsweisen des experimentellen Musiktheaters einschreibt. Im Probenprozess hat sich herausgestellt, dass wir uns von der Vorstellung einer Kontinuität der theatralen Mittel verabschieden müssen, nicht nur, weil sich diese selbst durch die neuen technischen Möglichkeiten medialer Vermittlung ungemein erweitert haben, sondern auch, weil die Wahrnehmungsweisen des Theaters durch neue Hör- und Sehgewohnheiten überschrieben werden, die andere Identifikationstypen anbieten. So kann die Aufnahme einer Stimme die Illusion einer größeren Nähe erzeugen als die unverstärkte Stimme, da wir die kleinste Unebenheit in der Stimme inklusive der Nebengeräusche ihrer Erzeugung erfahren. Wir erleben die Intimität eines vertraulichen Gesprächs unter vier Ohren, die auf andere mediale Wahrnehmungserfahrungen verweist – wie

41 Cormac Power, *Presence in Play* (s. Anm. 15), S. 156 (Hervorhebung im Original).

42 Joseph von Eichendorff zitiert in Andreas Arndt, *Unmittelbarkeit* (s. Anm. 33), S. 8.

zum Beispiel die des zeitgenössischen Hörspiels oder die in der Netzkultur verbreiteten ASMR-Videos.⁴³

Diese Beobachtung hat uns dazu geführt, die zweite Versuchsanordnung neu auszurichten und die Relevanz der theatralen Mittel nicht mehr in ihrer unterschiedlichen qualitativen Fähigkeit zu suchen, eine Illusion von Nähe herzustellen, sondern »Präsenz« als Werkzeug zu begreifen, die medialen Hervorbringungen des Theaters zu reflektieren. Es wurde deutlich, dass die Fähigkeit des Theaters, Präsenz gleichzeitig zu behaupten und zu verkomplizieren, genutzt werden kann, um die Bedeutung von Stimmen auf der Bühne – im Spannungsfeld zwischen dem Informationsrauschen der *posthuman voices* und einer direkten Ansprache des Publikums – immer wieder spielerisch zu aktualisieren.

Die künstlerische Arbeit wird hier als Methode und Ergebnis bei der Beantwortung von Forschungsfragen aktiviert und kann aus dieser Erfahrung als fortschreitender Prozess gesehen werden, in welchem die Forschungsfrage immer neu justiert werden muss. Im Wechselspiel von sinnlicher Erkenntnis im Probenprozess und theoretischer Reflexion in der Verschriftlichung wird künstlerische Forschung im Sinne einer »spezifischen Erkundung mit unspezifischer Zielbestimmung« erlebt; sie beinhaltet »ihren je eigenen Potentialitätscharakter, der immer auch Möglichkeiten des Andersseins einschließt.«⁴⁴ Diese Einsicht führt zu einer Neubewertung von Forschung, in der Wissen, wie David Roesner es formuliert, »eher durch das Verb ›wissen‹ als durch das Substantiv ›Wissen‹ beschrieben werden kann. Wissen wird zu einem aktiven, dynamischen Vorgang und damit selbst wieder zu einer Praxis.«⁴⁵

43 Autonomous Sensory Meridian Response, eine Art von als wohltuend und beruhigend empfundener Gehirnmassage, die etwa durch Videos vermittelt werden soll: www.youtube.com/watch?v=af2wLahd8WM (3.4. 2016).

44 Jens Badura, *Philosophie als Performance*, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, hrsg. von Martin Tröndle und Julia Warmers, Bielefeld: transcript 2012, S. 345–354, hier S. 347.

45 David Roesner, *Practice-as-research – Paradox mit Potential*, in: *LaborARTorium* (s. Anm. 30), S. 25–32, hier S. 28.

Voiced

A general interrupter to ongoing activity

A Constructed Vocality of Occlusion

As an instrument, the voice is uniquely capable of occluding itself. You can put a mute in a horn, you can damp a piano string with a finger, but these are external, *ex post facto* actions perpetrated upon an instrument: the voice relies, in its daily usage, on various inherent devices of obstruction, independently controllable, and each with its own particular character: the glottis, the tongue, the teeth, the lips. It is hard to imagine anyone designing such a thing and calling it a musical instrument.

Linguistically speaking, of course, these occlusions are merely the familiar domain of the consonant. But what is a consonant, really? I want to move beyond phonetics, beyond the concept of an airstream being “blocked”, “impeded” or “diverted”¹, and to write instead as a composer – to consider the fundamental role that this blockage, impedance and diversion can play in the construction of the voice as occlusive instrument, as producer of its own native species of potentially musical material; or, conversely, of a material that suggests its own specific and inherent musicality apart from linguistic, lexical and declamatory concerns. After all, again, to rephrase the thought with which I began, what makes the voice unique is the possibility of the consonant. I want to take this possibility as central, then, not just to make a noisier and maybe more declamatorily theatrical music, but to find a music within what a consonant – and therefore, what the voice – fundamentally is.

For my purposes, a consonant is not just a species of obstructive phoneme but something more, something quite specific: it is a disruption of the relationship between muscular pressure and sound. To take the consonant seriously as a compositional resource, then, is to consider the concept of material that it opens up: to take seriously the decoupling of musculature and of pulmonary force from surface sound, and to treat that disjunction as material, as a generative idea, to push it well beyond the bounds of linguistic phonetics into a landscape of more basic consonantness. To take the consonant on its own terms is to build a music out of diverted energies – out of muscular and pulmonary efforts that are not necessarily, or at least not purely, directed towards a sonic result, but rather away from one, towards the negation of sound; efforts that form a private rhetoric made up not of sounds at all but of internal stresses on the body. This music, as a result, is not for an audience; what an audience

¹ Henning Reetz and Allard Jongman, *Phonetics. Transcription, Production, Acoustics, and Perception*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, p. 14.

hears is overheard, it is something in excess of where the music is actually happening. All of this is a result of taking the consonant at its word.

That is precisely what I set out to do in a small work for solo voice, composed in 2011, called *A general interrupter to ongoing activity*.² The text of this piece is in Middle English: it is an anonymous versification of a small passage from Augustine's *Confessions*:³

*"Thole yet, thole a litel."
But "yet" and "yet" was endelis,
And "thole a litel" a long wey is.*

This is a moment at which the young, dissolute Augustine is deferring a sacred call to turn to a religious life; this little poem might be rendered in modern English (and modern punctuation) as:

*"Wait a bit, wait a minute!"
But "a bit" and "a bit" was endless,
And "a minute" is a long time indeed.*

I chose this text, though, for reasons that have nothing to do with its meaning, but rather because of its suggestive patterns of repetition on the level of the word and of the phoneme – and because of the language's emphasis on fricatives and sibilants, which is one reason why I have returned again and again to obsolete Englishes for texts, in works like *my pouert and goyng ouer* (2014) for baritone and three instruments and *thæs ofereode, thisses swa maeg* (2013) for high voice and cello.

Accordingly, the first step of the compositional process was to isolate those consonants, and to consider the intricate internal muscular ballet that results when those consonants, and those consonants only, are articulated.⁴ Quite specifically, it was the structure of this activity – its formal structure: its repetitions, correspondences, loopings, and so on; and its muscular structure: the particular minuscule and invisible exertions and the states of transition between them – that generated *A general interrupter*. It was emphatically not the sounds that resulted from that activity, but the particular vectors, constellations, transformations of the private muscular activity itself; almost everything in the material of this piece is a meditation on, an exaggeration or ornamentation of, this basic pattern of internal muscular obstruction.

The piece itself is very simple in one sense: it is simply a reading of the text, one word or small phrase at a time, with some overlapping but no repetition or elision. Each word, as it is lingered over in turn, is taken as a reservoir of muscular actions that can be juxtaposed, interpolated between, exaggerated – thus expanding the phonemic

2 A recording of this work, by Carl Rosman, is available on Label MusikFabrik and can be sampled and purchased at www.musikfabrik.edu/label (26.04.2017).

3 Book 8, Chapter 5, cited after *Medieval English Lyrics, 1200–1400*, ed. by Thomas Gibson Duncan, London: Penguin 1995, p. 64.

4 I replaced the recurrent orthographic "y" with the palatal fricative [ç], which is a mildly exaggerated, pressed-on version of the initial condition of the movement required by that "y".

vocabulary available: so that, for example, the opening word contains the consonantal and semi-consonantal phonemes [θ] and [l], but the second word, yet, introduces a contrasting set of phonemes that are then juxtaposed and developed alongside the first, involving a repertoire of intermediate states: [ʃ], [s], and so on. The results of this process can be seen at the top of pages 1 and 2 of the score, where there is a staff of consonant phonemes which houses the backbone of the piece, its fundamental *cantus firmus* (see Figure 1, which reproduces those first two pages.)

Beyond that, though – and this is what begins to take this treatment of what it means to be a consonant beyond a question of language – each word or small phrase generates other layers of physical action, which take on their own independent life as exaggerated “fantasias” on the muscular activity of the consonantal phonemes themselves, outside the realm of linguistic phonetics. This is why the score looks the way it does: the process of considering the texts’ consonants as the result of more or less independent obstructive actions in the vocal tract, filtered through the emphasis on very minor differences in points of articulation and other muscular parameters, suggested a broader field of operations in which various tongue actions and embouchure shapes can be independent material categories that generate invented and sometimes paradoxical “meta-consonants”. Almost everything on the page is, in this precise sense, an elaboration, a sort of hyper-Baroque ornamentation, of the information contained in that skeleton of phonetic consonants that undergirds the original text.

For example: in the middle of the score, there are black blocks, triangles, and similar shapes (Figure 1). These represent a category of action I call the “tongue press” – which involves exaggerating the action inherent to whatever consonant or consonants are currently in play, as specified on the top staff, through additional pressure of the tongue against its point of articulation along the roof of the mouth. So what begins as a [θ] at the opening can, as we see with the very first action of the piece, be progressively distorted by increasing the pressure of the tongue against the palate – and, crucially, the endpoint of that exaggeration is silence, as the airflow is entirely cut off by the aggressively pressed tongue. The exertion of internal energies, in this piece, makes a closed circle: the most energetic, most exhausting and borderline painful actions, the ones in which the tongue is pressed with maximum force against the top of the mouth, are both silent and invisible to the audience. That is the particular property of the consonant. It also delimits the outer bounds of the universe of *A general interrupter*.

The other main category of this meta-consonantal elaboration is the whistle: not a real, pitched, potentially loud whistle, but merely the shaping of the embouchure (and sometimes also the tongue) into a round “whistle” shape. This action emerges, generally, under particular conditions: the presence of frontally articulated consonants ([θ], [b], to a lesser extent [s]) and also the influence of close vowels; in this text, primarily the [o] of “thole”, which is what brings the whistle actions about at the very opening. The whistle embouchure, then, is – like the tongue press – a relatively straightforward exaggeration of a linguistic activity, but this one is bounded more tightly by, and is more directly expressive of, the looping recurrences of the text – particularly the four [o] sounds in the three appearances of that key word “thole” and, somewhat more

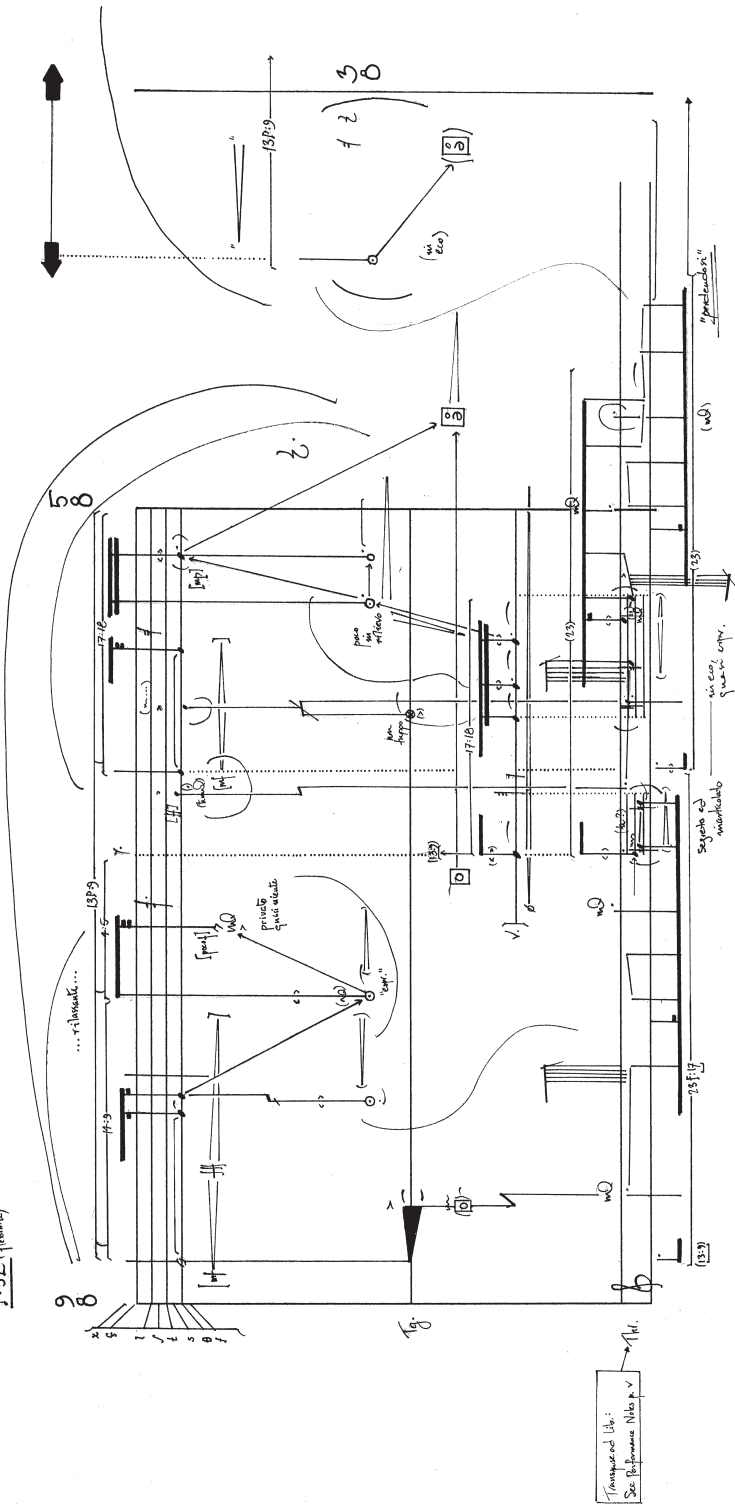
for Deborah Kayser

Streamed, presented,
balanced, passsed

1:57L (11min)

A general interrupter to ongoing activity
for solo voice

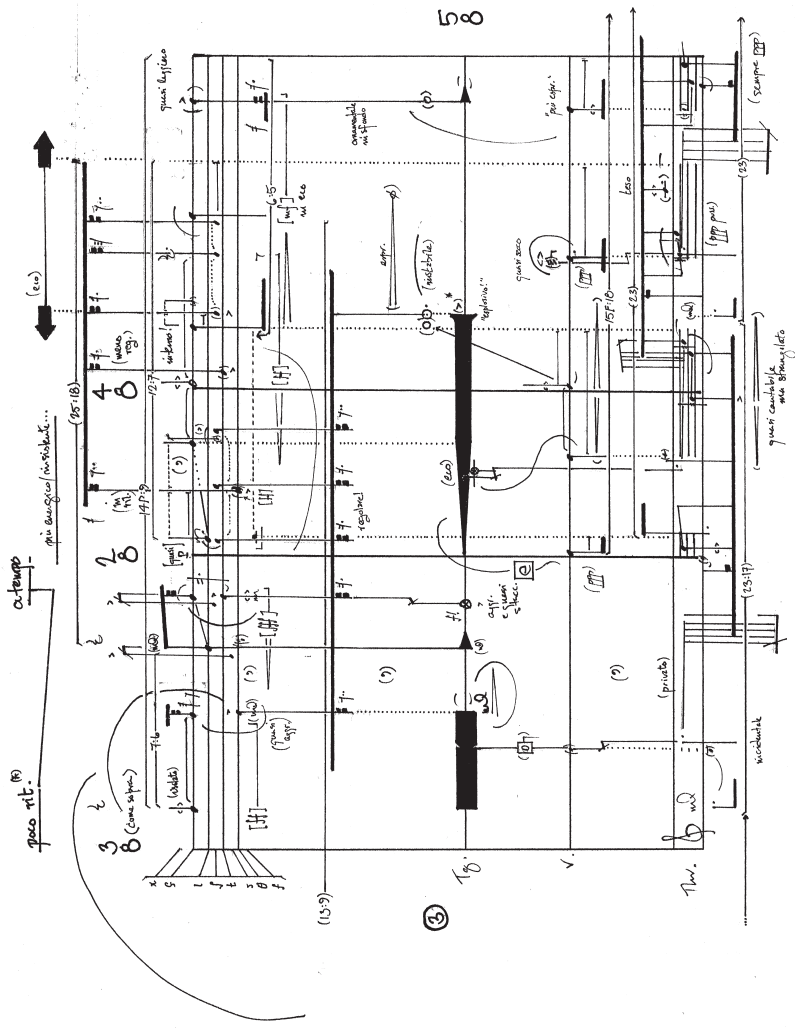
EVAN JOHNSON (2011)



Unscripted Lib:
See Performance Notes p. v

THE HOLE

General resistant dynamic text: ~~PP~~ → ~~PPPP~~



NET

* Balcony substantially - attempt to produce slight "bump out" at e.

(TYPE) NET

* All attached: subtle, gentle, and indirectly directed....

Fig. 1: Evan Johnson, A general inter-rupter to ongoing activity, manuscript, mm 1-3 (2011)

weakly, the word “long” (whose vowel is closer to [o] in a hypothetical standardized medieval pronunciation than it is in modern usage) towards the end.

The whistle, though it emerges from this particular set of phonetic circumstances, can linger, with its own internal rhythmic life, while the ground shifts beneath it, and often while consonants emerge that are in fact incompatible, muscularly speaking, with the ongoing whistle action. In this way the whistle, not unlike the tongue press, can act as a filter: not so much pressing towards silence, like the tongue press, but towards a gentle noise, a soft whooshing laid over other actions. Like the tongue press, the whistle embouchure bounds the sonic territory: consonantal actions constrain and undo themselves.

I described above how almost everything in the score is an elaborated fantasia on the muscular content and implications of the consonants of the Middle English text, partially disassembled and exaggerated until they begin to undo each other. This extremely elaborate but also extremely narrow universe, though, is not the only source of material in the piece. At the bottom of the score one finds, intermittently, a normal five-line staff, with pitches. What this traces is a completely independent source of material, a second very limited universe that stands alongside the very limited universe of consonantal and consonant-based actions: not so much pitch per se as throat tightness.

This line is just a repeating, microtonally inflected but fundamentally diatonic series of pitches that recurs over and over again, overlapped extensively with itself and sometimes transposed but otherwise mostly invariant. The performer, then, is constantly singing to him- or herself while doing everything else – but it is not singing, really, because much of the time the vocal cords are not engaged. Only when there is a full five-line staff is there actually pitched activity; there is also an independently rhythmicized one-line staff just above that indicates when the vocal cords are set to vibrating. When that happens, we hear fragments of this melodic stream. But even when the vocal cords are not being activated – and therefore no pitch is possible – they are still tightened and loosened, as if singing silently.

The result of this “silent singing”, in concrete, audience-centric terms, depends entirely on what else is happening: some consonantal actions are very slightly modified by throat tightness, some noisy actions can be lent a slightly “brighter” or “darker” sound, and whistling is of course more perceptibly affected. But sometimes (as in the last measure of the first page of Figure 1) there is nothing else going on at all, and this stratum of material then becomes a purely private index of ongoing structural continuity – that, and an alternate method of arriving again at the conceptual endpoint of the consonant as sonic phenomenon: obstruction and deviation ending in silence. This is not the tense, potentially exhausting silence that the tongue press creates by exaggerating the internal pressures of consonants, but it is silence as a marker of purely private, internally-directed activity: another result of occlusion.

So, to summarize, the world of *A general interrupter* comprises two narrow bands: the noisy, exhausting consonantal one, dealing with varieties and combinations of obstruction, occlusion and misdirection, and the lurking, usually private “melodic” one. And the first narrow universe, which is continually being ornamentally exagger-

ated, restated, distorted and decorated, sometimes bursts its own boundaries entirely and allows in this other, alien surface that is just as self-contained, just as narrow, and totally self-sufficient.

By way of conclusion, a few words on the way *A general interrupter to ongoing activity* is put together. It may have become increasingly clear that alongside obstruction, obfuscation, and the misdirection of energies, the consonantal aesthetic of this piece is also tightly and narrowly bounded, building a relentlessly intricate rhetoric within a very small space. As it turns out, this is a concern that emerges, in various forms, in almost all of my work; here, the stark, simple large-scale form is designed to contribute, albeit gently, to this sense of almost oppressive overconcentration.

There are four sections in this six-minute piece, dividing the text into four parts whose dimensions were determined arithmetically, in terms of the relative proportions of their syllable counts, rather than semantically. Those texted sections are separated by almost silent interludes, which are peppered, decorated so to speak, with sequences of tongue clicks that articulate a bare time structure, stripped of the intricate elaboration that takes place in the texted passages (see Figure 2).

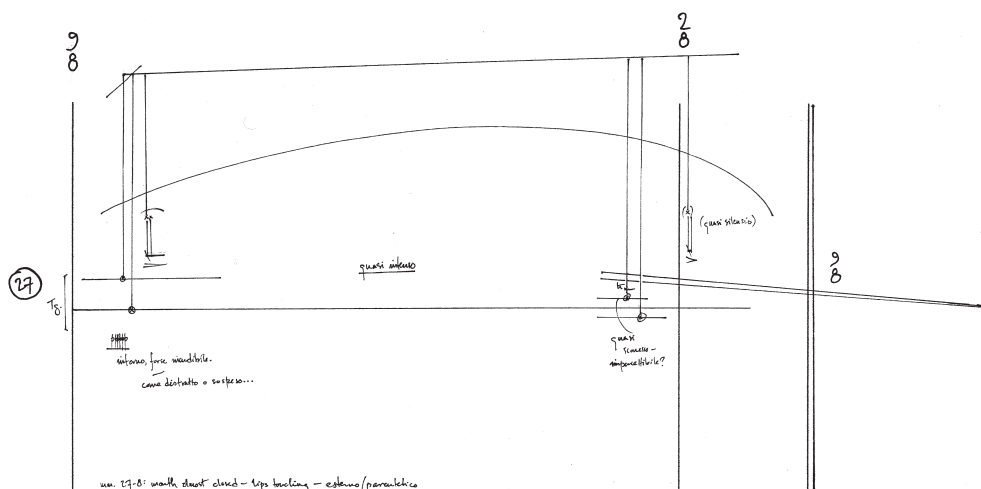


Fig. 2: Evan Johnson, *A general interrupter to ongoing activity*, manuscript, mm 27–28.

So what this piece is, essentially, is a rather blocklike series of passages – the texted passages – with a limited sonic language but a great deal of repressed and misdirected athletic energy, in which silence emerges intermittently as a state of extreme energies, alternating with interlude-like passages that have an even more limited sonic language, in which silence is, as it more commonly is, the default state, that out of which the very spare material emerges.

This form comes at the idea of narrowness, of a very small space, through sheer reiteration: it sets the small, intimate, but also oppressive boundaries of a musical space, and then creates a situation wherein those boundaries are constantly reinforced, pre-

cisely by being unsuccessfully called into question again and again by gestures that may be seeking to push beyond them, but always with the same answer: “This is how it is.” On one level the result is a sort of stasis, in that there is no particular overall teleological trajectory, and we end more or less where we began – except that through the sheer compression of things between these narrow surfaces there is a sort of vise-like pressure that builds, that stems from the unsuitability of the material for the constraints under which it is placed.

In the end, though, I think, the overall effect remains somewhat gentle. One contradiction at the heart of my work, one of those balances I am always trying to strike, is between intensity and gentleness, between a constant sense of almost compulsive “overdoing it” in every possible respect on the one hand and, on the other hand, a sense of poise and grace, a sort of delicacy and elegance. That balance is, for me, what this piece – like all my recent work – is about; and it all begins, in this instance, with the idea of the consonant, and therefore with obstruction. Consonants mean occlusion, and here their energies are directed away from the audience, back inward.

Voix de femme

Parallelexistenzen eines Vokalporträts

Die Rolle von Interpreten wird in Hinsicht auf Entstehung und Aufführungspraxis von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts bereits seit Längerem unter den verschiedensten Blickwinkeln reflektiert. Im Zentrum stehen dabei unter anderem die Rekonstruktion von Kollaborationen mit Komponisten, genderspezifische Ansätze oder interpretationspraktische Fragen.¹ Die vorliegende Studie untersucht exemplarisch die Rolle der Sängerin Cathy Berberian (1925–1983) für die Entstehung von Sylvano Bussottis (*1931) *Voix de femme* für Stimme und Ensemble (1959) aus *Pièces de chair II* (1958–60). Dabei geht es insbesondere um die Verzahnung der wissenschaftlichen mit der praktischen Arbeit, woraus sich hybride Zugangsmodi auf die für die Untersuchung relevanten Materialien ergeben. Letztere umfassen neben Textdokumenten und der Partitur auch historische Aufnahmen. Die Auswertung dieser Quellen zielt dabei speziell auf die Anwendbarkeit der Erkenntnisse in der Praxis. Entsprechend kommen hier zwei sich ergänzende Ansätze zum Tragen: Am Beispiel von *Voix de femme* wird die Kollaboration zwischen Komponist und Interpretin beleuchtet, wobei die aus dieser Zusammenarbeit resultierenden Spezifika des Stücks von besonderer Relevanz sind. Die Untersuchung des Einflusses, den die Uraufführungsinterpretin Cathy Berberian auf *Voix de femme* hatte, fokussiert sich dabei auf die daraus abzuleitenden Implikationen für Interpretationen des Stücks. Im Rahmen dieses historiographischen Ansatzes werden unter anderem bisher unveröffentlichte Quellen ausgewertet, wie beispielsweise ein vierzehn Seiten umfassendes Vorwort zu *Pièces de chair II*, das sich im Nachlass David Tudors in der Getty Research Library in Los Angeles befindet. Dieses von Bussotti als »vorläufig«² bezeichnete Dokument bietet wichtige Hinweise für die Interpretation des Zyklus – sei es in Form eines ausführlichen Abkürzungsverzeichnisses, sei es durch umfassende Ausführungen zu grundsätzlichen aufführungspraktischen Fragen. Allerdings ließ sich bisher nicht klären, warum dieses Vorwort schließlich doch nicht zusammen mit der Partitur abgedruckt

1 Vgl. z. B. Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice. Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, Ann Arbor: UMI Publishing 2011 und *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*, hrsg. von Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppalaa und Pieter Verstraete, Farnham – Burlington: Ashgate 2014.

2 Sylvano Bussotti in einem Brief an David Tudor vom 22. 5. 1959, David Tudor Papers, Box 174, Getty Research Library, Los Angeles.

wurde, weshalb die daraus hervorgehenden Informationen entsprechend kritisch betrachtet werden müssen.

Parallel zu den genannten philologischen Ansätzen wird aufführungspraktischen Fragen auch im Medium der Kunst nachgegangen, indem das Werk in den Fassungen für Gesang und Klavier (Anne-May Krüger und Jürg Henneberger) sowie Gesang und Ensemble (Anne-May Krüger und ensemble zone expérimentale Basel) aufgeführt wurde.³ Die Ensemblefassung basierte dabei auf der vom Verlag Ricordi herausgegebenen Partitur Bussottis,⁴ für die allerdings keine Audiodokumente mit Berberian verfügbar sind. Die Klavierfassung wurde ebenfalls anhand der Partitur realisiert und orientierte sich hinsichtlich indeterminierter Passagen und Auslassungen an den zwei mit Cathy Berberian existierenden Einspielungen mit den Pianisten Luciano Berio (1962) beziehungsweise Carlos Roqué Alsina (1969). Zum Zeitpunkt der Realisierungen musste davon ausgegangen werden, dass für diese Einspielungen mit Klavier keine entsprechenden Aufführungsmaterialien vorhanden seien, sondern Berberian mit ihren Partnern ebenfalls auf der Basis der Partitur gearbeitet hatte. Die seit Herbst 2015 in der Paul Sacher Stiftung Basel lagernde Cathy Berberian Collection enthält allerdings sogar zwei verschiedene Reduktionen der Ensemblefassung für Stimme und Klavier (10. 8. 1960) sowie für Stimme, Klavier und Perkussion (7. 10. 1964). Die Existenz der Reduktionen konnte jedoch erst im Frühjahr 2016 festgestellt werden, womit eine Einbeziehung in die praktische Umsetzung nicht mehr möglich war. Damit bleiben die Erkenntnisse der Realisierungen zwar in methodischer Hinsicht valabel, die tatsächlichen Ergebnisse müssen jedoch unter Berücksichtigung des aktuellen Wissensstands teilweise korrigiert werden.

In der praktischen Auseinandersetzung mit Berberians Interpretationen wurden basierend auf der genannten Faktenlage aufführungspraktische Entscheidungen nachvollzogen, um so grundsätzliche Vorgehensweisen zu identifizieren. Die daraus gezogenen Rückschlüsse beleuchteten unter anderem Berberians Sicht auf die Partitur und ihren Umgang damit. Eigene interpretatorische Entscheidungen konnten so unter Einbeziehung der Erkenntnisse zu Berberians Aufführungspraxis getroffen werden. Die Personalunion von Vokalsolistin und Musikwissenschaftlerin ermöglichte dabei die Einbeziehung performativer Erfahrungen und Erkenntnisse aus erster Hand. Daraus ergibt sich eine Verquickung von Forschungssubjekt und -objekt, die sich zwar nicht grundsätzlich auflösen lässt, der aber durch eine transparente Darlegung des Arbeitsprozesses auf künstlerischer wie wissenschaftlicher Ebene begegnet wird.

Neben der Rolle Berberians und den zwei existierenden Aufnahmen mit ihr stellte die (kalli)graphische Notation des Stücks einen wesentlichen Untersuchungsgegenstand dar. Zunächst standen vor allem Fragen zum praktischen Umgang mit Bussottis verschiedenen Notationsweisen im Vordergrund. Damit verband sich die

3 Die Realisation beider Versionen fand am 6. 10. 2015 im Rahmen des Colloquium⁴⁸ an der Hochschule für Musik Basel statt. Einstudierung der Ensemble-Version: Mike Svoboda.

4 Sylvano Bussotti, *Voix de femme*, in: ders., *Pièces de chair II*, Mailand: Ricordi 1988, S. 18–22.

Überlegung, inwiefern diese in ihrer konventionelle Notationen unterlaufenden beziehungsweise erweiternden Spezifik zum Beispiel durch Visualisierung vermittelt werden solle. Im Verlauf der Untersuchungen verlagerte sich der Fokus von Fragestellungen zum Verständnis der Notation in einem räumlichen Sinne hin zu einer Auseinandersetzung mit Prozessen zwischen den beteiligten Spielern, die sich aus eben jener Notationsweise ergeben. Diese Verlagerung resultierte unter anderem aus den vom Verlag bereitgestellten Aufführungsmaterialien, die sich in zweierlei Hinsicht als problematisch erwiesen: Zum einen handelte es sich nicht um notationell einheitliches Material für alle Spieler,⁵ zum anderen warfen die konventionell notierten Stimmen hinsichtlich ihrer Funktion und Entstehung sowie ihres Verhältnisses zu Bussottis graphischer Originalpartitur Fragen auf.

Voix de femme – Voix de Berberian

»*Voix de femme* lo scrissi modellato sulle intime fattezze musicali di Cathy«,⁶ schreibt Bussotti 1967. Somit reiht sich *Voix de femme* offenbar in eine Anzahl von Stimmporträts ein, die seit John Cages *Aria* (1958) für Cathy Berberian entstanden. Neben dem vermutlich prominentesten Beispiel, Luciano Berios (1925–2003) *Sequenza III* per voce femminile (1966), zählen dazu auch Werke wie die elektronische Komposition *Visage* (1961) oder der Zyklus *Folk Songs* (1963), die Berio in der langjährigen Zusammenarbeit mit der Sängerin für und über ihre Stimme schrieb. Beide Kompositionen stellen dabei ganz unterschiedliche vokale »Spezialitäten« Berberians in den Mittelpunkt: Während *Visage* auf Berberians onomatopoetische Kreativität fokussiert, setzt Berio in *Folk Songs* vor allem ihre Fähigkeit ein, sich anderen Idiomen und ihren musikalischen Eigenheiten anzuverwandeln.

Besonders letztere spielt auch eine zentrale Rolle in *Voix de femme*, die innerhalb der *Pièces de chair II* eine nicht zuletzt aus ihrer Entstehungsgeschichte resultierende Sonderrolle einnimmt. Offenbar hatte Bussotti den Zyklus zunächst ohne dieses Stück, beziehungsweise überhaupt ohne Frauenstimme angelegt, jedoch schien ihn die Begegnung mit Berberian dazu veranlasst zu haben, die *Voix de femme* nachträglich in die Konzeption einzufügen, wie David Osmond-Smith schreibt:

»Bussotti had become fascinated by Cage's Darmstadt provocations the previous year [1958, Anm. d. A.], as he had by Berio's discussion of the resources of the *Studio di fonologia*. Now, eager to explore, he was dancing attendance upon the Berios. Berberian was enchanted by this outrageous young man, coolly engaged upon writing a cycle of pieces upon fragmentary, and mainly homoerotic texts, *Pièces de chair II*. When she showed him what Cage had produced for her the previous winter, Bussotti decided to insert a

5 Der Verlag ließ offenbar Stimmen für alle Instrumente außer für Sängerin und PianistIn herstellen, die folglich mit Bussottis graphischer Partitur arbeiten müssten; auch eine entsprechende Dirigierpartitur fehlt.

6 Sylvano Bussotti, *Autoritratto (1958–1967)*, in: *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, hrsg. von Francesco Degrada, Mailand: Ricordi 1976, S. 16–18, hier S. 16.

Voix de femme – a reminder that men are not the only admirers of pretty boys – amongst the male gasps and sighs.«⁷

Voix de femme bleibt damit in den auch als homoerotisches Manifest⁸ verstandenen *Pièces de chair II* die einzige Komposition für Frauenstimme:

»Voce Femminile. Un solo numero del ciclo prevede espressamente il netto cambiamento di sesso della voce (numero 7) questo può essere dunque utilizzata anche come voce n. 2 (es. ai numeri 6 ed 11)«.⁹

Die Zusammenarbeit zwischen Berberian und Sylvano Bussotti stellt sich nicht nur im Zusammenhang mit *Voix de femme* als äußerst symbiotisch dar und schlägt sich in den für sie geschriebenen Werken oft explizit nieder. Sowohl in seinen Kompositionen – in Form von Anspielungen textlicher oder musikalischer Natur – als auch durch konkrete Äußerungen weist der Komponist wiederholt auf die Arbeits- und Freundschaftsbeziehung hin, die ihn mit der Sängerin verband. So bemerkt er im Zusammenhang mit seinem 1968 uraufgeführten Bühnenwerk *La Passion selon Sade*:

»Fu grazie anche all'assidua presenza di quello che è stato giustamente definito una specie di contraltare della Callas, la chiamavano la Callas della nuova musica, Cathy Berberian, che scrissi *La Passion selon Sade, Mystère de chambre avec Tableaux vivants*. Cathy era una persona che io frequentavo quotidianamente; ho vissuto lunghi mesi in casa sua e lei altrettanti mesi in casa mia e per lei scrissi questo *mistero da camera*.«¹⁰

Auch in *Voix de femme* wird diese Nähe zwischen Komponist und Interpretin greifbar. Das Porträt-Moment in Bezug auf Berberian manifestiert sich dabei – ähnlich wie in Cages *Aria* – beispielsweise im virtuosen Changieren zwischen unterschiedlichen Gesangsstilen. Damit verbunden ist auch der schnelle Wechsel zwischen

7 David Osmond-Smith, *The Tenth Oscillator. The Work of Cathy Berberian 1958–1966*, in: *Tempo* 58 (2004), H. 227, S. 2–13, hier S. 6. Bussottis Darstellung in *Autoritratto* (s. Anm. 6) bot offensichtlich auch die Grundlage für Osmond-Smiths Beschreibung der Entstehung von *Voix de femme*.

8 Vgl. z. B. David Osmond-Smith und Paul Attinello, *Gay Darmstadt. Flamboyance and Rigour at the Summer Courses for New Music*, in: *Contemporary Music Review* 26 (2007), H. 1, S. 105–114, hier S. 112.

9 Sylvano Bussotti, unveröffentlichtes Vorwort zu *Pièces de chair II*, S. 4, David Tudor Papers, Getty Research Library, Los Angeles. Bussottis Anmerkung im Vorwort lässt sich zudem dahingehend verstehen, dass *Voix de femme* nicht aus Gründen der Praktikabilität von der im Zyklus dominanten Männerstimme gesungen werden solle. Der Vorschlag, der ohnehin anwesenden Sängerin, die im gesamten Zyklus keine weitere Aufgabe hat, die zweite Stimme beispielsweise in den Nummern 6 und 11 zu übertragen, erscheint daher wie ein nachträgliches Bestreben, diese in die Werkkonzeption einzubinden – und womöglich Ensembles und Veranstalter davon zu überzeugen, aus ökonomischen Gründen nicht auf die Frauenstimme zu verzichten.

10 Sylvano Bussotti in: *Il musicista e il teatro*, Seminari di Reggio Emilia, Istituto Musicale »Achille Peri«, 1987/88, Biblioteca »A. Gentilucci«, Audiokassette Nr. 24/ABCD, zitiert in: Daniela Iotti, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da »La Passion selon Sade« a »Lorenzaccio«*, Lucca: Libreria musicale italiana 2014, S. 94.

verschiedenen Sprachen, die sie entweder tatsächlich beherrschte (Englisch, Armenisch, Französisch, Italienisch) oder zu imitieren wusste (in *Voix de femme* zusätzlich Deutsch, Hebräisch, Ungarisch, Spanisch¹¹). Insbesondere die armenischen Texte verweisen hier offenbar auf Berberian, die als Kind armenischer Einwanderer in den USA aufwuchs. Offenbar hatte sie Bussotti direkt zum Einsatz dieser Sprache in *Voix de femme* aufgefordert¹² und möglicherweise die armenischen Texte selbst verfasst.¹³

Mit *Aria* verbindet *Voix de femme* zudem der Einsatz unkonventioneller Notationsweisen und die daraus resultierende Indetermination von Klangaktionen. Dies betrifft weniger die instrumentalen Anteile als die Vokalpartie, wobei sich *Voix de femme* im Vergleich zu anderen Stücken aus *Pièces de chair II* als relativ konventionell notiert darstellt:¹⁴ Tonhöhen und Rhythmen sind überwiegend präzise festgelegt, wobei Bussotti diese teilweise in alternativen Notationssystemen fixiert (siehe Abb. 1). Gerade die über weite Strecken vermeintlich eindeutige zeitliche Strukturierung des Stücks wird jedoch unter anderem durch die die Hauptnoten quasi »überwuchern«¹⁵ Vorschläge beziehungsweise Vorschlags-Gruppen verunklart. Zudem gibt Bussotti nicht durchgehend Taktarten an und notiert zahlreiche Einschübe, die es den Interpreten erschweren, vom visuellem Eindruck des Notats auf das klangliche Ergebnis zu schließen. Dabei fungieren die Einschübe mitunter als Alternativvarian-

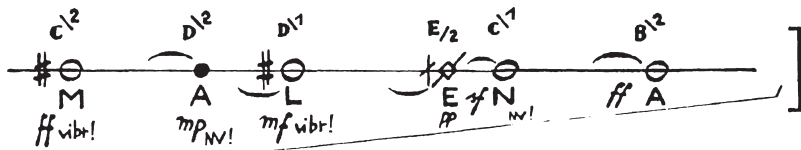


Abb. 1: Sylvano Bussotti, *Voix de femme* from *Pièces de chair II*, Partitur, Detail, S. 18

Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

11 Deutsche Passagen mögen u.a. auf Bussottis damaligen Partner Heinz-Klaus Metzger (1932–2009) anspielen. Gleiches gilt für die hebräischen Passagen – Metzger studierte u.a. Hebraistik und Jiddistik. In *Pièces de chair II* weisen in Nr. III auch seine Initialen auf ihn hin.

12 »Cathy m'a poussé à écrire en arménien [...] et je le faisais à condition qu'elle m'apprenne la prononciation de chaque syllabe [...] et j'ai trouvé pour chaque langue une écriture, des symboles graphiques différents.« (Sylvano Bussotti in einem Interview mit Marie Christine Vila, 23. 9. 2003, in: Marie Christine Vila, *Cathy Berberian. Cant'actrice*, Paris: Fayard 2003, S. 85).

13 K. Meehan zitiert in ihrer Arbeit einen Brief Bussottis an Berberian, in dem er sie auffordert, ihm »all the linguistic material (Armenian, Chinese, etc.) ... that you can find or ›invent« zu schicken (Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice* [s. Anm. 1], S. 85).

14 Siehe beispielsweise *Piano Piece for David Tudor* 1 und 3.

15 Attinello vergleicht diese ornamentalen Teile der Partitur auch mit den Weinranken, die am Ende von Hans Werner Henzes *Die Bassariden* die Bühne überwuchern (Paul Attinello, *Hieroglyph, Gesture, Sign, Meaning. Bussotti's »Pièces de chair II«*, in: *Perspectives in Systematic Musicology*, hrsg. von Roger A. Kendall und Roger W.H. Savage, Los Angeles: University of California 2005, S. 219–227, hier S. 225).

ten, woraus sich verschiedene Möglichkeiten der Kombination von Partiturteilen ergeben.¹⁶

Gleichzeitig setzt er verschiedene Formen indeterminierter Notation ein, die in unterschiedlichen Graden interpretatorischer Freiheit insbesondere der Sängerin resultieren. Exemplarisch dafür ist die Partiturseite 20 (Abb. 2). Bussotti kombiniert hier die bereits zuvor angewandte Notation von Tonhöhen durch Buchstaben mit Texten beziehungsweise lateinischen und hebräischen Buchstaben. Dabei macht er auch rhythmische Angaben, die jedoch durch das Fehlen von Referenzen keine tatsächlichen Dauernverhältnisse vermitteln. Eine klare zeitliche Abfolge lässt sich auf dieser Seite nicht erkennen. Mit der Passage am unteren Ende des Blatts, die zur Notation auf fünf Linien zurückkehrt, beginnt erneut ein sowohl in seiner zeitlichen Organisation als auch in der Darstellung der Tonhöhen überwiegend eindeutig notierter Abschnitt.

Die Partiturseite 20 stellt innerhalb der fünf Seiten des Stücks die Mittelachse dar und kann sowohl in ihrer Positionierung als auch in ihrer Gestaltung als Angelpunkt verstanden werden. Indem der Komponist hier der Sängerin im Verhältnis zum übrigen Stück besonders großen interpretatorischen Spielraum lässt und vorrangig armenischen Text verwendet, scheint sich dieser Abschnitt vor allem auf die Person Cathy Berberians zu beziehen. Eingeleitet wird er auf Seite 19 unten rechts mit einer nur vom Klavier begleiteten Passage auf Armenisch. Auf Seite 20 ergänzt Bussotti die armenischen Passagen um Wortgruppen auf Französisch und Italienisch – wobei es sich hier um Übersetzungen des armenischen Texts handelt – sowie um hebräische Buchstaben. Symmetrisch zur einleitenden Passage auf Seite 19 erstrecken sich die armenischen Texte, die weder davor noch danach im Stück eingesetzt werden, bis zum Beginn von Seite 21. Sowohl die sprachliche als auch die formale Gestaltung weisen damit stark auf Berberian hin. Die buchstäblich zentrale Position des beschriebenen Abschnitts in Kombination mit den genannten auf Berberian verweisenden Charakteristika ließe sich damit als sinnbildlich für die Bedeutung der Uraufführungsinterpretin verstehen. Berberians Rolle in der Gestaltung von *Voix de femme* ist somit auf sprachlicher, formeller und vokalistischer Ebene festzustellen.

Gleichzeitig verweisen zahlreiche Elemente des Stücks auf Bussotti selbst. So wird *Voix de femme* quasi zu einem Doppelporträt:

»[R]icordo perfettamente la notte in cui conclusi la partitura; Luciano Berio componeva nel suo studio al piano superiore, io tracciavo i miei pentagrammi sul tavolo da pranzo; un momento Berio venne giù e, seduto al lato opposto del tavolo, guardandomi di tanto in tanto come fanno i ritrattisti, si mise a scrivere una breve linea melodica, completa di tutti e dodici i suoni, e me la regalò; io inserii subito nella mia partitura quella citazione, affidandola al clarinetto, come una specie di giocoso ritratto sonoro.«¹⁷

¹⁶ Vgl. z. B. Einschub **, Partitur S. 21.

¹⁷ Sylvano Bussotti, *Autoritratto* (s. Anm. 6), S. 16.

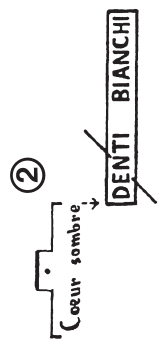
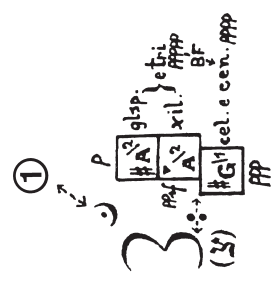
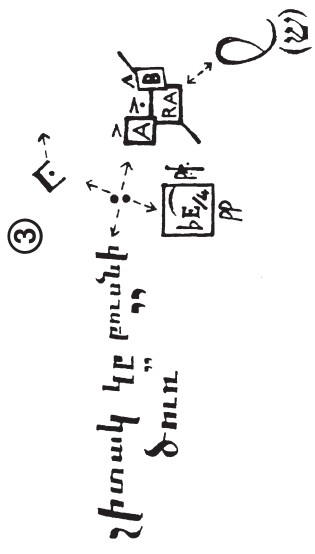
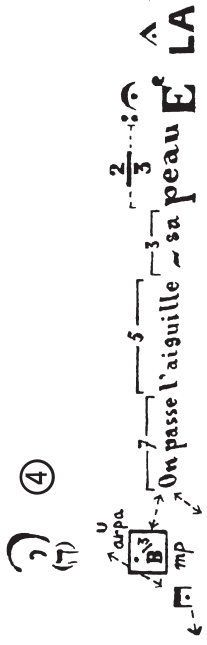


Abb. 2: Sylvano Bussotti, *Voix de femme from Pièces de chair II*, Partitur, Detail, S. 20 (Nummerierung von der Autorin)
 Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

Eine weitere Schicht bildet die persönliche Verbindung zwischen Bussotti und Berberian. Diese manifestiert sich zum Beispiel am Schluss des Stücks, in dem Bussotti das Wort »Cherubino« als langes Melisma komponiert. »Cherubino« war Berberians Kosename für den Komponisten, daher entspricht diese letzte, von der unbegleiteten Stimme zu singende Passage gleichzeitig dem Signet Bussottis und einem erneuten Verweis auf die enge persönliche Verbindung zu Cathy Berberian:

»Cathy m'aveva battezzato »cherubino«, e così mi chiamava quasi sempre; fu in quella maniera che pensai di concludere il pezzo con una specie di firma cantata, allo stesso tempo quale omaggio di riconoscenza a entrambi i miei benefattori – e non voglio negare la grazia settecentesca del tutto – facendo cantare a Cathy, come ultima parola, il nome di »cherubino« sottolineato dal malizioso crescendo d'una punteggiatura della lingua.«¹⁸

So manifestiert sich der Porträt-Gedanke in *Voix de femme* auf verschiedenen Ebenen: Im formalen wie vokaltechnischen und -ästhetischen Zuschnitt auf Cathy Berberians spezifische Fähigkeiten und Herkunft, in der quasi einkomponierten Narration des Entstehungsprozesses und in den zahlreichen Anspielungen auf die persönliche Beziehung zwischen Komponist und Sängerin.

Vorwort und Aufführungsmaterialien

Neben den Untersuchungen zur Rolle der Uraufführungsinterpretin in *Voix de femme* erweist sich die Auseinandersetzung mit den Aufführungsmaterialien gerade für die Musikpraxis als zentral. Diese steht ganz grundsätzlich in Zusammenhang mit der beschriebenen Spezifik der Notationsweisen innerhalb des Stücks, aber auch mit den verschiedenen existierenden Interpretationsgrundlagen. Fragen wirft auch das unveröffentlichte Vorwort aus dem Tudor-Nachlass auf. Da sich bisher nicht klären ließ, warum dieses nicht Teil der Druckpartitur wurde, kann seine Bedeutung für die Aufführungspraxis derzeit nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Es ist jedoch Indikator für Bussottis Vorstellungen zur Interpretation von *Pièces de chair II* zumindest zur Entstehungszeit des Zyklus. Neben einem ausführlichen Abkürzungsverzeichnis¹⁹ beinhalten die vierzehn maschinengeschriebenen Seiten grundsätzliche Informationen zu Zeichen²⁰ in Bezug auf Klangereignisse, Pausen, Tondauern, Geschwindigkeiten, Artikulationen, Vibrato etc. sowie spezifische Erläuterungen zu den Instrumenten und konkrete Angaben für die Interpretation der im Zyklus enthaltenen Stücke.²¹ Ausnahme bildet hier erneut Nr. VII, *Voix de femme*, für das keine Informationen vorliegen.²²

18 Ebd.

19 Vgl. Sylvano Bussotti, unveröffentlichtes Vorwort zu *Pièces de chair II*, S. 1.

20 Ebd., S. 2 f.

21 Ebd., S. 5 ff.

22 An die Ausführungen auf S. 8 zu Nr. VI (*Parfum*) schließen auf S. 9 jene zu Nr. VIII (*per una poesia di Aldo Braibanti*) an.

Weiterhin gibt Bussotti hier Hinweise zum Umgang mit der Partitur, insbesondere mit ihren diversen graphischen Aspekten:

»La composizione è graficamente redatta secondo numerosi e differenti procedimenti di scrittura, sarebbe pertanto vano e inesatto cercare di stabilire [in] una scala graduante progressivamente segni, simboli, valori, misure e disegni proprio perché nel campo specifico della scrittura gli scambi, le ambiguità, particolarità, anomalie e contraddizioni di cui sopra, maggiormente si manifestano. Anche una dialettica fra scrittura d'azione e scrittura di risultato qua e là riconoscibile è qui sbriciolata in infinite varianti e derivazioni che sarebbe ozioso classificare. Pertanto, ogni segno scritto trova corrispondenza sonora.

Partendo dai casi in cui un segno ha come possibilità un'unica ed inequivocabile traduzione sonora, si giunge ai casi in cui le possibilità di riprodurre il segno mediante il fatto sonoro sono praticamente infinite; su questa base si potrà tentare ragionevolmente di stabilire una graduatoria di rapporti e spiegarne i funzionamenti. Ma neanche tale graduatoria potrà essere redatta in un catalogo generale per il notevole margine di irregolarità che constateremmo nei risultati; ogni elenco sintetico rischiando di irrigidire la mobilità della scrittura entro schemi limitati e ristretti, soltanto l'individuazione analiticamente condotta delle singole parti, di frammenti e dettagli nell'interno del ciclo, può proporre soluzioni attendibili. [...] Per i casi in cui la scrittura di più s'allontana dai segni universalmente e convenzionalmente noti assumendo deliberati aspetti (pittorici o letterari che sembrino, comunque, fino a questo momento, considerati extra-musicali) sconosciuti al lettore o all'interprete, le soluzioni qui proposte non si concepiscono come esclusive: il lettore ha la libertà di proporle, e l'interprete d'applicarne, altre e differenti quando sia in grado di giustificarle sul piano sonoro.«²³

Bussotti hebt hier hervor, dass für ihn eine Schematisierung der verschiedenen Notationen nicht sinnvoll erscheine. Ihre exakte Aufschlüsselung, also das Überführen von Zweideutigkeiten der Partitur in Eindeutigkeiten, ist explizit nicht angedacht, da sie die Flexibilität der Notation – und damit auch deren Interpretation – zu stark einschränke. Vielmehr scheint Bussotti individuelle Vorgehensweisen auf analytischer Basis bevorzugt zu haben. Dafür spricht auch, dass er die im Vorwort vorgeschlagenen Lösungen nicht als exklusiv erachtet, sondern auch andere Möglichkeiten in Betracht zieht, solange sie sich auf klanglicher Ebene rechtfertigen lassen. Was diese Bedingung in der Praxis allerdings genau bedeutet, bleibt unklar. Deutlich wird jedoch, dass Bussotti unterschiedliche Arten graphischer Notation offensichtlich bewusst mit dem Ziel einsetzt, um die Diversität interpretatorischen Vorgehens zu erhöhen. Dabei öffnet sich seine Konzeption auch für nicht explizit genannte Umsetzungen.

So aufschlussreich diese Hinweise sind, so schwer fällt es derzeit, ihre tatsächliche Relevanz zu bewerten. Hat Bussotti bewusst entschieden, dieses Tudor gegenüber als »vorläufig« bezeichnete Vorwort nicht zu veröffentlichen? Dann ließe sich vermuten, dass er die darin zum Ausdruck kommenden Haltungen nicht mehr vertrat beziehungsweise die Informationen als nicht sinnvoll für die Interpretation des Zy-

23 Vgl. Sylvano Bussotti, unveröffentlichtes Vorwort zu *Pièces de chair II*, S. 5.

klus erachtete. Ob dies im Sinne eines von Bussotti angedachten Zuwachses an interpretatorischer Freiheit zu verstehen wäre, bleibt dahingestellt. Allerdings lässt eine Passage aus dem Begleitbrief zur fast vollständigen Partitur sowie zum Vorwort an David Tudor diese Möglichkeit denkbar erscheinen:

»I send you to-day, of the cycle ›Pièces de chair II‹, the pieces for or with piano. Two pieces are still lacking. The explanatory notes, which I unfortunately can send you only in Italian, are not yet to be considered as definitive. [...] I should be glad to know that you glance only once and with one single eye over these notes, because everything you will discover yourself when studying the musical notation will be more interesting for me, and more important for my further work.«²⁴

Ob dieses Vertrauen in die Kreativität Tudors, der die besondere Wertschätzung durch Bussotti genoss,²⁵ auch für andere Interpreten gelten würde, bleibt offen. Bussottis Äußerungen lassen jedoch die Möglichkeit eines bewussten Zurückziehens des Vorworts denkbar erscheinen.²⁶

Unter Berücksichtigung der genannten Ungewissheiten kann dieses Dokument trotzdem zum Verständnis von *Pièces de chair II* beitragen. Die stetig wachsende zeitliche Entfernung von der Entstehungszeit des Zyklus macht aus dem Vorwort eine besonders wertvolle Informationsquelle zu Bussottis aufführungspraktischen Vorstellungen zum Ende der 1950er- beziehungsweise Anfang der 1960er-Jahre. Seine Einbeziehung in aufführungspraktische Prozesse könnte daher als eine mögliche Grundentscheidung für die Interpretation von *Voix de femme* beziehungsweise des gesamten Zyklus angesehen werden.

Dazu gehört insbesondere auch die Wahl der Aufführungsmaterialien. Wenn man mit Sybille Krämer Schriften, und damit auch Notation, als »Denkzeuge«²⁷ versteht, also ihren operativen Charakter berücksichtigt, wäre von der Bedeutung der Schriftbildlichkeit sowohl für den Entstehungsprozess des Werks als auch für dessen performative Umsetzung auszugehen. Folgt man diesem Gedanken, so wirft das von Ricordi vertriebene Aufführungsmaterial eine Reihe von Fragen auf. Dieses besteht

24 Brief von Sylvano Bussotti an David Tudor vom 22.5.1959, David Tudor Papers, Box 174, Getty Research Library.

25 »By the title ›piano pieces for David Tudor‹, given to five compositions in this cycle [...], I did not intend a dedicacy or an exterior ›hommage‹; but I consider you rather as an instrumental means, just as I could call another work ›pieces for big orchestra‹.« (Ebd.)

26 Andererseits wäre auch ein zufälliges Auslassen des Vorworts möglich. Auch hier bliebe jedoch offen, wie Bussotti heute zum Vorwort steht. Da von ihm keinerlei Stellungnahme zu diesem Thema zu bekommen war, ist es schwer einzuschätzen, ob er das Vorwort heute noch als gültig bzw. zielführend für Interpretationen ansehen würde. Laut Aussage von Bussottis Partner Rocco Quaglia kann sich Bussotti nicht an die Existenz eines Vorworts erinnern (Mail vom 13.4.2016 an die Autorin).

27 Vgl. Sybille Krämer, *Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik*, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 79–100, hier S. 80 ff.

This is a detailed musical score for an orchestra, showing a section of page 22. The score is written for multiple instruments and includes various performance markings.

- Strings:** Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Contrabbasso (Double Bass). The Violino part includes markings for *mf* and *pp*. The Violoncello part includes markings for *mf* and *pp*. The Contrabbasso part includes markings for *pp* and *ppp*.
- Woodwinds:** Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Tromba (Trumpet), and Tromboni (Trombone). The Flauto part includes markings for *pp* and *ppp*. The Clarinetto part includes markings for *pp* and *ppp*. The Fagotto part includes markings for *pp* and *ppp*. The Tromba part includes markings for *pp* and *ppp*. The Tromboni part includes markings for *pp* and *ppp*.
- Brass:** Corno (Horn), Tromba (Trumpet), and Tromboni (Trombone). The Corno part includes markings for *pp* and *ppp*. The Tromba part includes markings for *pp* and *ppp*. The Tromboni part includes markings for *pp* and *ppp*.
- Percussion:** Triangolo (Triangle), Glockenspiel, Xilofono (Xylophone), Arpa (Harp), and Timpani. The Triangolo part includes markings for *fff*. The Glockenspiel part includes markings for *f* and *pp*. The Xilofono part includes markings for *f* and *pp*. The Arpa part includes markings for *pp* and *ppp*. The Timpani part includes markings for *pp* and *ppp*.
- Vocal Soloists:** Soprano, Alto, Tenore, and Bassi. The Soprano part includes markings for *pp* and *ppp*. The Alto part includes markings for *pp* and *ppp*. The Tenore part includes markings for *pp* and *ppp*. The Bassi part includes markings for *pp* and *ppp*.

The score also includes various performance markings such as *staccato*, *vibrato*, *arco*, and *pp*. There are also some specific instructions like "2 maracas" and "vibrato" for the strings.

Abb. 3a: Sylvano Bussotti, *Voix de femme* from *Pièces de chair II*, Partitur, Detail, S. 22
 Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

Abb. 3b: *Voix de femme* from *Pièces de chair II*, Perkussions-Stimme, S. 22, T. 64–67
 Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

offenbar gleichzeitig aus der (kalli)graphischen Partitur Bussottis sowie konventionell notierten Stimmen für die einzelnen Instrumente – mit Ausnahme der Vokal- und Klavierpartien.²⁸ Auch eine Dirigierpartitur ist nicht vorhanden.²⁹ Das bedeutet, dass in der Proben- und Aufführungssituation das Gros der Ensemblespieler aus dem konventionell notierten Material spielen könnte, während der/die PianistIn, der/die DirigentIn sowie die Sängerin mit der Original-Partitur zu arbeiten hätten, da keine entsprechenden Stimmen vorliegen. So stellt sich bereits vor Beginn der Probenarbeit die Frage, welches Material verwendet werden soll und warum es in zwei äußerst divergierenden, jedoch offenbar gleichzeitig zu verwendenden Notationsweisen vorliegt.

²⁸ Ausnahme stellt Nr. XIII *Voix d'homme* dar: Hier ist eine Stimme auch für den Klavier-Part vorhanden.

²⁹ Auf Nachfrage bei Ricordi wurde bestätigt, dass diese nicht existiert: »Es gibt nur diese eine Partitur. Es ist die Partitur, die auch im Verkauf zu erhalten ist. Das Werk wurde schon sehr oft aus eben dem Material aufgeführt und es hat bisher keine Beanstandungen gegeben. Auf jeden Fall wurden die Stimmen auf der Basis dieser Partitur hergestellt.« (Antwort von Carmen Ohlmes, Ricordi, auf Nachfrage der Vera-Oeri-Bibliothek Basel vom Juni 2015.)

Schon aus praktischer Sicht erscheint eine Arbeit auf der Basis zweier stark voneinander abweichender Interpretationsgrundlagen wenig sinnvoll. Zudem entsprechen die Stimmen einer ausgearbeiteten Version und grenzen damit im Unterschied zu Bussottis Partitur die Entscheidungsmöglichkeiten der Interpreten stark ein. Diese Auswirkungen betreffen neben dem generellen Spielverlauf, der in der (kalli)graphischen Notation mitunter Wahlmöglichkeiten vorsieht, vor allem die Kommunikation der Spieler untereinander und damit die spezifische Art des Zusammenspiels.

Dies lässt sich unter anderem am Beispiel der letzten Ensemblepassage vor dem Vokalsolo (Abb. 3a) nachvollziehen. In den Stimmen werden die hier oft nicht eindeutig zu interpretierenden Verbindungslinien, Bögen und Symbole zwischen den Klangereignissen der einzelnen Instrumente entweder ausgelassen oder verlieren an Deutungsmöglichkeiten, da die Spielverläufe der anderen Instrumente nicht mehr sichtbar sind (Abb. 3b). Die Reihenfolge der Klangereignisse wird dabei zum Teil durch Zahlen sowie die Nennung des jeweils spielenden Instruments angegeben, wobei die ursprünglichen Raumdimensionen unberücksichtigt bleiben. Das bedeutet, dass im Sinne von »space notation« interpretierbare Passagen in ihren Dauern eingeebnet werden, da die Klangereignisse in den Stimmen unabhängig von der ursprünglichen Darstellung häufig mit gleichen Abständen notiert werden. An die Stelle eines komplexen und mehrdeutigen Beziehungsgeflechts zwischen den einzelnen Stimmen tritt ein eindeutig durchorganisierter Ablauf einzelner Klangereignisse, in dem die Spieler jedoch nur marginal miteinander kommunizieren, da die Klangverläufe in ihrer Gesamtheit nicht mehr zu erkennen sind. Auf welcher Grundlage diese Ausarbeitung erfolgt ist, bleibt offen.

Ein weiteres relevantes Beispiel findet sich in der Übertragung einer zwischen Diagramm und graphischer Skizze angesiedelten Passage für Perkussion auf Seite 18 (Abb. 4a). Das Original ließe sich hier zum Beispiel im Sinne der Anordnung von Perkussionsinstrumenten und ihres Spielverlaufs interpretieren; die Größe der Notenköpfe beziehungsweise der dafür stehenden Kreise mag zudem auf dynamische Relationen hinweisen, die gestrichelten Pfeile wiederum auf Wege der Interpreten oder die Verbindung von Klangaktionen. Rhythmisch macht Bussotti keinerlei Vorgaben, allerdings lassen sich aus der Graphik unterschiedliche Grade von Aktionsdichte ableiten.

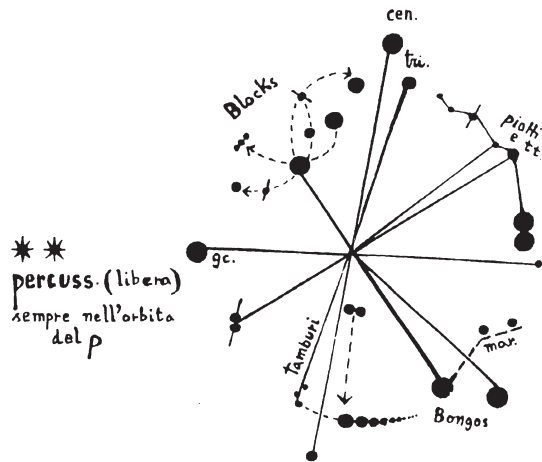


Abb. 4a: Sylvano Bussotti, *Voix de femme* from *Pièces de chair II*, Partitur, Detail, S. 18
Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

(SOLO)
 2 bongos
 2 tamb.
 gr. c.
 3 piatti
 Triangolo
 picc.
 2 cencerros
 gr.
 4 maraca
 2 t. t.

Musical notation includes dynamics such as *ff*, *mp*, *sf*, *pp*, *f*, *mf*, *p*, and *(fff)*. A *tr* (trill) is marked on the bongos. A *(gr. cenc.)* marking is present on the cencerros staff.

PERC.

3 blocks
 2 tamb.
 gr. c.
 Triangolo
 2 cenc.
 t. t.

Musical notation includes dynamics such as *pp*, *mp*, *p*, and *fff*. A *voice* marking is present on the t. t. staff. The tempo marking *lento* is indicated above the score. Measure numbers 12 and 13 are shown.

Abb. 4b: *Voix de femme* from *Pièces de chair II*, Perkussions-Stimme, S. 14–15, T. 11–13
 Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

Im Stimmenmaterial stellt sich auch diese Passage als konventionell ausnotiert dar (Abb. 4b). Wo im Original Verläufe und Dichteverhältnisse angedeutet werden, erscheinen hier klar ausnotierte Rhythmen. Damit wird nicht nur ein individuelles Notationskonzept mit all den sich daraus ableitenden Auswirkungen auf Interpretationen umstandslos in ein quasi objektivierendes, allgemeingültiges System übertragen. Auch die sich aus den verschiedenen Notationsweisen ergebenden Abstufungen determinierter und indeterminierter Notation werden nivelliert, und damit auch die offenbar vorgesehenen divergierenden interpretatorischen Freiräume. Jedoch scheint diese Ausarbeitung tatsächlich auf Bussotti selbst zurückzugehen. Im Vergleich mit der von ihm für Cathy Berberian ausgearbeiteten Klavierversion mit Perkussi-

on³⁰ ergibt sich an der entsprechenden Stelle eine überwiegende Übereinstimmung (Abb. 4b und 4c). Dabei unterscheiden sich beide zwar in der Anordnung der Schlaginstrumente in den Systemen – die Notenwerte, Dynamik und Anweisungen zu Zäsuren stimmen jedoch bis auf wenige Ausnahmen überein.

Damit scheint sich anzudeuten, dass Bussottis zweite Reduktion von *Voix de femme* als Vorlage für diesen Teil der Perkussions-Stimme diene. Entsprechende Ableitungen für die übrigen Stimmen lassen sich jedoch nicht nachweisen, weshalb die Herkunft des überwiegenden Teils der Instrumentalstimmen unklar bleibt. Grundsätzlich wäre denkbar, dass Bussotti, ähnlich wie im Fall des *J. H.-K. S.* überschriebenen dritten Stücks aus *Pièces de chair II*, für das neben einer mit zahlreichen graphischen Elementen und mehrdeutigen Symbolen notierten Fassung auch zwei weitere Versionen in konventionellerer Notation von Bussotti existieren, die ebenfalls in die Partitur eingegangen sind, auch hier eine entsprechende Ausarbeitung vorlegte. Allerdings findet sich kein Hinweis auf ein entsprechendes Verhältnis zwischen den Stimmen und der Partitur; vielmehr werden zumindest durch Ricordi erstere offenbar als äquivalent zu letzterer verstanden.

Die Verwendung der Stimmen erweist sich damit in vielerlei Hinsicht als problematisch. Dass Bussotti nur für einen geringen Teil des Materials als Urheber identifiziert werden konnte, fällt insofern ins Gewicht, als die Stimmen damit nicht als durch den Autor ausnotierte Version verstanden werden können. Auch das Fehlen einer entsprechenden Kennzeichnung wie im Fall von *J. H.-K. S.* spricht gegen ein solches Verständnis. Zudem liegt keine entsprechende Ausnotation für Klavier und Sängerin vor. Die daraus resultierende Uneinheitlichkeit der Interpretationsgrundlagen ist gerade auch in praktischer Hinsicht problematisch. Zudem wird, unabhängig davon, ob auch die restlichen Materialien auf Bussotti zurückgehen, bei Verwendung der Stimmen nur *eine* mögliche Version des Stücks wiedergegeben, die alle anderen Versionen von vornherein ausschließt. Damit würden die interpretatorischen Möglichkeiten der Partitur stark begrenzt.

Offenbar hatte Bussotti zumindest zur Entstehungszeit des Vorworts die Anfertigung von Stimmen zwar vorgesehen, jedoch sollten diese Platz für individuelle Entscheidungen bieten – also mehrere verschiedene Fassungen ermöglichen, aber nicht fixieren:

»[S]e la presenza di un concertatore è raccomandabile, quella di un direttore non è necessaria come condizione di principio essendo le partiture dei frammenti strumentali scritte ciascuna su di un'unica pagina nell'alto della quale un largo margine è lasciato in bianco onde permettere le individuali trascrizioni delle singole parti (assai brevi nella maggioranza dei casi); ne consegue una contemporanea leggibilità dell'assieme e del proprio dettaglio da eseguire. Sola eccezione alla costante variabilità ed inequalianza [sic] dello strumentale, il numero 13 che, in due casi, prevede una organizzazione degli

30 Sylvano Bussotti, *II. voix de femme (da pièces de chair) per mezzosoprano con accompagnamento di pianoforte (o di pianoforte e percussione)*, 2. Reduktion vom 7. 10. 1964, in: ders., *Due frammenti*, Faksimile-Partitur, Sammlung Cathy Berberian, Paul Sacher Stiftung Basel.

strumenti più convenzionalmente orchestrale; per questo numero la presenza di un direttore sarebbe dunque giustificata.«³¹

Aus Bussottis Vorwort lässt sich entnehmen, dass die Stimmen ursprünglich als ergänzende Materialien gedacht waren, so dass jeder Spieler die Partitur verfolgen und gleichzeitig die eigenen Klangaktionen im Detail überblicken konnte. Außerdem sollten die Stimmen Raum für individuelle Transkriptionen bieten. Als einzige Ausnahme benennt er Nr. XIII, *Voix d'homme*, für die er offenbar konventionelles Stimmenmaterial vorgesehen hatte und damit verbunden auch den Einsatz eines Dirigenten akzeptierte, den er für die übrigen Nummern nicht als notwendig erachtete. Insgesamt wirft das Stimmenmaterial damit eine Reihe von Fragen auf, die mit Ausnahme der auf Bussottis Reduktion zurückgehenden Passage insbesondere ihre Herkunft sowie auch das Verhältnis zwischen Partitur und Stimmen betreffen und damit die Verwendung letzterer in der Musikpraxis als problematisch erscheinen lassen.

Werk und Prozess – Werk als Prozess

Es lässt sich annehmen, dass das Stimmenmaterial unter anderem mit dem Ziel hergestellt wurde, die Koordination zwischen den Musikern zu erleichtern. Tatsächlich dürfte bei Benutzung der Stimmen ein Großteil der ansonsten notwendigen Absprachen zur Organisation des Zusammenspiels wegfallen. Das bedeutet jedoch auch, dass damit wesentlich in die sich aus der Partitur ergebenden Prozesse des Erarbeitens, Probens und Aufführens der Musiker eingegriffen wird. Da sich weitestgehend ausschließen ließ, dass das Stimmenmaterial als Grundlage für eine Version – in Abgrenzung zu der Version, die sich aus der Realisation der Partitur ergäbe – fungiert, sondern dem Notat der Partitur offenbar gleichgestellt wird, erwächst die Frage, in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Aufführungsmaterialien und ihre klangliche Umsetzung stehen. Geht man von der Partitur als Ausdruck der ursprünglichen Konzeption von *Voix de femme* aus, welche Charakteristika ergeben sich daraus für das Werk?

Was aus den Ricordi-Stimmen resultiert, ist in erster Linie ein von der Arbeit mit der Partitur grundsätzlich abweichender Interpretationsvorgang. Dieser fokussiert bei Benutzung der Stimmen auf Interpretationen im Sinne eines vermeintlich objektivierbaren und wiederholbaren Klangergebnisses, das von seinem Erarbeitungsprozess jedoch weitgehend abgekoppelt ist. Da man davon ausgehen kann, dass Bussotti seine »Denkzeuge« nicht zufällig gewählt hat – die Arbeit beispielsweise mit mehrdeutigen Zeichen ihm also offenbar zielführend für seine Komposition erschien –, dürfte das auf Wiederholbarkeit und Stabilität angelegte Stimmenmaterial Bussottis Partitur konterkarieren.

Tatsächlich birgt die auf den ersten Blick womöglich unübersichtlich wirkende Notation der Originalpartitur von *Voix de femme* auch in musikpraktischer Hinsicht

31 Sylvano Bussotti, unveröffentlichtes Vorwort zu *Pièces de chair II*, S. 4 f.

Potential, indem sie ein kammermusikalisches Zusammenwirken der Spieler ermöglicht, da alle Stimmen gleichzeitig sichtbar sind. Daraus ergibt sich eine grundlegend andere Art der Kommunikation zwischen den Spielern als bei Benutzung der Stimmen, die zudem zwangsläufig einen Dirigenten erfordert. Während die (kalli)graphische Partitur die Konzentration sowohl während der Proben als auch in der Aufführung aufeinander verstärken dürfte, da zum Beispiel nicht festgelegte Verläufe, Einsätze, gemeinsame Abschlüsse etc. organisiert werden müssen, wird sich die Aufmerksamkeit bei der Arbeit mit den Stimmen vermutlich hauptsächlich auf den Dirigenten und eventuell die Sängerin konzentrieren.

Aus der Entscheidung, konventionelles Stimmenmaterial anzufertigen, kann geschlossen werden, dass der Verlag die Partitur als Grundlage für eine performative Umsetzung des Stücks als nicht geeignet angesehen hat. Hier deutet sich ein konservatives Verständnis davon an, in welcher Beziehung Partitur, Interpretation und Werk zueinander zu stehen haben. Dabei wird Bussottis Notation paradoxerweise auf ihre Funktion als Vorlage zur Klangproduktion verkürzt – die Deutungsmöglichkeiten der Notation zum Beispiel im Hinblick auf die räumliche Konzeption der Umsetzung sind in der Arbeit mit den Stimmen nicht mehr gegeben – und scheint gleichzeitig als Interpretationsvorlage als nicht funktional empfunden worden sein. Jedoch mag die Besonderheit Bussotti'scher Partituren gerade darin bestehen, dass sie, wie Paul Attinello schreibt, auf unterschiedlichen Ebenen lesbar sind, das heißt in ihrer Erweiterung musikalischer Zeichen sowohl als Grundlage für die Realisation von Klangereignissen fungieren, jedoch auch über die Codierung von Klang hinaus relevant sein können.

»In his [Bussotti's, Anm. d. A.] work, our musical signs are not bypassed or surpassed, but instead expanded, their hieroglyphic facets added back into a code that had become all too much a tool, a thing to be used and minimized, since the subtler notation of the fourteenth century.«³²

Attinellos hieroglyphisches Verständnis der Notation in *Pièces de chair II* birgt die Chance, verschiedene Schichten des Werks zu erfassen und in performative Umsetzungen einzubeziehen. Seine emphatische Fürsprache für das mit einer Art Aura der Bedeutungen umgebene Zeichen liest sich in ähnlicher Weise bereits bei Barthes:

»Lorsque Bussotti dispose sa page et, d'un trait plein, noir, calligraphié, la couvre de portées, de notes, de signes, de mots et même de dessins, il ne se contente pas de transmettre aux exécutants de son œuvre des opérations à effectuer, comme le faisait l'ancien manuscrit musical [...]; il construit un espace homologique, dont la surface – puisque la page est condamné à n'être qu'une surface – veut être avec rage, avec précision, un volume, une scène, striée d'éclairs, traversée de vagues, rompue de silhouettes; ou encore, tout en même temps [...]: d'une part un grimoire de signes multiples, raffinés, codés avec infiniment de minutie, et d'autre part une vaste composition analogique, dans laquelle les lignes, les emplacements, les fuites, le zébrures ont à charge de suggérer,

32 Paul Attinello, *Hieroglyph, Gesture, Sign, Meaning* (s. Anm. 15), S. 226.

sinon d'imiter, ce qui se passe réellement sur la scène de l'écoute [...]. Un manuscrit de Sylvano Bussotti est déjà une œuvre totale: le théâtre (le concert) commence à l'appareil graphique qui doit en transmettre le programme. Idée très moderne: le Livre (l'œuvre) n'est pas un produit, mais une opération«.33

Barthes Verständnis Bussotti'scher Partituren weist ähnlich wie Attinellos Ansatz darauf hin, dass Kompositionen wie *Voix de femme* als komplexe Bedeutungsschichtungen verstanden werden können. Für die Praxis mag es daher nicht zielführend sein, die sogenannten »außermusikalischen« Ebenen von vermeintlich rein aufführungspraktischen Informationen abzugrenzen. Dagegen könnte im Erfassen der Vielschichtigkeit und den daraus zu entwickelnden interpretatorischen Entscheidungen, zum Beispiel in Hinsicht auf unterschiedliche Gewichtungen in der Vermittlung jener Schichten, ein möglicher praktischer Zugriff auf das Stück liegen. Die jeweilige interpretatorische Arbeit ließe sich dabei als Erweiterung des genannten Gewebes oder Netzwerks verstehen, indem jede Realisation von *Voix de femme* ihre individuelle Schicht hinzufügt. Zugleich lässt sich das »Werk« *Voix de femme* in seiner performativen Manifestation offenbar kaum von den damit verbundenen Arbeitsprozessen trennen, die auch in Barthes' Verständnis des Werks als »Operation« – im Gegensatz zum Werk als »Produkt« – anklingen. Diese Prozesse stellen sich – die Verwendung der Partitur vorausgesetzt – als so bedeutsam dar, dass sie als Teil des Werks verstanden werden können. Die Herstellung der genannten Aufführungsmaterialien kann folglich als Eingriff in den Arbeitsprozess und damit in das Werk selbst verstanden werden.

Mögen sich mit Attinellos hieroglyphischem Verständnis von Bussottis Partituren auch die darin verwobenen Beziehungsnetze erfassen lassen – welche Anwendungsmöglichkeiten ergeben sich daraus in der Praxis? Und welche Schlüsse lassen sich für die Aufführungspraxis ziehen, wenn als Teil der genannten Beziehungsnetze insbesondere auch die enge Bindung von Werken wie *Voix de femme* an Interpreten, aber auch an den Komponisten selbst zu verstehen ist?

»[T]utto non solo porta la mia firma e si risolve, sotto gli occhi dello spettatore, in funzione della mia persona fisica, ma già le pagine di ogni spartito nascono congegnate in maniera tanto concretamente legata a me stesso, da renderne spesso impossibile, o inattendibile, l'esecuzione in quei casi in cui non potessi esser presente.«34

Wenn Aufführungen von Werken ohne Bussottis physische Präsenz zwar nicht immer unmöglich, so doch unglaublich sind, müsste daraus folglich die Konsequenz gezogen werden, dass diese ohne ihn nicht mehr auf die Bühne gebracht werden können? Sind dann nicht auch InterpretInnen wie Cathy Berberian aufgrund ihrer maßgeblichen persönlichen und künstlerischen Einflüsse auf *Voix de femme* ebenso unverzichtbar wie der Autor selbst?

33 Roland Barthes, *La partition comme théâtre*, in: *Sylvano Bussotti e il suo teatro* (s. Anm. 6), S. 10.

34 Sylvano Bussotti, *Autoritratto* (s. Anm. 6), S. 18.

Zugegebenermaßen beantwortet diese Fragen in gewisser Weise die Aufführungspraxis selbst, denn Aufführungen von Bussottis Werken finden statt – sowohl ohne Berberian als auch ohne den Komponisten. Der Blick auf Aufführungen von *Voix de femme* unter besonderer Berücksichtigung der Abwesenheit der Uraufführungsinterpretin sowie der daraus resultierenden Fokusverschiebung in Bezug auf die genannten Schichten mag hier zu einem Verständnis der spezifischen Beziehung zwischen Partitur und Interpretation führen, welches auch für die aktuelle Aufführungspraxis Relevanz besitzt. Damit ließe sich auch Eric Ulmans Verständnis der Realisation Bussotti'scher Partituren assoziieren:

»One imagines that the score as a work of literature is the essential creation, that any performance would be more a commentary on the written page than that page a prescription for performance.«³⁵

Auch Ulman ersetzt hier die Vorstellung von der Partitur als Vorschrift zur Aufführung – und damit verbunden die Idee der Aufführung als wiederholbare klangliche Umsetzung eines Notentexts – durch die einer komplexen Beziehung, in diesem Fall zwischen Interpretation und Partitur. Er umreißt damit ein fast dialogisches Verhältnis, indem er die Funktion der Partitur von einer reinen Interpretationsvorlage zugunsten eines Ausgangspunkts für ein vielfältiges Kontextualisieren des Werks und seiner Interpretationen verlagert. Damit ließen sich Interpretationen in Nachfolge von Berberian zum Beispiel als Kommentare auf eben ihre Abwesenheit verstehen. Das wechselseitige Aufeinander-Verweisen von Berberian und den mit ihr verbundenen Anteilen von *Voix de femme* würde damit ersetzt durch ein neues Beziehungsgeflecht, nämlich jenes, das zwischen der jeweiligen Interpretin und den eben nicht auf sie, sondern auf die Person Berberians verweisenden Werkelementen entsteht.

So bietet die Partitur von *Voix de femme* verschiedenste Zugänge für eine Auseinandersetzung: Einerseits als Aufführungsgrundlage, wobei ihre verschiedenen Notationsweisen besondere Relevanz für die Arbeits- und Performanceprozesse aufweisen. Andererseits in dem ihr inhärenten komplexen Beziehungsgeflecht, innerhalb dessen ihre Funktion, zwischen Komponistenintention und Interpreten zu vermitteln, in den Hintergrund rückt. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass diese miteinander verzahnten Schichten um eine weitere Ebene ergänzt werden, indem sich die jeweiligen Interpreten selbst in Bezug zur Partitur setzen – diese eben kommentieren. Aus einer weiteren Perspektive wäre die Partitur von *Voix de femme*, wie Barthes schreibt, bereits als eine Manifestation des Werks zu bezeichnen.³⁶

35 Erik Ulman, *The Music of Sylvano Bussotti*, in: *Perspectives of New Music* 34 (1996), H. 2, S. 186–201, hier S. 190.

36 Dass Bussotti offenbar an Leser wie Interpreten der Partitur von *Pièces de chair II* gedacht hat, geht aus dem unveröffentlichten Vorwort hervor, denn er wendet sich explizit an beide: »al lettore o all'interprete« (Sylvano Bussotti, unveröffentlichtes Vorwort zu *Pièces de chair II*, S. 5).

Voix de femme in der Praxis I

Grundgedanken der Realisation einer Klavierversion – entsprechend der Aufnahmen mit Berberian³⁷ – sowie einer Ensembleversion waren das Nachvollziehen interpretatorischer Entscheidungen Berberians und ihrer Partner sowie die praktische Auseinandersetzung mit der Partitur und ihren Anforderungen an die Spieler. Hierfür war insbesondere die Auswertung der beiden Einspielungen von zentraler Bedeutung. Die Studie wurde, wie oben beschrieben, unter der Annahme durchgeführt, dass Berberian und ihre Klavierpartner auf der Basis der Ensemble-Partitur arbeiteten, also keine Version für Stimme und Klavier vorlag. Dies ergab sich unter anderem aus einer Information des derzeitigen Partners Bussottis, Rocco Quaglia: »sicuramente il M° Bussotti non ha fatto una riduzione per canto e piano, e molto probabilmente e [sic] stata fatta dai Maestri Berio e Roqué per Cathy.«³⁸ Zudem werden weder im Katalog Bussottis bei Ricordi, noch in seinem eigenen Werkverzeichnis entsprechende Reduktionen aufgeführt. Somit war davon auszugehen, dass sich durch den Vergleich der beiden vermeintlich auf der Ensemble-Partitur basierenden Aufnahmen spezifische interpretatorische Entscheidungen herausarbeiten ließen, die auf allgemeine Vorgehensweisen hinsichtlich der klanglichen Umsetzung der Notation hinweisen würden. Dass beide Einspielungen offenbar doch auf der Basis von Reduktionen Bussottis erfolgten, macht eine zumindest partielle Korrektur der Untersuchungsergebnisse notwendig. Diese werden im Folgenden auf der Grundlage des aktuellen Kenntnisstands zu den existierenden Reduktionen kommentiert.

Ein Vergleich von Berberians Aufnahmen mit der Partitur ergab starke Abweichungen zwischen den Interpretationen und dem Notat, insbesondere in Hinblick auf Tonhöhen und Rhythmen. Gleichzeitig deuteten sich Parallelen zwischen den Einspielungen an, die darauf schließen ließen, dass sich die Sängerin als Grundlage ihrer Interpretationen in gewisser Weise eine Version des Stücks erarbeitet hatte.³⁹

37 Für die Klavierversion findet sich neben *Voix de femme* auch der Name *Frammento* oder *Voix de femme (Frammento)*, z. B. auf der bei Wergo erschienenen CD *The Voice of Cathy Berberian*. Dies entspricht auch den beiden von Busotti ausnotierten Reduktionen, die in der Paul Sacher Stiftung (Berberian Collection) lagern. Hier stellt *Voix de femme* nach *Lettura di Braibanti* für Stimme solo das zweite Stück der *Due frammenti* dar. Berberian fügte *Voix de femme* in den 1960er-Jahren häufig in Solorezitale ein, wobei sie mit verschiedenen Pianisten arbeitete. Die Premiere fand am 9. 4. 1960 in Mailand in einem Konzertprogramm statt, das Berberian zusammen mit Alfons und Aloys Kontarsky gestaltete. Weitere Aufführungen u. a.: 10. 5. 1960 in Los Angeles mit Leonard Stein sowie vermutlich am 7. 4. 1967 ebenfalls in Los Angeles mit Leonard Stein. Dort wird das Stück als *Fragments* angegeben, was folglich mit dem italienischen *Frammento* übereinstimmt. Am 10. 9. 1965 fand in Venedig die Uraufführung der Ensembleversion statt.

38 Rocco Quaglia in einer E-Mail an die Autorin, 9. 6. 2015. Zudem konnte die Berberian Collection, die sich bis zu ihrer Übergabe Ende 2015 an die Paul Sacher Stiftung bei Cristina Berio, der Tochter Cathy Berberians und Luciano Berios, in Los Angeles/USA befand und nur partiell zugänglich war, erst im Frühjahr 2016 eingesehen werden. Erst zu diesem Zeitpunkt ließ sich die Existenz der Klavierfassungen verifizieren.

39 Auch im Fall sowohl von Bussottis *Piano Piece for David Tudor 3* als auch von Cages *Variations I* hat Tudor fixierte Versionen angefertigt, sodass diese Praxis offenbar nicht unüblich

Dabei steht der Begriff »Version« hier nicht zwingend für eine präzise Fixierung in Sinne einer Ausnotation, sondern vor allem für ein festgelegtes Vorgehen, das in seiner konkreten Anwendung zu unterschiedlichen klanglichen Ergebnissen führen kann.

Auffallend war, dass in beiden Einspielungen Passagen, in denen die Reihenfolge einzelner Aktionen offen gelassen wird, dieselben Abläufe aufwiesen. Gleiches betrifft auch Alternativvarianten sowie Auslassungen von Partiturbestandteilen. Letztere schienen vornehmlich pragmatischer Natur gewesen zu sein und im Zusammenhang mit der Besetzung der Ondes Martenot in der Ensemblefassung zu stehen, die unter anderem in ihrer Glissando-Funktion vom Klavier schwer zu ersetzen sind.

Abb. 5: Sylvano Bussotti, *Voix de femme* from *Pièces de chair II*, Partitur, Detail, S. 20 (Eintragungen in rot von der Autorin)
Copyright (1958/59/60) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

Auch in Bezug auf die Tonhöhen ließen die beiden Aufnahmen darauf schließen, dass Berberian sich für *Voix de femme* auf ein verbindliches Vorgehen innerhalb der Interpretation festgelegt hatte. Darauf deuteten zum Beispiel Passagen hin, in denen Bussotti in der Ensemblefassung vorsieht, dass die Interpretin einen Tonvorrat mit einem gegebenen Text verbindet (Abb. 5). Die Transkriptionen der beiden entsprechenden Aufnahmepassagen ergaben, dass die Interpretationen zwar nicht identisch sind, die Verteilung der Silben jedoch starke Parallelen aufweist (Abb. 6a/b). Diese stimmt in beiden Aufnahmen exakt überein, genauso wie auch Abweichungen von der Notation, beispielsweise im Fall der ersten beiden Töne, die laut Partitur zu summen wären,⁴⁰ während Berberian bereits die erste Silbe des Texts singt. Auch die Tonlagen stimmen im Sinne relativer Tonhöhen (hoch, mittel, tief) fast immer überein. Ausnahme ist in dieser Hinsicht nur die Gestaltung des als Raute notierten Tons (laut Vorwort »sussurrato«⁴¹) und der letzten drei Worte (»baderoun luis gouda«). Berberian setzt diesen in der Interpretation mit Berio in der Mittellage an und glissandierte minimal nach oben und unten. Der übrige Text wird einatmend gesprochen und geht direkt in Einschub * (S. 21) über, womit sie den Beginn der ersten Notenzeile bis zum Zeichen * auslässt.

war. Vgl. auch Michel Roth, »I allow myself to think of you not as of somebody playing the piano«. Zur Interaktion von Komposition und Interpretation im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 23 (2016), S. 49–57.

40 »Bch.« steht für Boccha chiusa.

41 Vgl. Sylvano Bussotti, unveröffentlichtes Vorwort zu *Pièces de chair II*, S. 4.

a) *f* Ajn - bes__ khe - re - tsig e vor_____ mout ba - deroun luis gouda *mf* ←

b) *f* Ajn - bes__ khe - re - tsig e vor_____ mout ba - deroun luis gouda *p* ← → (wie „quoi, quoi, quoi“ S. 21)

c) *Bch* *ff* *ord.* Ajn-bes khe - re - tsig e vor mout ba - de-roun luis gou - da *ppp* *ff*

Abb. 6: a) Transkription der Version von Cathy Berberian mit Luciano Berio (1962)
 b) Transkription der Version von Cathy Berberian mit Carlos Roqué Alsina (1969)
 c) Transkription der Version von Anne-May Krüger mit dem ensemble zone expérimentale Basel

In fast gänzlich übereinstimmender Weise verfährt sie in der Aufnahme mit Alsina (Abb. 6b). Allerdings ist der »sussurrato«-Ton diesmal in der tieferen Lage angesiedelt und nur die erste Silbe des übrigen Texts (»ba-«) wird einatmend gestaltet. Die restlichen Silben werden ähnlich wie das darauf folgende »quoi, quoi, quoi, etc.« (Einschub *, S. 21) gesungen. Auch hier erfolgt eine Auslassung des Beginns der ersten Zeile auf S. 21 bis zum Zeichen *.

Tatsächlich muss jetzt davon ausgegangen werden, dass beide Einspielungen auf der ersten Reduktion von *Voix de femme* für Stimme und Klavier von 1960 basierten (Abb. 7).⁴² Die Tonhöhen sind hier exakt ausnotiert und mit Silben unterlegt. Die Unterschiede zwischen den Aufnahmen ergeben sich somit offenbar aus einer approximativen Wiedergabe der Vorlage. Dagegen musste zum Zeitpunkt der Realisation des Stücks im Kontext der vorliegenden Studie entsprechend der damaligen Quellenlage davon ausgegangen werden, dass Berberian sich für ein in beiden Aufnahmen zur Anwendung kommendes Vorgehen zum Umgang mit Ton- und Silbenvorrat entschieden hatte. Dabei schienen für sie vor allem allgemeine Begriffe von hoher, mittlerer oder tiefer Lage verbindlich zu sein. Somit hätte nicht die exakte Wiedergabe

42 Vgl. ab rot markierter Ziffer 40. Handschriftliche Eintragungen vermutlich von Cathy Berberian. In Bezug auf die genannte Passage entspricht die erste auch der zweiten Reduktion von 1964.

notierter Töne und zumeist auch nicht der Intervallik im Zentrum ihres Interpretationsansatzes gestanden.

Daraus wurde auf eine grundsätzliche Haltung Berberians zur Interpretation von *Voix de femme* geschlossen, die selbst mit Blick auf die aktuelle Quellenlage zu großen Teilen Validität besitzen dürfte. Unabhängig von der Grundlage der Interpretationen stellt sich Berberians Umgang mit konkreten Tonhöhen als approximativ dar. Dies betrifft sowohl die bereits in der Ensemble-Partitur fixierten Abschnitte als auch die nur in den Klavierreduktionen ausnotierten Passagen. Dagegen scheint die Auswahl beispielsweise idiomatischer Klangfarben für die verschiedenen im Stück vorkommenden Sprachen mit großer Sorgfalt getroffen worden zu sein. Auch der virtuose Wechsel zwischen den verschiedenen Idiomen und musikalischen Stilen spricht für ihre Präzision auf einer Ebene, die sich womöglich am besten mit dem Begriff »qualitativ« beschreiben lässt. Im Gegensatz dazu betrifft das genannte approximative Vorgehen ein als »quantitativ« zu bezeichnendes Moment des Stücks und bezieht sich auf alle objektiv messbaren Parameter wie Tonhöhen und rhythmische Angaben.

Es ist zu vermuten, dass der Notentext für Berberian in erster Linie den Rahmen für performative und von ihr auszufüllende musikalische Situationen setzte. Dabei scheint die exakte Wiedergabe determiniert notierter Angaben offenbar sekundär gewesen zu sein. Ihr Hauptaugenmerk lag dagegen auf der Ausgestaltung musikdramaturgischer Entitäten durch die Wahl der Klangfarben und vokalästhetischer

Abb. 7: Sylvano Bussotti, *Voix de femme* (da *Pièces de chair*) per mezzosoprano con accompagnamento di pianoforte (10. 3. 1960), Detail, Sammlung Cathy Berberian, Paul Sacher Stiftung (mit freundlicher Genehmigung)

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two systems. The top system is for the mezzo-soprano voice, starting with the instruction 'libero' and measure numbers 35 through 40. The notes are heavily annotated with red circles and lines, and include vocalizations like 'SE', 'SIRD', 'SBI-DA-G', 'A', 'DA-M', 'A/No', and 'BES'. Performance directions such as 'dal nulla, poco cresc., allo af', 'p, cresc.', 'f', 'mf', 'p', 'f', 'fff', 'recupere', and 'ff' are written below the staff. The bottom system is for the piano accompaniment, with measures 37 through 40. It includes notes and chords with various dynamics like 'pp', 'f', 'ppp', and 'p'. Handwritten notes in red and black ink provide performance instructions such as 'copercchio', 'molto grave', 'Red...', 'DERUN LOISGWI', 'HO VI-VA HA', 'PASH-DA GA ZA', and 'respirare ad libitum'. The score is a detailed and expressive musical manuscript.

Nuancen, was auch im Sinne einer Priorisierung gestischer Gehalte⁴³ über einzelne Klangereignisse zu verstehen ist.⁴⁴ Diese Hinwendung zum quasi Gestischen beschreibt Mario Evangelista als charakteristisch für das, was er »musica da eseguire e vedere« nennt. Dabei versteht er die Geste auch im Sinne der mit der Klangproduktion verbundenen physischen Aktion.

»Con questa definizione si vuole individuare quell'insieme di sistemi notazionali che descrivono l'azione da compiere anziché crearne un'espressione codificata. In questo caso il segno proposto dall'autore mostra il suo rapporto di mimesi con il reale piuttosto che una natura totalmente astratta e quindi da decifrare. [...] La prassi esecutiva di tali opere focalizza l'attenzione sulla natura timbrica dell'evento sonoro e sul gesto che l'ha prodotto.«⁴⁵

Diese mimetische Verbindung, die Evangelista hier zwischen dem Zeichen und seiner Entsprechung in der Realität sieht, mag vor allem für die Ensemblefassung Gültigkeit besitzen. Jedoch zeugt auch die Klavierreduktion in ihrer weit stärkeren Fixierung und Determinierung von Klangereignissen von der Konzeption des Originals. Indem Berberian die notierten Tonhöhen wie beschrieben häufig als relative Angaben interpretiert, die individuelle Klangfarbe zum Beispiel je nach Sprache jedoch sehr genau setzt, misst sie – wie Evangelista dies für die Aufführungspraxis der »musica da eseguire e vedere« allgemein beschreibt – dem Timbre des Klangereignisses eine größere Bedeutung zu als dem Zeichen im Sinne einer Chiffre beispielsweise für eine präzise Tonhöhe. Gleichzeitig ist auch das bei Evangelista hervorgehobene Assoziieren des Zeichens mit seiner realen Entsprechung zu erkennen: Berberian verknüpft die Informationen zu Tonhöhe und spezifischer Sprache miteinander und leitet daraus für sich eine individuelle Klangfarbe ab, die sie offenbar als dem jeweiligen Idiom entsprechend ansieht.

43 Das komplexe Feld der musikalischen Geste kann hier nicht umfassend aufgerollt werden. Im vorliegenden Zusammenhang bezieht sich der Begriff jedoch vorrangig auf seine Bedeutung als Einheit stiftendes Moment, das Dieter Schnebel ursprünglich auf Arnold Schönbergs frühe Werke anwendet. Anders als bei Schnebel wird der Gestus hier jedoch nicht primär auf dynamische und Artikulationszeichen bezogen. Vielmehr wird dessen Vorstellung vom Entstehen der Geste an dem Punkt, an dem »die Funktion des Tones aufhört« auf alle Zeichen der Notation Bussottis übertragen. Das gestische Moment ist damit sinnstiftend unabhängig von den Informationen der Notation, aus denen es sich ergibt. Vgl. Dieter Schnebel, *Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs*, in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller, Köln: DuMont Schauberg 1972, S. 174–194.

44 Die Fokussierung auf den Gestus scheint sich von der Entstehung der Aufnahme mit Berio bis zu jener mit Alsina noch verstärkt zu haben. Insbesondere die zunehmende Priorisierung von Klangfarben über exakte Tonhöhen weist darauf hin.

45 Mario Evangelista, *Teatri nascosti. Gesto, segno e drammaturgia nell'opera di Sylvano Bussotti*, Firenze: LoGisma 2013 (= *Civiltà musicale*, Bd. 67/68), S. 91.

Einschub: Die Klavierreduktionen

Nachdem Bussotti die Partitur zu *Voix de femme* laut Datierung am 10. 8. 1959 fertiggestellt hatte, beendete er am 10. 3. 1960 die erste Reduktion »per mezzosoprano con accompagnamento di pianoforte«. ⁴⁶ Mit dem Vokalsolo *Letture di Braibanti* fügte Bussotti die Klavierfassung von *Voix de femme* zu den *Due frammenti* zusammen. Die Entstehung dieses Zyklus ist in einem Brief Bussottis an Berberian dokumentiert, in dem der Komponist der Sängerin zudem Hinweise zur Einstudierung gibt:

»[S]arei molto felice che tu imparassi finalmente i miei due pezzi per poterli eseguire nelle tue tournées. la speranza di venire a Milano, per me, è inesistente poiché, attualmente, la spesa di viaggio costituirebbe una fortuna che non possiedo. però il problema può essere risolto: 1° il pezzo per voce sola ‚LETTURA DI BRAIBANTI‘ [...] necessita solo un’attenta lettura e messa in pratica delle spiegazioni sul retro_ se ci ti metti con buona volontà vedrai che sono esaurienti e che non hai bisogno di me per impararlo_ e poi Luciano può aiutarti un po’ lui_ 2° il ‚Voix de femme‘ dai ‚pièces de chair‘ è problematico_ ho deciso di fartene io stesso una trascrizione per canto e pianoforte con indicazioni particolareggiatissime su tutto; va bene? la riceverai quanto prima e, anche quella, potrai agevolmente studiarla per conto tuo. se vuoi, dunque, puoi riuscirci abbastanza facilmente. il caso volesse che, da qui a aprile, fosse possibile vederci (ed io farò naturalmente il possibile) allora tutto si risolverà più facilmente. pero non bisogna contarci e ti prego di fare come se fosse escluso per non trovarti poi, all’ultimo momento, materialmente impossibilitata dal poco tempo rimasto_ comincia a studiare quello per voce sola, se puoi_ non è davvero difficile!«⁴⁷

Offenbar bereitete die Einstudierung der graphischen Partitur für Berberian in Abwesenheit des Komponisten Schwierigkeiten, so dass Bussotti sich entschied, eine Fassung zu schaffen, die Mehrdeutigkeiten fast gänzlich ausschloss und zudem, anders als die Ensemblefassung, mit zahlreichen verbalen Ausführungsanweisungen versehen war. Die darin bereits determiniert notierten Passagen wurden in der Reduktion fast unverändert übernommen, ungewöhnliche Notationen wie jene auf Partiturseite 18 (Abb. 1) mit Angabe von Tonnamen und Oktavlage notierte Passage überführte Bussotti in konventionelle Notation. Auch die Abfolge wird hier exakt festgelegt, d. h. Auslassungen wie die Ondes-Martenot-Passagen und die sich daraus ergebenden Änderungen der Einschübe sind durch Bussotti vorgegeben. Die im Original auf Seite 19 beginnende graphisch notierte Passage wird auf drei Systemen (Stimme und Klavier) konventionell ausnotiert. Nur die ursprünglich auf Seite 20 beginnenden Klangergebnisse (Abb. 2) ließen auch in der Reduktion verschiedene Umsetzungen zu, da ihre Anordnung in drei aufeinander geschichteten Systemen verschiedene Interpreta-

⁴⁶ Sylvano Bussotti, *II. voix de femme (da pièces de chair) per mezzosoprano con accompagnamento di pianoforte*, 1. Reduktion vom 10. 3. 1960, Sammlung Cathy Berberian, Paul Sacher Stiftung Basel.

⁴⁷ Brief von Sylvano Bussotti an Cathy Berberian vom 19. 2. 1960, Sammlung Cathy Berberian, Paul Sacher Stiftung Basel, Interpunktion und Unterstreichungen im Original.

tionen erlauben. Die Abfolge ist hier – vermutlich von Berberian – durch A, B und C gekennzeichnet und entspricht damit der auf den Aufnahmen (Abb. 8).

Auch alle weiteren von der Ensemble-Partitur abweichenden Abfolgen, die aufgrund der damaligen Faktenlage Berberians Interpretation zugeschrieben wurden, entsprechen der Reduktion. Das betrifft auch die in der Partitur abgesetzt notierten Einschübe oder Ossia, die hier konventionell gesetzt werden. Bussotti gibt durch gestrichelte oder gepunktete Linien mitunter sogar das genaue Zusammenspiel von Pianist und Sängerin vor.

Die zweite Reduktion von 1964 entspricht im Hinblick auf die Vokalpartie der ersten, erweitert die Begleitung jedoch um einen Perkussionspart. Perkussionsinstrumente waren bereits in der ersten Reduktion für die Sängerin und Pianisten vorgesehen, hier werden allerdings ausgedehntere Passagen aus dem Original eingefügt, wie zum Beispiel die oben bereits kommentierte Ausnotierung des auf Partiturseite 18 graphisch dargestellten Perkussionssolos (Abb. 4a). Vorgesehen ist laut Anmerkung Bussottis ein Spieler.

Insgesamt scheinen für die Entstehung der Klavierfassungen vor allem pragmatische Beweggründe ursächlich gewesen zu sein. Neben der unabhängig von Bussotti zu realisierenden Einstudierung bot die Klavierreduktion auch die Möglichkeit von Aufführungen ohne aufwändiges Instrumentarium. Damit erstellte Bussotti die Reduktionen offenbar speziell für Berberians Bedürfnisse und Konzertpraxis, wobei diese weder im Verlagskatalog bei Ricordi noch in Bussottis eigenem Werkverzeichnis aufgeführt wurden. In Kombination mit *Lettura di Braibanti* für Stimme solo entstand so ein im Rahmen von Rezitalen mit Klavier realisierbarer Miniaturzyklus, *Due frammenti*, der aufgrund seiner im Vergleich zur Ensemblefassung deutlich überschaubareren Anforderungen auch der größeren Verbreitung von Bussottis Werk dienlich sein konnte. Im Vergleich zu letzterer schränkt Bussotti hier den Interpretationsspielraum stark ein, was für Berberian offenbar Erleichterungen in der Vorbereitung bedeutete. Gleichzeitig lässt sich daraus ableiten, dass für die Sängerin zumindest im Kontext mit Bussottis Werken des genannten Zeitraums die enge Zusammenarbeit mit dem Komponisten von wesentlicher Bedeutung war, interpretatorische Entscheidungen gerade für die Umsetzung indeterminierter Notation vorzugsweise also im Austausch mit diesem getroffen wurden.

Voix de femme in der Praxis II

»Bussotti ha elaborato, a partire dai suoi primi lavori giovanili, una semiografia specifica e del tutto particolare rispetto al restante panorama della Nuova Musica. Questo perché egli non si muove mai su un territorio completamente simbolico o astratto. Ogni suo segno presenta sempre una doppia natura: è in parte codice e in parte disegno. Ogni elemento semiografico è sia codificabile in relazione ad un contesto più o meno tradizionale, sia può essere eseguito in base alla sua somiglianza con il gesto reale da

compiere durante la performance. In sostanza, c'è sempre un valore intrinseco al segno che lo rende godibile in quanto occorrenza fisica del tratto sul foglio.«⁴⁸

Mario Evangelista schreibt in Zusammenhang mit Bussottis Kompositionen auch von einer Doppelnatur seiner Partituren. Dies mag weniger auf die Klavierreduktionen von *Voix de femme* zutreffen, die Evangelista vermutlich gar nicht kannte, als auf die Ensemble-Partitur. Für die Basler Realisierung insbesondere der Ensemblefassung war dieses Verständnis der Notation in ihrer Funktion sowohl als Ausführungsanweisung als auch als Trägerin von Bedeutungsebenen, die auf Bereiche der Realität beziehungsweise des Physischen verweisen, grundlegend. Insofern wurde versucht, das oben herausgearbeitete Beziehungsgeflecht, also die in der Partitur erkennbaren Verknüpfungen aufführungspraktischer und persönlicher Informationen, in konkrete musikpraktische beziehungsweise performative Situationen zu überführen. Ziel war dabei die Verbindung der präzisen Wiedergabe des Notentexts mit dem genannten qualitativen Ansatz, der sich aus Berberians Arbeit ableiten ließ.⁴⁹

Während die Realisation der Klavierfassung – allerdings auf Basis der Ensemble-Partitur – einen möglichst genauen Nachvollzug von Berberians Interpretation ermöglichen sollte, wurden in der Ensembleversion die daraus resultierenden Erkenntnisse genutzt und unter anderem für eigene Entscheidungen herangezogen. Die Charakterisierung der verschiedenen Sprachen wurde dabei angestrebt, ohne jedoch auf die Imitation der spezifischen Klangfarben Berberians zu zielen. Insgesamt fokussierte die Arbeit an beiden Versionen stark auf die Frage, wie ein Werk, das im Sinne eines Vokalporträts einer bestimmten Sängerin konzipiert ist, jenseits der Mimikri interpretiert werden kann. Dabei besaß insbesondere Ulmans Idee der Performance als Kommentar große Relevanz.

Alternativen zu Berberians Interpretationen ergaben sich unter anderem aus der Entscheidung für Variantlösungen wie beispielsweise für die Gestaltung der oben untersuchten Seite 20, die in der Klavierfassung in gleicher Reihenfolge wie bei Berberian, mit Ensemble jedoch in einer individuellen Abfolge gesungen und gespielt wurde (vgl. nummerierte Abfolge in Abb. 2). Weitere Unterschiede resultierten aus der von Berberians Ansatz abweichenden Gewichtung zwischen der Wahrnehmung einzelner Partiturabschnitte als dramaturgische beziehungsweise qualitative Entitäten und der Assoziation ihrer einzelnen Zeichen mit präzisen Informationen zu Tonhöhe, Tondauer etc. Das bedeutete, dass Informationen quantitativer Natur als verbindlich betrachtet wurden und, wo kein genaues Vorgehen aus der Partitur abzuleiten war, der Umgang mit dem Material durch selbst aufgestellte Regeln organisiert wurde. Damit wurden Möglichkeiten der Ensemblefassung ausgelotet, die in der Klavierreduktion nicht vorgesehen sind.

⁴⁸ Mario Evangelista, *Teatri nascosti* (s. Anm. 45), S. 102 f.

⁴⁹ Dabei ist nicht auszuschließen, dass die angestrebte Präzision zu einer tendenziell größeren Stabilität im Sinne einer Wiederholbarkeit der Performance führt und damit eine spontanere Ausgestaltung, die sich aus Berberians Verständnis der Notation primär als Rahmensetzung ableiten lässt, weniger Raum erhält.

Verdeutlicht werden kann dies am Beispiel des Tonvorrats Seite 20 rechts (Abb. 5). Dieser wurde für den gesamten unter dem Notensystem stehenden Text genutzt. Dabei wurden, wie in der Partitur angegeben, die ersten beiden Noten mit geschlossenem Mund gesungen. Die Verteilung des Tonvorrats erfolgte alternierend zwischen den jeweils mit einem Notenhals verbundenen Tönen. Dabei war die Prämisse, möglichst große Intervalle zu schaffen, die einerseits Berberians Interpretation dieser Passage entsprechen,⁵⁰ andererseits in der gesamten Partitur von

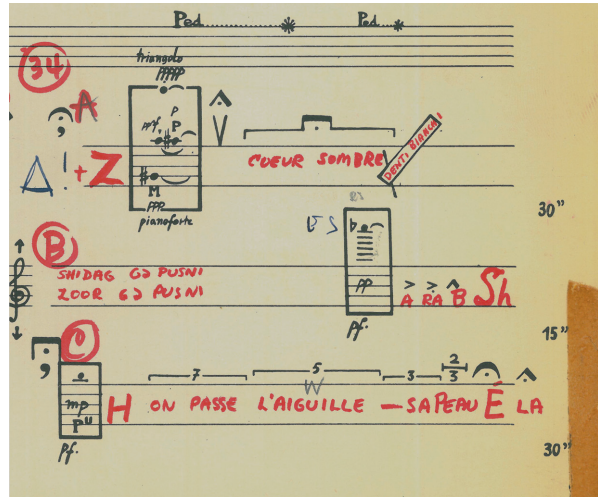


Abb. 8: Sylvano Bussotti, *Voix de femme* (da *Pièces de chair*) per mezzosoprano con accompagnamento di pianoforte (10. 3. 1960), Detail, Sammlung Cathy Berberian, Paul Sacher Stiftung (mit freundlicher Genehmigung)

Bussotti offenbar überwiegend favorisiert werden (Abb. 6c) Realisiert wurden zudem mögliche Spielverläufe und -varianten, die in Berberians Aufnahmen nicht zu hören waren, wie zum Beispiel sämtliche Passagen mit Ondes Martenot.

Mit Blick auf Bussottis verschiedene Notationsweisen stellte sich zudem die Frage, inwiefern visuell interpretierbare Teile der Partitur auch als solche für das Publikum nachvollziehbar werden sollten. Während des Arbeitsprozesses entwickelte sich der Ansatz, den graphisch-räumlichen Aspekt von *Voix de femme* nicht primär als Phänomen in den physischen Raum der Aufführung zu übersetzen. Vielmehr sollte dieser vor allem in seiner Auswirkung auf die kommunikativen Prozesse zwischen den Musikern vermittelt werden. Dafür wurde die Partiturseite 20 auf 2 x 3 Meter vergrößert und in der Aufführung als begehbare Partitur verwendet. Auf diese Weise konnte der graphische Aspekt der Partitur vermittelt werden, wobei diese nicht zum bloßen Requisit beziehungsweise Bühnenbild wurde, sondern nach wie vor ihre Funktion als Interpretationsvorlage besaß (Abb. 9). Der Raum auf dem Partiturbblatt wurde dabei im buchstäblichen wie übertragenen Sinne zum Raum der Interpretation. Damit erhielt der schriftbildliche Aspekt in Bussottis Partitur keine inszenatorische Entsprechung, wurde aber in seiner Auswirkung auf die interpretatorische Arbeit der Musiker reflektiert.

⁵⁰ Die Klavierfassung gibt hier eine eindeutige Verteilung der Silben auf konkrete Tonhöhen vor und lässt in dieser Hinsicht keinerlei Entscheidungsspielraum für die Interpretin.



Abb. 9: Szenenfoto der Ausführung von *Voix de femme* am 6.10.2015 in Basel
(© Georges Starobinski)

Da bis auf wenige Passagen auf die Koordination durch einen Dirigenten verzichtet wurde,⁵¹ bestand die Probenarbeit zu nicht geringen Teilen in der Organisation des Zusammenspiels. Die Vermittlung des Raums ergab sich dabei unter anderem aus der Kommunikation zwischen Sängerin und Ensemble (Blickkontakt, Hinwendung beziehungsweise Bewegung auf die Musiker zu) sowie den Ensemblespielern untereinander und

wurde verstärkt durch die große Entfernung der Musiker voneinander. Diese ergab sich aus der Platzierung des Publikums entlang der Kanten des vergrößerten Partiturblasses; die Aufstellung des Ensembles erfolgte dabei um das Publikum herum.

Grundgedanke dieser sichtbaren Interpretationsanteile war damit neben dem Verdeutlichen der zu großen Teilen die Vorstellung linearer Abläufe unterwandernden Struktur der Partitur die Vermittlung des Arbeitsprozesses an *Voix de femme*. Dass Bussottis Partitur als Interpretationsvorlage durchaus geeignet ist, wurde oben bereits dargelegt und hat sich in der Praxis erwiesen. Jedoch erfordert die Arbeit mit diesem Material aufgrund seiner vielfältigen Erweiterungen von Notationskonventionen eine intensive Auseinandersetzung jedes Spielers mit seiner Stimme sowie des gesamten Ensembles mit der Partitur. Dies betrifft nicht nur die genannten möglichen Varianten zu spielender Einschübe und die Festlegung nicht fixierter Abläufe, sondern auch individuelle Spieltechniken und Fragen der Koordination untereinander.

Es scheint evident, dass die auf Basis der Partitur stattfindende Arbeit der Musiker sich deutlich von jener unterscheidet, die auf einer fixierten Ausarbeitung von

⁵¹ Dirigiert wurden jeweils das erste System S. 19 sowie S. 21. Bei einer ausgedehnteren Probenzeit – in diesem Rahmen waren nur zwei Ensembleproben angesetzt – wäre auf einen Dirigenten auch zu verzichten gewesen.

Bussottis Notation basiert. Die Besonderheit dürfte unter anderem in der Notwendigkeit liegen, einen interpretatorischen Zugang zu erarbeiten, der die scheinbare Ornamentik von Bussottis Partitur durchdringt und zu einer individuellen Auseinandersetzung mit den verschiedenen im Stück enthaltenen Schichten führt. Hier spielen Entscheidungen zur klanglichen Umsetzung von Bussottis Zeichen auf der Mikroebene ebenso eine Rolle wie das Erfassen dramaturgischer Zusammenhänge. Damit erfordert die vorliegende Komposition im Vergleich zu konventionell notierten Partituren insofern einen anderen interpretatorischen Zugriff, als Arbeits- und Aufführungsprozesse ins Zentrum rücken und in einem erweiterten Werkbegriff als wesentlicher Teil von *Voix de femme* verstanden werden können. Dagegen rückt ein interpretatorisches »Ergebnis« im Sinne einer am Ende des Probenprozesses stehenden, stabilen Aufführung in den Hintergrund. Allerdings ist zu konstatieren, dass das Potential der Partitur auch in der vorliegenden Realisation nicht ausgelotet wurde. Hier wären Umsetzungen denkbar, die die Entscheidungsprozesse stärker von der Probe in die Aufführungssituation verlagern. Dadurch würde die Bedeutung der Interaktion zwischen den Spielern noch deutlicher hervorgehoben, wobei vermutlich auch mit einer größeren Varianz an möglichen Interpretationen zu rechnen wäre.

Im Vergleich zwischen Klavier- und Ensembleversion wurde außerdem deutlich, dass die genannten performativen Prozesse beziehungsweise auch die Vermittlung jener Prozesse stark von der Anzahl der Musiker abhängen. Dies ergibt sich unter anderem aus dem Raum, den das Ensemble samt Instrumentarium einnimmt und der daher zur Kommunikation überbrückt werden muss. Zudem ist davon auszugehen, dass sich die Kommunikation zwischen mehr als zehn Spielern⁵² komplexer gestaltet als zwischen nur zwei Musikern.

Bussottis *Voix de femme* hat sich in vielerlei Hinsicht als reiches Reflexions- und Aktionsfeld erwiesen, das bei weitem nicht ausgeschöpft ist. Insbesondere das wieder aufgefundene Vorwort und die genannten Klavierfassungen dürften Anlass und Material zu weiteren Auseinandersetzungen bieten. Auch Herkunft und Entstehung des Stimmenmaterials sowie dessen Verhältnis zur Ensemble-Partitur werfen weiterhin Fragen auf. Doch auch in praktischer Hinsicht bietet *Voix de femme* Ansatzpunkte zu weiteren Auseinandersetzungen. Diese könnten, wie oben dargelegt, in einem stärkeren Ausloten interpretatorischer Möglichkeiten bestehen. Dabei wäre zum Beispiel die Arbeit mit verschiedenen Graden der Fixierung von Spielverläufen denkbar.

Zudem dürfte die Figur Cathy Berberians auch weiterhin zentral für die interpretatorische Arbeit an *Voix de femme* sein. Das Porträt-Moment des Stücks bietet hier einen Zugang zu mehreren Ebenen gleichzeitig: So hält Bussotti nicht nur die vokalen Züge Berberians fest, die Geographie ihres – und mitunter auch seines eigenen – künstlerischen Wegs, sondern auch die menschliche Beziehung, die ihn mit der Sängerin verband. Die enge Verflechtung dieser verschiedenen Stränge scheint es nachfolgenden Interpreten kaum zu erlauben, sich innerhalb dieses Rhizoms zu

52 Die Zahl der Spieler variiert je nach Anzahl der eingesetzten Schlagzeuger.

positionieren. Vielmehr mag sich der Raum für künstlerische Auseinandersetzung aus Ansätzen wie Ulmans Vorstellung der »performance-as-commentary« eröffnen. Das Kommentieren, das heißt das »Sich-in-Bezug-Setzen«, das als wesentlicher Teil von *Voix de femme* verstanden werden kann – sei es im Rahmen der Probenarbeit, des Aufführungsprozesses oder der Partitur selbst –, mag sich insofern als zielführend erweisen, als es aufführungspraktische Probleme nicht negiert oder endgültig zu lösen vorgibt. Vielmehr dürfte die Auseinandersetzung mit jenen nicht aufzulösenden Spannungen fruchtbare Ansätze in praktischer wie theoretischer Hinsicht hervorbringen und Zugänge zu den verschiedenen Existenzen der *Voix de femme* ermöglichen.

Die Stimme erhoben

»Ich«-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel

Körper, die *keine* Stimme haben, entsprechen in der Tanzkunst und damit auch in der Tanzwissenschaft der Norm. Wenn Tanzende auf der Bühne also dennoch sprechen oder singen, dann markiert dies meist eine explizite Ausnahme und ist somit bemerkenswert. Um eine solche Ausnahme soll es im Folgenden gehen.

Der französische Choreograph Jérôme Bel wurde 2004 eingeladen, ein Stück für das Ballett der Pariser Oper zu kreieren.¹ Über das Resultat, *Véronique Doisneau*, ist seither viel diskutiert und geschrieben worden.² Bei den einen löste es Ratlosigkeit bis Wut aus,³ die anderen priesen es als äußerst kluge Reflexion auf die »Institution« Ballett beziehungsweise auf den Tanz und seine Protagonisten.⁴ Es ist ein Stück über eine und mit einer Ballerina, die im »richtigen« Leben ebenfalls Véronique Doisneau heißt und die eigentlich nicht mehr tut, als aus ihrer Biographie zu erzählen. Zwischendrin zeigt sie kommentierend einzelne Szenen aus Stücken vor, die sie während ihrer Karriere getanzt hat.

Wenn eine Ballerina auf der Bühne zum Sprechen ansetzt statt zur Pirouette, dann »stimmt« etwas nicht, dann wird an der (noch immer) vorherrschenden Vorstellung von künstlerischem Tanz gerüttelt. Doch was ist das überhaupt: Tanz? Dies fragt sich auch der Choreograph Jérôme Bel in seinen Performances immer wieder aufs Neue. Zu Bel, der als einer der interessantesten und innovativsten Künstler des sogenannten Konzepttanzes gilt, gibt es bereits viel Literatur.⁵ Der folgende Beitrag wird sich

1 Vgl. www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Véronique%20Doisneau (29.10.2014).

2 Vgl. u. a. Svenja Mordhorst, *Véronique Doisneau. Tanzstück*, in: *Das große Tanz-Lexikon. Tanzkulturen – Epochen – Personen – Werke*, hrsg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, Laaber: Laaber 2016, S. 661f.

3 Vgl. beispielsweise Julia Bührle, *Ein gemischtes Vergnügen. Die Eröffnungsgala der Pariser Oper*, in: tanznetz.de, 8.10.2004; www.tanznetz.de/blog/4348/ein-gemischtes-vergnugen (21.1.2016).

4 Vgl. etwa Isa Wortelkamp, *Namen und Geschichten. Lesarten des Tanztheaters im biographischen Zyklus von Jérôme Bel*, in: *MAP – Media | Archive | Performance* 5, Archiv/Prozesse 2, www.perfomap.de/maps/verkoerperungen/namen-und-geschichten (21.1.2016).

5 Vgl. beispielsweise Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006 (= *TanzScripte*, Bd. 3); sowie ders., *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, in: *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Reto

– dem Thema des Bandes entsprechend – auf den Aspekt *performing voice* konzentrieren. In diesem interdisziplinären Kontext kann nämlich besonders anschaulich gezeigt werden, was man in einem nächsten Schritt auch auf andere Arbeiten des zeitgenössischen Tanzes übertragen könnte und was (im doppelten Wortsinn) spannende Interferenzen zu musikwissenschaftlichen Fragen ergäbe.

In Bels Porträt-Reihe,⁶ um die es hier gehen wird, lässt der Choreograph einzelne Tänzerinnen und Tänzer ihre Stimme erheben und »Ich« sagen; er hält sie dazu an, sich über ihr Sprechen zu präsentieren und nicht primär, wie gewohnt, über eine Bewegungschoreographie. Doch gerade das, was und wie sie reden, wirft Fragen auf: Wer *performs* in diesem Setting welche *voice*? Wer ist Autor dieser Narration: die aus ihrem Leben berichtende Tänzerin oder Bel? Was wird dem Publikum letztlich über Tanz und über unser Bild davon gesagt? Um eine – zumindest ansatzweise – Beantwortung oder Reflexion dieser Fragen geht es im Folgenden.

Zurück zum Beispiel: »Guten Tag, ich heiße Véronique Doisneau«, sagt die Tänzerin zu Beginn ihres Auftritts im Stück, das ihren Namen als Titel trägt. Die Stücke aus Bels Porträt-Reihe tragen alle

»als Titel die Namen der Tänzer, die in ihnen auftreten: *Véronique Doisneau* (2004) ist der Name einer Tänzerin des Corps de Ballet der Opéra National de Paris; [...] *Isabel Torres* (2005) ist benannt nach einer brasilianischen Tänzerin des Balletts am Teatro Municipal von Rio de Janeiro; in *Lutz Förster* (2009) tritt der langjährige Tänzer des Wuppertaler Tanztheaters auf die Bühne; namensgebend für *Cédric Andrieux* (2009) ist ein ehemaliger Tänzer der Merce Cunningham Dance Company.«⁷

Doisneau gibt nach ihrer Begrüßung und Namensnennung zunächst private Informationen über ihren Zivilstand, ihr Alter (42 Jahre) und dass sie zwei Kinder im Alter von sechs und zwölf Jahren habe. Dann folgen Angaben zu ihrem beruflichen Status und zum Anlass: In acht Tagen gehe sie in Rente, weshalb dieser Abend der letzte Auftritt an der Pariser Oper sei. Eine Tänzerin erhebt also nochmals – zum letzten Mal auf der Bühne stehend – ebenda erstmals ihre Stimme. Sie berichtet anschließend von ihrer Laufbahn und von den Parts, die sie getanzt hat. Von ihrer Stimme macht Doisneau in dem Stück in zweifacher Weise Gebrauch: Zum Erzählen aus ihrem Leben als Tänzerin und dann auch als selbst generierte Tonspur zu ihrem vorgeführten Tanz. Einerseits wird hier – so die These dieses Beitrags – über die Stimme ein Tänzerinnen-Ich gleichzeitig präsentiert, bezeugt und befragt; andererseits wird

Clavadetscher und Claudia Rosiny, Bielefeld: transcript 2007 (= *TanzScripte*, Bd. 10), S. 44–59; außerdem Pirkko Husemann, *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Frankfurt am Main: BoD, Books on Demand 2002.

6 Vgl. auch Patricia Milder, *Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance*, in: *PAJ. A Journal of Performance and Art* 97 (Vol. 33, Nr. 1), 2011, S. 13–27; vgl. spezifisch zu Andrieux außerdem Peter Dickinson, *Cédric Andrieux. With Bel, Benjamin, and Brecht in Vancouver*, in: *TDR. The Drama Review* 58 (2014), H. 3, S. 162–169.

7 Isa Wortelkamp, *Namen und Geschichten* (s. Anm. 4), S. 1.

der Tanz *zur* Stimme neu perspektiviert und reflektiert. Auf diese zwei Aspekte gilt es näher einzugehen.

1. »Ich«-Sagen

Jérôme Bel erklärt in einem Interview mit der Berliner Tanzwissenschaftlerin Isa Wortelkamp:

»Dieses seit 2004 existierende Projekt produziert eine subjektive Sicht auf bestimmte Momente der Tanzgeschichte. Das »Ich«, das von jedem Performer ausgesprochen wird, formuliert die Subjektivität. Mir war klar geworden, dass der Tanzdiskurs hauptsächlich von Kritikern, Tanzwissenschaftlern und Choreografen bestimmt ist. Ich war der Meinung, dass andere Diskurse entstehen könnten, Diskurse anderer privilegierter Zeugen: die Diskurse der Tänzer.«⁸

Bel, so könnte man daraus schließen, wollte mit diesen Stücken die Tanzgeschichte umschreiben oder zumindest um einen wichtigen, bisher offenbar vernachlässigten Strang erweitern, indem er Tänzerinnen und Tänzern eine Stimme verlieh, sie auf der Bühne explizit ihre persönliche Tänzergeschichte erzählen und sich so in die Tanzhistorie einschreiben ließ. Dies tun die Protagonisten freilich nicht »nur« über die Stimme, sondern auch über Ausschnitte getanzter Parts aus Stücken, die sie während ihrer Bühnenkarriere verkörpert hatten. Während Doisneau in diesen Stücken aber stummer Teil war, ist sie nun sprechender Mittelpunkt in ihrem Solo.

Generell treten in der Soloperformance Subjekt und Objekt in ein komplexes Verhältnis. Wir als Zuschauer sehen also stets eine multiple Figur, wenn diese als »Ich« spricht. Wer aber ist dieses »Ich«, das erzählt? Und oben wurde bereits gefragt: Wer ist Autor dieser Erzählung? Michel Foucault klammert in seinem Aufsatz *Was ist ein Autor?* diesen als »wirkliches« Individuum aus und konzentriert sich stattdessen auf die Autorfunktion, die erstens die Eigentumsbeziehung zu einem Text bestimmt, zweitens jeweils an bestimmte Diskurse einer Gesellschaft, Kultur oder Zeit gebunden ist, drittens eine psychologisierende Projektion, mit Texten umzugehen, konstruiert und schließlich viertens ein Sprecher-«Ich« vorführt, das allerdings zersplittert ist.⁹ Foucault bezieht sich bekanntlich vor allem auf schriftlich vorliegende Texte und wendet sich gegen gängige interpretatorische Praktiken unter anderem der biogra-

8 Jérôme Bel in Isa Wortelkamp, *Seinen Namen geben / Geschichte(n) Tanzen. Jérôme Bel im Gespräch mit Isa Wortelkamp, Dezember 2010*, in: *MAP – Media | Archive | Performance* 5, Archiv/Prozesse 2, S. 4, www.perfomap.de/map5/verkoerperungen/seinen-namen-geben-geschichte-n-tanzen, (21.1.2016).

9 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 7–31. Vgl. dazu auch die Einleitung in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart: Reclam 2000, S. 194–197.



Véronique Doisneau im gleichnamigen Stück von Jérôme Bel, Foto: © Icare/Jérôme Bel

phisch geprägten Literaturwissenschaft.¹⁰ Das Kennzeichen des Schriftsteller-Autors sei, so Foucault weiter, »nur noch die Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit.«¹¹

Mit den Merkmalen von Autorschaft, insbesondere mit dieser Abwesenheit im Spannungsverhältnis zur Bühnen-Präsenz, spielt nun der Choreograph Bel. Wenn er Véronique Doisneau also *ihre* Lebensgeschichte erzählen lässt, dann tritt er hinter diese Geschichte zurück. Er verschwindet – allerdings nur soweit, als er die *Funktion* des Autors durchaus weiter ausreizt:¹² Es bleibt sein Stück, sein Name steht als Autorturnamen vor dem Namen der Tänzerin, dem Titel des Stücks (Jérôme Bel: *Véronique Doisneau*). Bel geht in seinem Namens- und Autorschafts-Reflexions- oder Verwirrspiel sehr weit, indem er im Fall des Solos *Lutz Förster* diesem Stück rund ein Jahr nach der Premiere mit medial unterstützter großer Geste seinen Namen und damit seine Autorschaft wieder entzogen hat mit dem Argument, »das Stück passe nicht mehr zu seinem ‚kritischen Anspruch‘. Es gehör[e] nun Förster allein.«¹³

An anderer Stelle reflektiert Bel seine Autorfunktion in Bezug auf seine Tänzer-Porträts folgendermaßen:

»Am Anfang der Arbeit habe ich immer behauptet, ich tue in diesen Stücken nichts. Ich habe gedacht, mein Interesse läge bei den Anderen, die sich ausdrücken und nicht ich. Es war eine große Erleichterung, nicht mehr selbst das Subjekt meiner Stücke zu sein ... Wie naiv! Stück für Stück habe ich festgestellt, dass ich mich gänzlich in die Diskurse und in die Körper der Tänzer eingeschrieben hatte.«¹⁴

Auch wenn die Tänzer »Ich« sagen und aus ihrem Leben erzählen, verschränkt sich deren Geschichte mit jener Bels, stammt die Dramaturgie der Erzählung und rührt die Auswahl und Art der Präsentation dieser Ich-Erzählung – zumindest zu einem auktorial autorisierenden Teil – von Bel. Wenn nämlich ein Tänzer wie Förster von dieser Dramaturgie abweicht, dann existiert zwar noch das Stück mit dem Namen des Tänzers als Titel, aber es ist eben kein Bel-Stück mehr. Bel sagt an anderer Stelle, er teile jeweils die Autorschaft, indem er die Hälfte der Autorenrechte an die Solisten übertragen habe, die »gleichzeitig auch Autor« seien, und – so ebenfalls Bel: »Nicht zu vergessen natürlich die anderen Autoren: die Choreografen, deren Tänze wir uns ausgeliehen haben.«¹⁵

¹⁰ Vgl. Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (s. Anm. 9), S. 22.

¹¹ Ebd., S. 12. Freilich lassen sich die Überlegungen zu geschriebenen Texten nicht einfach auf Bühnenaufführungen anwenden. In der Aufführung herrscht vielmehr das Personalpronomen in der ersten Person vor, d. h. der leibhaftig »Ich«-sagende Akteur, sowie das Präsenz des Augenblicks, das das Hier und Jetzt der Bühne mit jenem des Publikums verbindet.

¹² Im Stück *Disabled Theater*, das Bel 2012 mit dem Zürcher Theater Hora kreiert hat, treibt er dieses Spiel besonders weit, indem er als Autor sich von einem »Stellvertreter« ständig zitieren lässt. Er schiebt also noch eine Instanz zwischen sich und die Akteure, die dann auf der Bühne immer sagt, was der Autor, der nicht anwesend ist, auf den aber eben explizit referiert wird, für eine jeweilige Szene getan und von den Akteuren gefordert hat.

¹³ Vgl. www.kultiversum.de/Tanz/autorschaft-lutz-foerster.html (7. 11. 2014).

¹⁴ Jérôme Bel in Isa Wortelkamp, *Seinen Namen geben* (s. Anm. 8), S. 5.

¹⁵ Ebd.

2. Der »Tanz« zur Stimme

In all diesen Tänzerbiographien-Solos von Bel tanzen die Protagonisten Ausschnitte aus Stücken, die sie während ihrer Tänzerkarriere auf der Bühne verkörpert, die sie gemocht, geprägt oder gehasst haben. Dazu schreibt Wortelkamp:

»Der Tanz wird Thema und Bestandteil der Erzählung, indem sich die Rede über Tanz mit dem Tanzen verbindet. Zählend und erzählend, leise summend oder stark atmend, werden die Körper der Tänzer hörbar und damit ihr ‚Einsatz‘ als Tänzer im Tanz und ihr ‚Auftritt‘ in der Geschichte des Tanzes, die sich hier durch die Geschichten der Tänzer vermittelt.«¹⁶

Dieser Tanz wird freilich nicht eins zu eins wiedergegeben, sondern kommentiert, aus dem Zusammenhang genommen, verändert und damit reflektiert. Auch diesbezüglich spielt die Stimme insbesondere in *Véronique Doisneau* eine signifikante Rolle. In einer Szene tanzt Doisneau einen Teil der zweiten Variation des Pas de trois der Schatten aus dem dritten Akt von Rudolf Nurejews Version der *Bayadère*,¹⁷ vielmehr tanzt sie lediglich ihre Rolle aus dieser Szene. Während sie in der Ballettaufführung, auf die dieser Tanz verweist, eine von mehreren Figuren, von mehreren Schatten, darstellt, tanzt sie hier ganz allein, im Mittelpunkt. Die musikalische Komposition von Ludwig Minkus ersetzt Doisneau durch scheinbar beiläufigen Gesang (»tiradíta mpa jámpampam«), bei dem zunehmend ihre Atmung durchscheint und die schließlich das gesamte Hörerlebnis ausmacht. Hier wird somit ein Schatten zu einem atmenden Körper mit Stimme. Die Stimme führt den Tanz, die Atmung den Körper, der tanzt. Die Tänzerin wird also zum Individuum, zum lebendigen Menschen.

Normalerweise ist der Tanz, der in dieser Szene zitiert wird, auf der Ballettbühne durch Leichtigkeit und Entmaterialisierung (Schatten) definiert. Dieser Tanz wird nun zwar über die Schritte authentisch vermittelt, er wirkt aber durch den fehlenden Kontext (andere Tänzer, vorherige und nachfolgende Szenen, Bühnenbild und Kostüme et cetera), vor allem aber durch die Absenz der extradiegetischen Musik und die Präsenz der Stimme der Tänzerin gänzlich ins Gegenteil verkehrt und stellt diese Differenz explizit aus – und zwar mit Referenz auf das beziehungsweise im Verhältnis zum »Original«, dem klassischen Ballett. Hier ist der Tanz die atemraubende Arbeit einer Tänzerin, deren Namen und Lebensgeschichte das Publikum kennt. Diese Situation ist ebenfalls ungewöhnlich, weil die Zuschauenden sonst zu und von den Tänzerinnen einer Ballettaufführung nichts oder wenig hören und erfahren, außer zu den Primaballerinen, was Doisneau nie geworden ist, wie sie am Anfang bedauernd erklärt. Bel und Doisneau verleihen hier also nicht nur ganz konkret der Bühnenfigur eine Stimme und damit personalisiertes und hörbares Leben, sondern im übertragenen Sinn auch den sonst stummen Tänzerinnen in ihren überirdischen Ballettrollen.

¹⁶ Isa Wortelkamp, *Namen und Geschichten* (s. Anm. 4), S. 1.

¹⁷ Nurejew rekurriert auf die 1877 in St. Petersburg uraufgeführte *Bayadère* von Marius Petipa.

Man müsste jetzt freilich noch genauer auf die folgenden Szenen des Stücks eingehen und auch weitere Beispiele aus der Tanzgeschichte befragen, aber generell ging es in diesem Beitrag exemplarisch darum, zu zeigen, dass und wie es Bel gelingt, die Vorstellungen und Verhältnisse von Subjekt und Objekt, von Autorschaft, von Tanz und seiner Geschichte zu reflektieren und anders zu perspektivieren. Indem er den Tänzerinnen und Tänzern in seiner Solo-Reihe eine Stimme gibt und ihre Geschichte hörbar an einen lebendigen (weil unter anderem atmenden) Körper bindet, lässt er das, was man gemeinhin als »Tanz« bezeichnet, in einem anderen Licht erscheinen. Nicht allen gefällt Bels – wörtliche und übertragene – Desillusionierung, die radikal mit der noch immer dominanten romantischen Vorstellung von Tanz bricht, wonach die Tänzerin nämlich im schönen Schein aufzugehen und sich und andere zu bewegen hat. Die verliehene, ergriffene und performte Stimme durchkreuzt nun dieses herkömmliche, stumme Abkommen zwischen Tänzer/in und Zuschauer/in und definiert verschiedene scheinbar fixe Verhältnisse um. Dazu sei zum Schluss nochmals Wortelkamp zitiert: »Indem Bel die Tänzer im biographischen Zyklus ‚ihre Geschichten‘ erzählen lässt, verweist er mit und in ihrem Namen auf das Verhältnis von Choreographie und Autorschaft, das die Geschichte und die Geschichten des Tanzes schreibt.«¹⁸ *Performing voice* als Dekonstruktion einer Gattung – so könnte man schließen.

18 Isa Wortelkamp, *Namen und Geschichten* (s. Anm. 4), S. 2.

Autorinnen und Autoren

Thomas Ahrend ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Mitglied der Editionsleitung der Anton Webern Gesamtausgabe am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main und Berlin. Magister Artium 1996 und Promotion 2005 an der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit zur Instrumentalmusik Hanns Eislers (*Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen*, Berlin 2005). Von 1997 bis 2010 Mitarbeiter der Hanns Eisler Gesamtausgabe in Berlin.

Leo Dick studierte Komposition und Musiktheaterregie in Berlin und war Meisterschüler von Georges Aperghis im Studienbereich Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Als Komponist und Regisseur arbeitet er schwerpunktmäßig im Bereich des experimentellen Musiktheaters. Seit 2009 ist er als Dozent für Geschichte und Analyse des Neuen Musiktheaters an der HKB beschäftigt. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsschwerpunkt Interpretation der HKB verfasste er seine Dissertation zum Sprechauftritt im Composed Theatre im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts *Zwischen Konversation und Urlaut*. Seit 2017 leitet er das Forschungsfeld *Schnittstellen der zeitgenössischen Musik* an der HKB.

Stefan Drees ist Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin sowie redaktioneller Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der Zeitschrift *Die Tonkunst*. Gemeinsam mit Gordon Kampe gibt er zudem die Zeitschrift *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* (www.seiltanz-musik.de) heraus. Seine Publikationen widmen sich mehrheitlich den musikalischen Phänomenen des 20. und 21. Jahrhunderts. www.stefandrees.de

Wolfgang Gratzner habilitierte sich 2001 im Fach Musikwissenschaft an der Universität Wien, sein derzeitiger Arbeitsmittelpunkt ist die Universität Mozarteum Salzburg. Er ist Mitglied der Arbeitsgruppe Wissenschaft und Kunst (Österreichische Forschungsgemeinschaft), ferner Mitbegründer des Instituts für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Von 2010–14 war er Vizerektor für Entwicklung und Forschung der Universität Mozarteum. Seine Forschungsschwerpunkte

sind Musik der Gegenwart, Fragen der musikalischen Interpretation und Rezeption (u. a. Geschichte des Musikhörens, Geschichte von Bearbeitungen), Verhältnis von Wissenschaft und Kunst.

Evan Johnson is an American composer whose works are being commissioned and programmed with increasing frequency by prominent soloists and ensembles throughout the USA, Europe, and beyond, including at several prominent European festivals. The recipient of numerous prizes, awards and fellowships, Johnson received his doctorate at SUNY Buffalo under David Felder after undergraduate work at Yale University. His music emphasizes issues of temporal form, proportion and repetition, while also creating performative situations in which the physical, human aspects of musical performance are subtly paramount. www.evanjohnson.info

Anne-May Krüger studierte u. a. an der HfM Karlsruhe (Gesang und Musikwissenschaft) sowie bei Rudolf Piernay (Gesang). Schwerpunkte ihrer künstlerischen wie wissenschaftlichen Arbeit liegen im Gebiet der Neuen Musik. Engagements u. a. am Oldenburgischen Staatstheater, Nationaltheater Mannheim, Theater Basel und an der Staatsoper Stuttgart sowie bei den Festivals Wien Modern, MaerzMusik (Berlin) und dem Lucerne Festival. Seit 2011 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HSM Basel/FHNW. Derzeit arbeitet sie an einer vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Dissertation zur Rolle von Vokalinterpreten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. www.annemaykrueger.de

Margarethe Maierhofer-Lischka studierte Kontrabass, Musikwissenschaft, Instrumentalpädagogik und zeitgenössische Musik in Dresden, Rostock und Graz. 2014–17 Universitätsassistentin am Institut für Musikästhetik der KUG Graz, Dissertationsprojekt zu *Inszenierungen des Hörens in zeitgenössischen Musiktheaterwerken*. Als Musikerin arbeitet sie schwerpunktmäßig im Bereich zeitgenössische Musik, Improvisation, Klangkunst und Musiktheater.

Tom Rojo Poller studierte Komposition sowie Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Berlin und London. 2015 wurde seine Promotion zum Thema *Sprachübertragungen in zeitgenössischer Instrumentalmusik* veröffentlicht (Wolke, Hofheim). Schwerpunkte seines wissenschaftlichen wie künstlerischen Interesses sind mediale Transformationsprozesse und künstlerische Strategien, die bei der Bezugnahme von Musik auf andere Künste und Medien zum Tragen kommen. Neben seiner Arbeit als Komponist unterrichtet er Komposition und Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. www.trpoller.de

Thomas Seedorf wirkt seit dem Wintersemester 2006/07 als Professor für Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik an der Karlsruher Hochschule für Musik. Zu seinen Forschungsinteressen gehören u. a. die Bereiche Liedgeschichte und -analyse, Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte der Musik sowie insbesondere die Theorie und Geschichte des Kunstgesangs. Er ist u. a.

Mitherausgeber der Reger-Werkausgabe und Projektleiter der Neuen Schubert-Ausgabe. Für die Online-Version der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG online)* betreut er als Fachbeirat die Artikel über Vokalsolisten.

Tassilo Tesche – Szenograf. Bühnenbildstudium an der Accademia di Belle Arti in Venedig. Germanistik- und Philosophiestudium an der FU Berlin. 2001 Diplom in Architektur an der Universität der Künste Berlin. Zahlreiche Theaterarbeiten sowie Raum- und Videoinstallationen im In- und Ausland. Der Fokus seiner Theaterarbeit liegt auf der gemeinsamen Konzeption und Stückentwicklung mit Autoren, Komponisten und Regisseuren. Er lehrt Szenografie an der HKB Bern (seit 2010). Gastprofessor an der Università Iuav di Venezia und am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen. 2015 erschien seine Publikation: *LaborARTorium – Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst* bei transcript in Bielefeld. www.tassilotesche.de

Christina Thurner ist Professorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern und war u. a. Leitungsmitglied des Graduiertenprogramms *ProDoc Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz* (Basel/Bern). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Tanzgeschichte und -ästhetik vom 18. bis 21. Jahrhundert, Zeitenössischer Tanz und Performance, Tanz-Historiografie, Tanzkritik.

Publikationen der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

stille | musik

hrsg. von Rainer Schmusch und Jakob Ullmann
303 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-89727-546-1, 30 EUR

les espaces sonores

Stimmungen · Klanganalysen · spektrale Musiken
hrsg. von Michael Kunkel
286 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-89727-541-6, 30 EUR

musik – buchstaben – musik

Kunst und Forschung an der Hochschule für Musik Basel
hrsg. von Michael Kunkel und Thomas Gartmann
350 S., zahlr., teils farb. Abb., br., mit Audio-CD
ISBN 978-3-89727-481-5, 30 EUR

Dreizehn 13

Basels Badischer Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik.
Ein multidisziplinäres Projekt zur Vergangenheit und Gegenwart eines
Stadtmonuments
hrsg. von Michael Kunkel, Anna K. Liesch und Erik Petry
188 S., zahlreiche, teils farbige Abb., br. mit DVD
ISBN 978-3-89727-471-6, 30 EUR