

Ludwig-Maximilians-Universität München
Theaterwissenschaft München

Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.)
– Masterarbeit –

Say it with music.

**Die Rolle von Musikerdarsteller*innen für die Dramaturgie einer
Theateraufführung: Eine Analyse anhand Christoph Marthalers
Murx den Europäer und Clemens Sienknechts *Effi Briest* – *allerdings
mit anderem Text und auch anderer Melodie.***

Vorgelegt von Carolin Müller-Dohle

Fach: Dramaturgie
Prüfer: Prof. Dr. David Roesner

München, den 5. März 2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Musik als zentrales Ausdrucksmittel im Theater	6
2.1 Grenzen überschreiten: Herangehensweise und erste Ideen.....	6
2.2 Zuhören und Improvisieren: Arbeitsweise und Probenprozess	9
3. Spiel(raum) der Musikerdarsteller*innen	13
3.1 Neue Anforderungen, andere Darstellungsmethoden	13
3.2 Kollektive Anonymität: Chor und Individuum in „Murx“	17
3.3 (Musical) Personae und Charaktere in „Effi Briest“	22
3.4. Abschließendes Resümee und Vergleich der Darstellungskonzepte.....	27
4. Rhythmus und Gesamtdramaturgie.....	28
4.1 Downtempo: Zeitdehnung und Wiederholung bei Marthaler	28
4.2 Uptempo: Intermediales Sampling in „Effi Briest“	32
5. Erzählen mit Musik	36
5.1 Kein Ausweg, (fast) nirgends: Zustände im Marthalertheater	37
5.2 „Is this the real life?“, Popsongs in „Effi Briest“	39
6. Neue Wege für das Theater?	44
Literaturverzeichnis.....	49

1. Einleitung

„Ich denke, dass wir die Musik als verbindendes Element zwischen den Szenen und vor allem als Untermalung einsetzen sollten“, sagte der Regisseur einer hier nicht näher zu benennenden Produktion an einem der wichtigsten Theater Deutschlands. Die Worte verhallten in meinem Kopf; ich war dort als Dramaturgieassistentin engagiert und recherchierte zu diesem Zeitpunkt bereits für die hier vorliegende Arbeit. Es waren nur noch zwei Wochen bis zur Premiere, und die Musikerin hatte den Regisseur und Dramaturgin um eine endgültige Einschätzung zur Funktion der Musik in dieser Inszenierung gebeten. Welches Ergebnis besagtes Gespräch hatte und auf welche Weise die Musik letztlich realisiert wurde, ist zwar nicht Thema dieser Arbeit, soll aber ihr Auftakt sein: Wurde mir doch in dem geschildertem Moment noch einmal besonders deutlich bewusst, dass mein Forschungsinteresse und meine Begeisterung Theaterproduktionen gilt, die Musik nicht als untergeordnetes und dienendes Hilfsmittel verstehen, sondern sie als zentrales Vokabular einsetzen.

Für bedeutend halte ich diese Methode deshalb, weil sie einem hierarchischen Denken in mehrfacher Hinsicht entgegenwirkt. Konventionelle Produktionen im Musiktheater, in der Oper oder im Schauspiel beruhen meistens auf einer Rangfolge, in welcher Musik entweder als übergeordnetes Mittel verstanden oder als Behelfsmittel instrumentalisiert wird. In meiner Arbeit möchte ich Produktionen untersuchen, in denen sich die eingesetzten Gewerke in gleichberechtigter Beziehung zueinander verhalten. Diese Denkweise fördert einen demokratischen Arbeits- und Probenprozess, in welchem konventionelle Rollen- und Aufgabenverteilungen kritisch hinterfragt werden und vor allem den Darsteller*innen künstlerische Eigeninitiative und kreative Kompetenz zugesprochen wird. Dies impliziert die Neudefinition eines überholten Werkbegriffs sowie einer veralteten Auffassung von Regie, laut welcher sich Künste und Beteiligte der Sichtweise einzig und allein *einer* Person unterzuordnen haben. Stattdessen wird die Vielheit der Stimmen und der jeweilige Eigenwert der beteiligten Künste in einen produktiven Dialog zueinander gebracht. Zu guter Letzt gilt mein Interesse ganz besonders dem daraus erwachsenden demokratischen Wahrnehmungsprozess der Zuschauer*innen, die nicht mit einer einzigen Aussage

konfrontiert werden, sondern durch die Offenheit des Materials und dessen anschließender Kontextualisierung schöpferisch in die Produktion von Wissen einbezogen werden.¹

Die Forschungssituation und Quellenlage zu den Einzeldisziplinen Sprech- und Musiktheater ist äußerst umfangreich. Bei der Recherche wurde jedoch sehr schnell ersichtlich, dass in dem hier ausgewiesenen Schwellenbereich, trotz der sich häufenden Inszenierungen, des wachsenden Interesses und einiger herausragender Forschungsprojekte (an dieser Stelle sei vor allem David Roesner mit seinen Arbeiten zum Themenkomplex *Musik als Theater* genannt), vergleichsweise wenig einschlägige Fachliteratur zu finden ist. Aus diesem Grund und auch anlässlich der Kategorisierung dieser Inszenierungen zwischen den noch gängigen Genre Grenzen ist es nötig und wichtig, Literatur aus verschiedenen Bereichen zu untersuchen und auszuwerten, insbesondere aus Fachbereichen wie der Theaterwissenschaft, der klassischen sowie der soziologisch geprägten Musikwissenschaft und der Performance Studies.

Musik als konstituierendes Medium und Musiker*innen als deren Bedeutungsträger*innen in ausgewiesenen Sprechtheaterproduktionen zu begreifen ist Ausgangspunkt dieser Arbeit. Darunter verstehe ich Inszenierungen, in denen Musik als erzählerisches oder strukturgebendes Mittel bereits in einem frühen Stadium der Konzeption und während des Probenzeitraums gemeinsam mit den Schauspieler*innen bzw. Musiker*innen erarbeitet und entwickelt wird. Die Auswirkungen dieser Praxis auf Struktur und Erzählweise der Aufführung sowie auf Rezeption und Reflexion des Publikums zu untersuchen, ist Ziel dieser Arbeit. Als Gegenstand der vorgenommenen Analyse und als Fallbeispiele dienen hier zwei kontrastierende Theaterproduktionen, in denen der Einsatz musikalischer Mittel besonders signifikant ist: Christoph Marthalers *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* und *Effi Briest – allerdings mit anderem Text und auch anderer Melodie*² in der Regie von Clemens Sienknecht und Barbara Bürk. *Murx* ist ein inzwischen Kult

¹ Bereits in diesem Absatz wird deutlich, dass Heiner Goebbels' wegweisender Aufsatz *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste* (Goebbels: 2002a) die größte Inspirationsquelle meiner Arbeit ist. Danken möchte ich an dieser Stelle auch David Roesner, der mit seinem Seminar „Zum Verhältnis der Gewerke“ meine Sichtweise auf den beschriebenen Themenkomplex geschärft hat.

² Im Folgenden wie folgt abgekürzt: *Murx* und *Effi Briest*.

gewordener Marthaler-Theaterabend über das Lebensgefühl der zu Ende gehenden DDR; Clemens Sienknecht, der seit vielen Jahre als Musiker Teil von Marthalers Ensemble ist, sich aber als Regisseur in ästhetischer und stilistischer Hinsicht deutlich von dessen Handschrift abhebt, widmet sich in *Effi Briest*, wie der (ausgeschriebene) Titel bereits humorvoll andeutet, einer musikalischen Adaption von Theodor Fontanes gleichnamigen Gesellschaftsroman. So unterschiedlich die Ausgangs- bzw. Themenlage sein mag, beide Produktionen haben eine entscheidende Gemeinsamkeit: Sie werden fast ausschließlich von musizierenden Darsteller*innen getragen und weisen somit eine durchgehend musikalische Gestaltung auf – obwohl sie beide an namhaften Schauspielhäusern produziert wurden (*Murx* an der Volksbühne Berlin, *Effi Briest* am Hamburger Schauspielhaus; beide Produktionen wurden darüberhinaus in ihrem Entstehungsjahr zum Theatertreffen eingeladen) und als Sprechtheater klassifiziert werden. Das sich durch Rhythmus und Arrangement und Stück(e)auswahl eklatant voneinander unterscheidende Gesamtergebnis macht eine direkte Gegenüberstellung beider Inszenierungen besonders fruchtbar, um die Spannweite und Diversität musikalischer Mittel im Theater zu untersuchen. Dabei möchte ich mich im Hinblick auf Umfang und Schwerpunkt stärker auf *Effi Briest* konzentrieren: Da diese Produktion bisher wissenschaftlich noch nicht besprochen wurde, hoffe ich mit meiner Aufführungsanalyse einige neue Erkenntnisse und Denkanstöße zu liefern. Marthaler gilt als einer der Vorreiter und Begründer des musikalischen Theaters; seine einzigartige Inszenierungspraxis war und ist wegweisend für andere Regisseur*innen. Deshalb halte ich es für sinnvoll, seine Arbeitsweise mithilfe der umfangreichen Forschungslage als Ausgangs- und Vergleichspunkt im folgenden zu heranzuziehen.

Das zweite Kapitel und zugleich der Einstieg in diese Arbeit beschäftigt sich zunächst mit dem Verhältnis zwischen theatralen und musikalischen Mitteln in vorliegenden Produktionen und der damit erforderlichen Neudefinition von Hierarchien zwischen den Gewerken. Unter diesem Blickwinkel möchte ich die Produktionen bezüglich ihres Genres zu verorten und von anderen Formen abzugrenzen versuchen. Darauf folgt der damit verbundene und m.E. unerlässliche Blick auf die gewählte Arbeitsweise und den sich darauf stützenden Probenprozess.

Das dritte Kapitel und der größte Teil meiner Aufführungsanalyse ist der Darstellungs- und Wirkungsweise der Musikerdarsteller*innen gewidmet. *Murx* und *Effi Briest* erfordern in darstellerischer Hinsicht umfassendere darstellerische Fähigkeiten als in konventionellen Theaterformen – und sind damit paradigmatisch für einen zeitgenössischen Theaterbegriff: In ihnen ist ein Wandel „vom Menschen-darsteller zum multifunktionalen Spielmacher“³ zu beobachten. Es erfolgt eine Skizze und Hinterfragung ungewohnter Darstellungsformen, die jenseits einer mimetischen oder realistischen Darstellung einzuordnen sind.

Wie verändern sich die Prozesse von Darstellen und Erzählen, wenn die Körperlichkeit der Schauspieler*innen durch den Moment des Musizierens selbst in den Vordergrund gerückt wird? Welche Konsequenzen ergeben sich, wenn zwar ein Text als Ausgangspunkt dient, die Schauspieler*innen aber keiner dramatischer Figurendarstellung folgen, sondern sich über musikalische Mittel ausdrücken? Wie unterschiedlich die Antworten auf diese Fragen ausfallen können, zeigt die darauf folgende Untersuchung: Bei Marthalers *Murx*, so meine These, erarbeiten sich die Darsteller*innen das Spiel nicht anhand von Texten und psychologischen Motiven, sondern über eine musikalische Partitur. Patrice Pavis' Essay *Der zeitgenössische Schauspieler: Von der Rolle zur Partitur und Subpartitur* dient hierbei als Ausgangspunkt meiner Untersuchung. In *Effi Briest* erschafft das Ensemble m.E. qua musikalischer Darstellung verschiedene Personae, die teils mit den Figuren aus dem Roman korrespondieren oder sich von ihnen abheben. Bezüglich hier zu analysierender Darstellungsmodi möchte ich vor allem mit Philip Auslanders Begriff der *Musical Persona* argumentieren.

Ausgehend von der Untersuchung des darstellerischen Modi möchte ich den Blick weiten auf die gesamte Dramaturgie der Aufführungen. Wie verändert sich die Form eines Theaterabends, wenn er nicht mehr, oder nur noch zum Teil einem dramatischen Text und linearen Ablauf folgt? Welche strukturgebenden Faktoren ergeben sich in gesamtdramaturgischer Hinsicht durch den, wie in Marthalers Fall, vereinzelt Einsatz von Chorstücken, polyphonen musikalischen Einlagen und sich wiederholenden Elementen? Was erzählt das rasche Aufeinanderfolgen von Popsongs

³ Titel des gleichnamigen Sammelbandes: Rey 2011.

und Samples wie bei Sienknecht? Ich möchte an diesem Punkt die These aufstellen, dass Zeit und Rhythmus in beiden Aufführungen, wenn auch unterschiedlich ausgeprägt, von entscheidender bedeutungstragender Funktion sind und die Abläufe auf der Bühne weniger durch die dramatische Situation, als durch die musikalischen Organisation definiert werden – und somit ein anderer Dramaturgiebegriff zum Tragen kommt als im klassischen Theater. Bereits hier stellt sich die Frage nach dem daraus resultierenden Rezeptionsangebot an die Zuschauer*innen. Eine Analyse, inwiefern eine Reflexion und Sinnggebung dennoch vom Publikum geleistet werden kann und welche Mechanismen dabei greifen, ist Ziel beider Unterkapitel. Hier möchte ich vor allem mit dem Begriff des Prozesses argumentieren, der im Sehvorgang angestoßen wird und der sich durch vom Publikum hergestellte Bezüge und Kontextualisierungen zwischen den Elementen der Inszenierung vollzieht, die für sich gesehen alles andere ist als ein abgeschlossenes, fertiges Produkt.

Im vierten Kapitel folgt eine vertiefende Untersuchung der feingliedrigen Struktur und kleinerer Abschnitte beider Aufführungen. Bei Christoph Marthalers *Murx* kann weniger von Situationen, als von Zuständen gesprochen werden, die sich einer narrativen Entwicklung verweigern, jedoch aber aus ihrer Lyrik und Beschaffenheit heraus Bedeutung erzeugen. Das Verwenden von Popsongs und bekannten Musikstücken bei *Effi Briest* kann jeweils auf Teile und Sinnabschnitte des Romans zurückgeführt werden, zudem bietet diese musikalische Umsetzung aber auch die Möglichkeit, über die Textvorlage hinauszudeuten und weitere Assoziationsräume zu eröffnen. Auch in den Kapiteln 4 und 5 wende ich mich noch einmal dem entscheidenden Verhältnis zwischen Darsteller*innen und Zuschauenden zu. Die soziale Qualität von Musik spielt eine eminente Rolle vor allem bei Sienknechts *Effi Briest*: Mithilfe von Literatur aus dem soziologischen Bereich, besonders Simon Friths Monologie *Performing Rites*, möchte ich den gemeinschaftsbildenden Charakter der dort verwendeten (Pop-)Musik untersuchen. Indem ich Musik in diesem Kontext bewusst als soziale Aktivität definiere, möchte ich die Hauptthese dieser Arbeit stützen, dass die Musik und das Wirken der Musikerdarsteller*innen in beiden Theateraufführungen zahlreiche individuelle Anknüpfungspunkte bietet und zugleich einen kollektiven sowie privaten Rezeptionsprozess auslöst.

Im Fazit möchte ich nach einem abschließenden Resümee meiner Analyse vor dem Hintergrund der diskutierten Sachlage Reflexionen über das Theater an sich anstoßen. Dabei soll das utopische Potenzial und die politische Bedeutung einer paritätischen Auffassung der Gewerke diskutiert werden. Verschiedene kurz vorgestellte Definitionen von Dramaturgie setzen das Thema darüberhinaus in einen praktischen Bezugsrahmen. Mein Ausblick gilt der Kunstform Oper: Inwiefern sind die in dieser Arbeit angestellten Überlegungen wissenschaftlich auf diese Kunstform anzuwenden? Welche Chancen und Möglichkeiten bietet die untersuchte Arbeitsform für eine Erneuerung und Belebung dieser Kunstform?

2. Musik als zentrales Ausdrucksmittel im Theater

Im Folgenden sollen die Konzepte und Arbeitsformen beider Produktionen untersucht werden. Anhand dessen möchte ich ihre Strategien des musikalischen Inszenierens offengelegen und die beobachteten Grenzgänge zwischen den Künsten mittels einer kurzen Genrediskussion einordnen.

2.1 Grenzen überschreiten: Herangehensweise und erste Ideen

Als ich Fontanes Roman las, stellte ich mir vor, dass die Geschichte von einer Schallplatte erzählt wird. Innstetten tritt auf, die Platte hängt, Innstetten muss wieder abgehen. Daraus entwickelte sich die Idee, das ganze Stück vom Plattenspieler leiten zu lassen. (Sienknecht 2016: 34)

Clemens Sienknechts hier geschilderte erste Inspiration zu *Effi Briest* macht deutlich, wie stark eine musikalische Assoziationsfähigkeit bereits in der Konzeption die theatrale Adaption der Textvorlage beeinflussen kann. Ein visueller Vorgang, das Lesen des Romans, mündet in eine akustische Vorstellung der Sprache und ihrer Klanglichkeit.⁴ Darüber legt sich eine weitere akustische Ebene, die eine signifikante Färbung mit sich bringt: der näselnde Sound, das Knistern der Nadel auf den Rillen, das eventuelle Hängen der Schallplatte; die dem Plattenspieler eigenen akustischen

⁴ „Stellte ich mir vor, dass die Geschichte [...] erzählt wird“ (s.o.).

Gesetzmäßigkeiten und ‚Störungen‘ verändern die Qualität des rein sprachlich-musikalischen Klangs. Wenn Sienknecht beschließt, den Plattenspieler als leitendes Element in seiner Inszenierung einzusetzen, lehnt sich die Inszenierung zwar immer noch an Fontanes Text an – das Tempo und den Sound bestimmt jedoch nicht mehr der Roman, sondern das Abspielgerät. Die für das konventionelle Sprechtheater übliche logozentrische Inszenierungspraxis, in welchem sich Struktur und Erzählweise einer Narration unterordnen, wird zugunsten einer Arbeitsmethode aufgegeben, in der Musik eine tragende Rolle spielt und als antreibender Mechanismus begriffen wird. Durch diese Vorgehensweise werden tradierte, dramatisch geprägte Erzählmuster und sprachliche Kommunikation als ausschließliche Bedeutungsträger infrage gestellt (vgl. Roesner 2014, 209).

Dass Sprache und Musik dabei nicht prinzipiell als unvereinbare Prinzipien zu verstehen sind, verdeutlicht folgende Aussage aus David Roesners Artikel *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*, ein Beitrag, der den zu beobachtenden musikalischen Shift in der zeitgenössischen deutschen Theaterpraxis untersucht: “This does not mean that musicality, dramatic text and character are mutually exclusive but that musicality imprints itself with greater weight in the aesthetics, meaning-making and perception processes of a production“ (Roesner 2008: 45). Auch mir geht es im Folgenden nicht darum, zwei Künste (Sprache versus Musik) gegeneinander auszuspielen, sondern die Erzähl- und Wirkungsweise von Musikalität im Theater innerhalb der Aufführung sowie ihren Einfluss auf den Wahrnehmungsprozess des Publikums zu überprüfen. Matthias Lilienthal, seinerzeit der Dramaturg von *Murx*, betont geradezu die musikalische Qualität von Sprache; im folgenden Zitat wird deutlich, dass sogar im Falle einer Substitution von Sprache durch Musik ein antithetisches Denken zwischen beiden Künsten irreführend ist: „Sprache ist immer auch Musik. Sie ist ja auch Wiederholung, rhythmische Struktur und oft nur Lautmalerei und darüber beginnt sich musikalischer Rhythmus in der komponierten Wiederholung and die Stelle von Unterhaltung zu setzen“ (Marthaler 1994: 18).

Die klanglichen Eigenschaften von Sprache zu nutzen und ihre musikalische Qualität auszuschöpfen ist eine künstlerische Entwicklung, die nicht nur von der in-

szenierenden, sondern auch von der schreibenden Seite selbst beeinflusst wird: Zeitgenössische Autor*innen wie Elfriede Jelinek oder Thomas Köck komponieren ihre Texte sehr stark zugunsten klanglicher, musikalischer und rhythmischer Patterns, in welchen sich Eindeutigkeit und Kohärenz teilweise auflösen. Text (auch) als phonetisches und faktisches Material zu betrachten, trägt zu einem freieren Umgang mit ihm bei. Hans-Thies Lehmann (2015: 155) folgend „ist ein bedeutendes Kapitel des Zeichengebrauchs im postdramatischen Theater die durchgängige Tendenz zur Musikalisierung nicht allein der Sprache“. Was durch diese Tendenz im zeitgenössischen Theater und in der aktuellen Dramatik sichtbar wird, ist das bewusste Produktivmachen zweier Künste füreinander und zugleich ein Hinterfragen ihrer tradierten Funktion: „Ist Musik wirklich ‚nur‘ organisierter Klang? Ist Theater ‚nur‘ Mimesis und dialogisches Erzählen von Geschichten?“ (Roesner 2011: 202)

Ähnliche Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten lassen sich nicht nur angesichts der Musikalisierung von Theater, sondern auch hinsichtlich einer Theatralisierung von Musik feststellen. In der zeitgenössischen Musikpraxis findet seit dem Ende der Fünfziger Jahre eine Emanzipation des Musizierens insofern statt, dass dieses nicht nur als Medium eines Notentextes (und somit Musiker*innen lediglich als Überbringer*innen einer musikalischen Botschaft) fungiert, sondern das Musizieren selbst als performative Tätigkeit an sich (und somit auch die Ausübenden) in den Fokus rückt, wie Philip Auslander (2013: 355), Professor für Performance, Cultural und Media Studies kurz und treffend ausdrückt: “Music is what musicians *do*“. Komponisten wie Dieter Schnebel, Mauricio Kagel und John Cage eröffneten und prägten die Suche nach den darstellerischen Möglichkeiten und der szenischen Funktion des Musizierens – eine Bewegung, die laut Barbara Zuber (1999: 190) „auch einer kritischen Reflexion und der theatralen Selbstthematization des öffentlichen Musizierens vor einem Publikum entsprungen ist“. Damit üben sie nicht nur maßgeblich Einfluss auf die musiktheatrale Praxis aus, sondern auch auf die des Sprechtheaters, welches die Einbindung des Musizierens auf der Theaterbühne wiederum für sich entdeckt, um kritisch über das realistische Paradigma des Theaters und über die vorherrschende mimetische Rollendarstellung zu reflektieren.

Beide vorliegenden Produktionen repräsentieren die eben beschriebene künstlerische Suchbewegung durch die „explizit musikalische Behandlung und Gestaltung der theatralen Ausdrucksmittel“ (Roesner 2011: 193), und auch durch das Erkunden musikalischer Vorgänge in theatraler und szenischer Hinsicht. David Roesner bezeichnet die beiden Pole, zwischen denen sich die Bereiche Theater als Musik und Musik als Theater spannen lassen, als „Musikalisches Theater“ und „Szenische Musik“ (Roesner 2011: 195). Dabei weist er darauf hin, dass in es sich bei beiden Begriffen – „im Gegensatz etwa zu Musiktheater oder Schauspielmusik – nicht um additiv zu denkende Phänomene handelt“ (Ebd.). Vielmehr geht es um einen ganzheitlich musikalischen Zugriff auf das (und die Komposition von) Theater einerseits und um das Ausschöpfen der szenischen Qualitäten von Musik andererseits. Dies spricht u.a. dafür, sie abzugrenzen von anderen Spielarten wie Musiktheater, Sprechtheater oder Oper, in welchen häufig eine Hierarchisierung zwischen den eingesetzten Mitteln zu beobachten ist.⁵ Das Hinterfragen von Hierarchien zwischen Ausdrucksmitteln und Beteiligten erfordert zunächst eine Neudefinition konventioneller Arbeitsprozesse und Aufgabenbereiche, wie im folgenden Kapitel anhand beider Produktionen untersucht werden soll.

2.2 Zuhören und Improvisieren: Arbeitsweise und Probenprozess

Zeit ist ein ganz wichtiger Faktor. Genau das hat der Marthaler sehr gut kapiert. Im scheinbaren Nichtstun läuft etwas weiter. Marthaler kann warten. Die Leerzeit ist ja im Bewusstsein vieler Regisseure verlorene Zeit. Dabei stellt sich der Leerlauf sehr oft als produktiv heraus. (Bierbichler 1997: 33)

Anstatt Marthalers Vorgeschichte als Musiker und deren Einfluss auf seine Theaterarbeit näher zu beleuchten, möchte ich an dieser Stelle auf zwei seiner Eigenschaften eingehen, die meines Erachtens einen erheblichen Anteil an der Musikalität seiner Abende haben und auch die Probenarbeit bestimmen: das Interesse an der Langsamkeit und seine Beobachtungsgabe. Marthalers Arbeitsweise unterscheidet

⁵ Das Lexikon MGG definiert Musiktheater als „musikalisch-szenische Verbindungen des 20. Jahrhunderts, die [...] sich nicht oder nicht primär als für und in Musik gesetzte Schauspiele, sondern als durch Musik herbeigeführtes Theater verstehen [...] Vornehmlich die Musik und nicht etwa der dramatische Text steuern den szenischen Ablauf als Ganzes“ (Blume 1997: 1688).

sich radikal von der anderer Regisseur*innen, die sich ihre Inszenierungen üblicherweise mithilfe eines mehr oder weniger strikten Probenplans von Szene zu Szene mit den Schauspieler*innen erarbeiten; „Zeitdruck gibt es nicht bei den Proben.“ (Marthaler in Ecke 1996: TC 00:06:40). Grundlagen, auf die sich die Probenarbeit stützt, sind das mit seiner Bühnenbildnerin Anna Viebrock erarbeitete Bühnenbild und die im Vorfeld gefassten konzeptionellen Gedanken (vgl. Marthaler/Viebrock 1997: 16).

Dann gilt es, statt psychologisch an Figur und Rolle zu arbeiten, eine gemeinsame Stimme, eine musikalische Farbe und einen kollektiven Groove zu finden. Das Singen von Liedern und die (musikalische) Improvisation – später dann oft Bestandteil der Aufführung – sind Initiation und Herzstück der Proben, es ist ein gemeinsamer Ritus, der ein Ensemble von Schauspieler*innen und Musiker*innen in eine „Schicksalsgemeinschaft“ (Schwerfel 2001: TC 00:37:00) verwandelt, wie Stefanie Carp, seine langjährige Co-Autorin und Dramaturgin ausdrückt. Ein Großteil der Zeit wird bei Gesprächen und Getränken in der Kantine und in der Kneipe verbracht; Zuhören und Zusehen sind Marthalers Kerndisziplinen: „In den erweiterten Zeiträumen auf der Bühne entsteht dann die gleiche Freiheit und die gleiche Energie der Beobachtung wie im Probenvorgang: eine überkonkrete Beobachtung des Lebens“ (Carp 2008: 69). Marthaler scheint das für den Theaterbetrieb typische, zutiefst hektische Zeitgefühl auszuhebeln, um an seiner Stelle einen radikal entschleunigten Rhythmus zu etablieren. Doch wie Josef Bierbichler im obigen Zitat anmerkt, handelt es sich hierbei nicht um unproduktiven Stillstand, sondern um manifeste Arbeit an der Inszenierung zwischen Improvisation und Komposition. Die Musikalität des Abends entsteht nicht über ein durchexerziertes Konzept, sondern über ein gemeinsam mit dem Ensemble erarbeitetes Zeitempfinden: „Entweder man drillt, bläut und hämmert ein – und dann sind es bloße, nicht mitgedachte Abläufe. Oder man lässt es entstehen, lässt denken. Es ‚passiert‘ aus dem Gefühl für Zeit, für Timing“ (Marthaler/Viebrock 1997: 16).

Vergleichbar ist diese Arbeitsweise mit der einer gut eingespielten Band, die sich weniger über wörtlich getroffene Absprachen als über musikalische Zeichen und

über das Gehör verständigt.⁶ Die Schauspieler*innen und Musiker*innen gestalten den Prozess und das Ergebnis so maßgeblich mit: Sie füllen mit ihren Gesängen, Gesprächen und Improvisationen den geschaffenen Freiraum. Falk Huebner (2010: 67) analysiert den durch diese Arbeitsweise hervorgerufenen, emanzipatorischen Effekt auf die Mitwirkenden anhand ausgewählter Produktionen in der musiktheatralen Praxis: „The musician becomes an important co-creator, and the creation is more connected to specific performance“. Produktiv gemacht werden auch unvorhergesehene Vorkommnisse;⁷ Clemens Sienknecht (2016: 36) berichtet, dass Marthaler „geradezu darauf wartet, von irgendetwas gestört zu werden“.

Und wenn auch verhältnismäßig spät, bei *Murx* zehn Tage vor der Premiere (vgl. Marthaler/Viebrock 1997: 16), kommt der Punkt, an dem das entstandene Material zu einem großen Bogen durchkomponiert wird. Marthaler löst das von Rollenpsychologie und Textstringenz geprägte Drama ab zugunsten einer Choreographie aus den auf der Probe entdeckten Bewegungsabläufen, sprachlichen, musikalischen und technischen Elementen, die er wie ein Komponist entwirft. Auf die Phase der Öffnung und Improvisation folgt die Struktur: Es ist vergleichbar „mit einer Jam Session, aus der eine Partitur wird – „reine Präzisionsarbeit, etwas, was viele Jazzmusiker wahrscheinlich ablehnen würden“ (Marthaler/Viebrock 1997: 16).

Auch bei Clemens Sienknechts und Barbara Bürks Arbeit an *Effi Briest* zeigt sich jener bei Marthaler beobachtete „Bruch mit traditionellen Arbeitsweisen“ (Roesner 2011: 197). Erwähnenswert in diesem Zusammenhang erscheint mir Sienknechts künstlerische Sozialisation als (Theater-)Musiker, vor allem aber seine bereits erwähnten Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit Marthaler, der stets für eine harmonische Stimmung auf der Probe Sorge: „Alle sollen sich wohlfühlen, jeder wird geschützt, nicht ausgeliefert. Ich bin natürlich völlig marthalersozialisiert, schließlich arbeite ich seit 1993 mit ihm zusammen“ (Sien-

⁶ Marthaler veranschaulicht, welche Erfordernisse dieses sensible Hören mit sich bringt: „Vor jeder Aufführung singen sich die Darsteller ein. [...] Wenn man in die Kantine ginge, verlöre man vielleicht den Ton. Insofern ist es immer eine unglaubliche Anstrengung für die Schauspieler“ (Marthaler/Viebrock 1997: 16).

⁷ George Rhodosthenous weist sowohl auf das kreative Potenzial der Improvisation sowie auf den ihr bereits eingeschriebenen Kompositionsprozess hin: „In an improvisation, we have the opportunity of allowing the structure to be determined in unpredictable and unorthodox ways“ (Rhodosthenous 2013: 176).

knecht 2016: 35). Sienknecht weist die Funktionsbezeichnung Regisseur für sich vehement zurück, dazu fehle ihm laut eigener Aussage und Definition die nötige Autorität.⁸ Diese und ähnliche weitere Aussagen legen einen kollektiven Probenprozess mit flachen Hierarchien nahe.

Obgleich die Ausgangslage beider Produktionen stark divergiert und es sich im Gegensatz zu *Murx* um eine Romanadaption handelt, beginnt die Arbeit an *Effi Briest* ebenfalls mit einer musikalischen Phase (vgl. ebd.). Wiederum manifestiert sich die in letzter Konsequenz umgesetzte Dramaturgie des Abends anhand der gemeinsamen Improvisation. Während der Einsatz des Plattenspielers und das Setting einer Radiostation der Siebzigerjahre bereits vor Probenbeginn festgelegt war, stellt sich das Singen von Liedern und Popsongs nicht nur als adäquates Mittel für die Proben und die Veranschaulichung von Stimmungen heraus, sondern als manifeste Erzählform, die weite Teile des Abends auch inhaltlich füllen wird:

Wir haben einfach Lieder geübt, die uns gefallen. Ohne den Gedanken, damit textliche Botschaften zu transportieren, eher Stimmungen. Dass am Ende doch die Musiktex te die Handlung kommentieren, passierte im Laufe der Proben wie von alleine. Eigentlich mag ich das nicht, aber bei uns passte das auf einmal, so eine Art Musical zu machen. (Sienknecht 2016: 34)

Bemerkenswert ist, dass sich die Lieder und Popsongs somit vom unterstützenden Element der Aufführung zu ihrem Hauptbestandteil emanzipieren und vonseiten der Musik eine Durchdringung und Beeinflussung des szenischen Geschehens erfolgt. Gearbeitet wird mit der „Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit der schöpferischen Leistungen“ (Roesner 2011: 198): Schauspiel, Musik und Regie stehen in wechselseitigem Austausch.

Auch hier ist die Probenzeit in zwei Abschnitte unterteilbar, so übernimmt Barbara Bürk „nach der musikalischen Phase die Regie“ (Sienknecht 2016: 35), dennoch ist hier ein deutlicher Unterschied zu Marthalers Arbeitsweise zu erkennen. Während er in der Endprobenzeit eine Collagierung der improvisierten und erarbeiteten Abläufe sowie aller beteiligten Gewerke vornimmt, handelt es sich hierbei vorrangig um das explizite Etablieren szenischer Vorgänge. Eine deutlichere Trennung der Expertisen Musik und Regie wird evident, zumal sich die personelle Aufstellung

⁸ „Ich würde niemals von mir behaupten, ich sei Regisseur, weil ich überhaupt nicht in der Lage bin, Leuten zu sagen, was sie tun und lassen sollen“ („Herausragende Inszenierung [...]“, Sienknecht im Youtube-Interview vom 31.10.2016).

ändert (Clemens Sienknecht steht selbst auf der Bühne als Luise Briest). Es offenbaren sich, trotz unkonventioneller Darstellungsmittel und Erzählweisen bei *Effi Briest*, unterschiedliche Dimensionen und in diesem Fall ein geringer ausgeprägter Grad von Musikalisierung im Endprobenprozess.

3. Spiel(raum) der Musikerdarsteller*innen

Wie im letzten Kapitel veranschaulicht, wird bei beiden Produktionen trotz ausgewiesener Unterschiede eine „Demokratisierung des Anfangens“ (Matzke 2011: 45) über das gemeinsame Singen, Musizieren und Improvisieren deutlich. Annemarie Matzke, eine der Gründerinnen und aktive Performerin von She She Pop, erforscht in ihren Publikationen die Wechselwirkung zwischen Produktionsweise und -ergebnis; zwischen kollektiver Probenarbeit und der Entwicklung neuer Theatersprachen jenseits des etablierten Theaterkanons. Sie beobachtet bei den von ihr untersuchten Produktionen zu Beginn einen „Nullpunkt, von dem aus angefangen wird. Für die Schauspieler bedeutet dies, sich auf immer andere Konzepte des Darstellens einzulassen auch jenseits einer dramatischen Figurendarstellung“ (Dies.: 42).

Was sind diese „anderen Konzepte des Darstellens“ (Dies.: 45) und wie sind sie im heutigen Theaterdiskurs zu verorten? Das folgende Kapitel liefert einen kurzen Überblick über Anforderungen und Darstellungsmodi im zeitgenössischen Schauspiel und wirft zugleich ein Schlaglicht auf performative Arbeitsweisen von Musiker*innen im musiktheatralen Kontext. Anschließend möchte ich vergleichend die grundlegenden Darstellungskonzepte in der Oper und im Musical vorstellen, bevor ich anhand dieser Ergebnisse zum Analyseteil meiner Arbeit übergehe.

3.1 Neue Anforderungen, andere Darstellungsmethoden

Laut dem Dramaturgen und Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger (2011: 75) ist der zeitgenössische Schauspieler „Rollenspieler, Performer, Selbstdarsteller, Enter-

tainer, Körperartist, Kameraobjekt, Musiker, Redemaschine, Choreut, Feldforscher, Experte des Alltags“. Die Aufzählung dieser Funktionsbegriffe lässt nur erahnen, mit welcher diversen Anforderungen Schauspieler*innen im Berufsalltag konfrontiert sind. Aufgrund der Vielfalt von theatralen Formen und Stilen erfordert auch die Ausübung des schauspielerischen Berufs heute ein breit gefächertes darstellerisches Spektrum. Eine profunde musikalische Bildung sowie ein gut ausgeprägtes Rhythmusgefühl gehören dabei inzwischen zu den Grundpfeilern der zeitgenössischen Schauspielausbildung, wie auch bei *Murx* und *Effi Briest* deutlich wird; chorischer und solistischer Gesang, das Spielen von Instrumenten und Tanz: In beiden Inszenierungen wird die dramatische Figurenrepräsentation überwiegend von musikalischen Ausdrucksformen ersetzt.

Anhand dieser Feststellung konkretisiert sich der sich seit den letzten Jahrzehnten im Sprechtheater vollziehende Paradigmenwechsel, in welchem der „multifunktionale Spieler“ den „von Iffland erfundenen Menschendarsteller [ablöst], der sich zweihundert Jahre als Deckblatt unterschiedlichster Menschenbilder, sprich Figuren, und verschiedener Darstellungsweisen, sprich Schauspielstile, bewährt hat“ (Kurzenberger 2011: 76). Damit einher geht die Emanzipation des darstellenden Körpers vom Medium linguistischer und semantischer Zeichen zu einer Entität, die den ihren Eigenwert nicht leugnet. Bernd Stegemann (2011: 103) zufolge tut das Spiel der Darsteller*innen „nicht so ‚als ob‘ es etwas darstellen würde, es ist, was es ist“. Somit konkretisiert sich die benannte Wende in der Unterscheidung zwischen „performativen und repräsentativen Eigenschaften der darstellenden Künste“ (Stegemann 2011: 103). Doch auch wenn dadurch klare Rollenzuschreibungen scheitern, wäre es irreführend, die vermeintliche ‚Authentizität‘ der Darstellenden in einen privaten Bezugsrahmen zu setzen, wie Peter Boenisch anmerkt: „Das ‚Ich‘ des Akteurs [wird] in solchen postmodernen Performances längst nicht mehr als Subjekt und Individuum, sondern immer schon als eine präsentierte ‚Persona‘ verstanden, wie Phil Auslander formuliert“ (Boenisch 2002: 149).⁹

Eine zunehmende Achtsamkeit für und Wertschätzung von performativen Qualitäten des Musizierens ist auch im Bereich der instrumentalen Musik der letzten

⁹ Auf den Begriff der *Musical Persona* von Philip Auslander nehme ich in 3.3. näher Bezug.

Jahrzehnte zu beobachten: In *Murx* und *Effi Briest* sind mit Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger und Clemens Sienknecht ausgebildete Musiker Teil des Ensembles und agieren dabei im gleichen Wirkungsspielraum wie die Schauspieler*innen. Damit schöpfen Marthaler und sein Ensemble die szenischen Qualitäten von Musik voll aus und rücken die Präsenz der Musiker in den Fokus. Dies veranschaulicht einen radikalen Unterschied zur Tätigkeit von Orchestermusiker*innen, ganz besonders in der Oper: Sie sollen, möglichst gut versteckt im Orchestergraben und uniformiert im Frack, hinter dem Werk verschwinden und zugleich die schöpferische Leistung eines Komponisten möglichst perfekt repräsentieren.

Trotz der zunehmenden szenischen Einbindung des Musizierens im musikalischen Kontext gilt es kritisch darüber nachzudenken, inwieweit die Darsteller*innen obgleich ihrer ausgestellten Live-Präsenz im weitesten Sinne immer noch Ausführende einer musikalischen Partitur bleiben, wie Nikki Cesare (2006: 438) anhand der Untersuchung von *Eight Songs for a Mad King* und *Anatomy Theater* herausarbeitet: “No matter how live or how dynamic, the body in Western music performance is always already mediated by the score, at once a presentation of a live body and a representation of an absent composer“. Der im letzten Kapitel beschriebene Probenprozess ist deshalb so relevant, da er den kollektiven Gestus beider Produktionen und die schöpferische Mitarbeit aller Beteiligten offenbart; ein beachtenswerter Unterschied zur größtenteils gängigen, linearen Arbeitsweise im Musiktheater, in der zuerst der Text, anschließend die Komposition und dann die Inszenierung entsteht. Bei *Murx* und *Effi Briest* sind die Mitwirkenden maßgeblich in die Entwicklung von Text und Musik involviert. Dass sie schließlich am Ende doch einer von der Regie festgelegten Abfolge folgen ist nicht von der Hand zu weisen; wesentlich ist, dass sie an Inhalt, Dramaturgie und Ausführung der Aktionen kreativ beteiligt sind.

Rein auf die gesangliche Aktivität der Musikedarsteller*innen bezogen, drängt sich die Frage auf, inwiefern sich dieser vom Gesang in der Oper abhebt; bestreiten die Darstellenden doch weite Teile des Abends mit Singen. Dana Pflüger stellt in ihrer hervorragenden Funktionsbeschreibung von Musik in der Oper die schlüssige These auf, die unabdingbare Voraussetzung der Oper sei die „be-

merkwürdige Eigenart [...], dass die in ihr vorkommenden Figuren (auch) singen, ohne es zu bemerken“ (Pflüger 2018, 11). Dies verdeutlicht, dass sich die Opernfigur in einen bewussten Anteil (Text) und einen unbewussten Anteil (Musik) aufspaltet (vgl. ebd.). Eine Ausnahme stellt die von Thomas Betzwieser definierte Drameninhärente Musik dar, die „auch für die Figuren als Musik in ihrer Welt vorhanden ist“ (Dies., 23). Deutlich wird anhand dieser Klassifikation, dass in der traditionellen Oper der Gesang als grundlegendes Ausdrucksmittel verstanden wird. Ich halte eine Abgrenzung der hier besprochenen Produktionen von dieser Definition u.a. deshalb für richtig: Der Gesang ist hier zum einen nicht zwingend an die musikalische Entäußerung eines Textes gekoppelt, zum anderen wäre es irreführend zu behaupten, die Figuren auf der Bühne übten ihn (ausschließlich) unbewusst aus.

Nicht auslassen möchte ich an dieser Stelle auch einen kurzen Ausblick auf die experimentelle Musicalszene. Vor allem um die Produktionen von John Doyles *Sweeney Todd* und *Company* hat sich der Begriff *actor musician* formiert: In dieser Praxis verantworten die Darsteller*innen Schauspiel, Gesang und das Spiel eines oder mehrere Instrumente gleichermaßen.¹⁰ Jedoch wird in dieser Methode eine Addition der Einzelkünste deutlich, während hingegen in den Produktionen von Marthaler und Sienknecht Musik als Theater und Theater als Musik als autonome Vorgänge zu denken sind.

Die in diesem Kapitel kurz vorgenommene Verortung der Rollenkonzepte von *Murx* und *Effi Briest* vor dem Hintergrund zeitgenössischer Entwicklungen in Schauspiel, Musiktheater, Musical und Oper verdeutlicht den erweiterten Spielraum der Darsteller*innen: Zum einen verlassen die Schauspieler*innen mithilfe musikalischer Aktionen und Betätigungen den Aufgabenbereich des konventionellen Repräsentationstheaters; zum anderen wird die „ohnehin vorhandene inhärente Theatralität des Musizierens“ in der Darstellung der Musiker*innen erkundet und um „Kategorien des Performativen“ (Roesner 2011: 205) erweitert. Darüberhinaus wird ihre schöpferische Beteiligung am Gesamtergebnis deutlich. In den beiden folgenden Kapiteln möchte ich diese theoretischen Überlegungen anhand beider Produktionen anwenden und somit zum Analyseteil dieser Arbeit übergehen.

¹⁰ Eine umfangreiche Analyse der Arbeit von *actor musicians* bietet: Harrison, Jerry 2016: *Actor-musicianship*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

3.2 Kollektive Anonymität: Chor und Individuum in „Murx“

Ich mag spielende Schauspieler, die auftreten für einen großen Monolog, für eine Fechtszene, sich auf der Bühne ansetzen, um sich heulend in den Armen zu liegen, nicht. Wenn man in Räume kommt, wo Leute sitzen oder warten, die auf die Weiterreise oder das Ende hoffen: Das sind wahnsinnig theatrale Vorgänge. (Marthaler 1994: 18)

Ein hermetisch abgeschlossener, holzvertäfelter Wartesaal, Türen, die nicht herausführen, kleine Tische zu beiden Seiten: an ihnen sitzen elf versprengte und stumme Personen im Dämmerlicht. Die Blicke sind leer und einander abgewandt, schon die rechtwinklige Anordnung macht eine Kontaktaufnahme in diesem unfreiwilligen Kollektiv von Wartenden unmöglich. Im Laufe der Aufführung von *Murx* werden sich diese anonymen Menschen „in quälender Wiederholung mit kleinen entfremdeten Lebensversuchen, die zu nichts führen“ (Carp 2008: 113), beschäftigen – eine endlose Abfolge von scheiternden Versuchen der Kommunikation und misslingender persönlicher Entäußerung.

Warum erscheinen uns diese Personen so anonym? Warum werden wir aus ihnen keine psychologischen Nuancen herauslesen können, auch wenn wir paradoxerweise gerade aufgrund ihrer „misslingenden Individuationen“ (Carp 2000: 105) ahnen, dass vieles in ihnen vorgeht? Im Folgenden möchte ich verschiedene Strategien der Aufführung aufzeigen, mithilfe derer Marthaler die von ihm oben beschriebene Methode der psychologischen Figurenrepräsentation umgeht und dafür andere Darstellungsmodi etabliert.

Auf sprachlicher Ebene wird eine Vorwärtsbewegung und Entwicklung negiert. Vulgäre Witze, Gemeinheiten, aufgelesene Sätze und vermeintliche Weisheiten: Die Sprache verharrt auf einer zitathaften Ebene; weder lässt sie eine inhaltliche Deutung zu, noch ist sie Ausdruck persönlichen Empfindens. Und selbst wenn eine Reaktion erfolgt, kann schwerlich von einem Dialog die Rede sein; die Äußerungen werden nicht aufgegriffen, fortgeführt oder abgeschwächt und somit (im musikalischen Sinne) aufgelöst:

Ueli Jäggi: (*beendet seinen Witz „Backen ohne Mehl“*)

Heide Kipp: Ein Äderchen ist geplatzt!

Wilfried Ortmann: Kommt ein Fremder in eine fremde Stadt und trifft einen Fremden und fragt ihn nach irgendetwas, das ihm fremd ist. Da sagt der Fremde zu dem Fremden, das tut mir leid, das ist mir fremd.

Susanne Düllmann: Hast du wieder Bohnen gegessen?

(Marthaler 1993: TC 00:59:20)

Im Theater psychologischer Prägung wären solche surrealen Repliken undenkbar, sind doch Text und Sprache dort Ankerpunkte für Bedeutungs- und Figurenentwicklung. Patrice Pavis (2000: 39) ruft in seinem Aufsatz *Der zeitgenössische Schauspieler: Von der Rolle zur Partitur und Subpartitur* noch einmal diese herkömmliche Arbeitsweise vor Augen: „Die Rolle entsteht aus seinem [d. Schauspielers, Anm. d. Verf.] Inneren – aus der Intuition –, in dem er den Text liest und sich die Figur als einen Körper vorstellt, der aus ihm herauswachsen wird.“ Diese Arbeitsweise – die Erschaffung einer Figur mittels Sprache – ist hier schlichtweg nicht möglich, da die Schauspieler*innen die Sprache nicht für sich nutzen können. „Sie gehört nicht den Subjekten, sie geht nicht auf in Psychologie, und sie steht den Personen selbstverständlich nicht zur Verfügung.“ (Carp 2008: 113)

Ein ähnlicher Mechanismus zeigt sich auch in den Bewegungen und körperlichen Abläufen auf der Bühne. Unsichtbare Widerstände scheinen die Darstellenden daran zu hindern, Figuren zu werden, genauso wie die im Personen im Stück immer wieder an einer Subjektwerdung scheitern, „eine dumpfe Welt- und Lebensordnung hindert sie“ (Carp 2008: 112) daran. Die Mitwirkenden nutzen für die die Entwicklung ihrer Darstellung vielmehr ein Geflecht von Einsätzen, Abläufen und Bewegungen, anstatt sich an einer kohärenten Argumentationslinie zu orientieren. Bemerkenswert ist, dass diese Arbeitsweise musikalische Züge trägt. Es „wird [...] das Musikerideal als schauspielerischer Darstellungsmodus und Spielform entdeckt“, der Schauspieler ist so „eine Art szenischer Partitur-Spieler [...]“ (Roesner 2011: 203) Patrice Pavis definiert zwei Strukturebenen, in denen sich seines Erachtens die Methodik des zeitgenössischen Dramas abzeichnet: Die Partitur und die Subpartitur. Die Partitur ist ein Netz aus Bewegungen, Abläufen und Vorgängen, die sich die Darstellenden gleich einer Choreographie aneignen. Es ist dies die „szenische Bewegungsbahn des Schauspielers und die Bühne selbst, mit allen Elementen, die die Inszenierung ausmachen“ (Pavis 2000: 39-40).

Anhand *Murx* wird ein solches Verfahren in Arbeitsweise und Ergebnis tatsächlich verifizierbar. Weder eine dramatische Entwicklung des Geschehens, noch sprachliche Hinweise lassen eine Unterscheidung der Figuren zu. Stattdessen bilden

diese „eine Konfiguration von Blicken, von Austauschbeziehungen [...], eine Rhetorik des Austausches auf der Ebene des Satzes, der Replik der Handlung und des unbewussten Verlangens“ (Ebd.: 43).

Die Darsteller*innen führen dabei ihre ganz persönliche Partitur so genau aus „als hätten sie ein Metronom im Hirn [...] das Timing ist unwahrscheinlich präzise“ (Marthaler/Viebrock 1997: 16). Das wiederkehrende Händereiben von Klaus Mertens und das darauffolgende, zielgerichtete Überschreiten der Bühne und Abwatschen von Bruno Cathomas; Ueli Jäggis absurde Akrobatik und das unvermittelte Präsentieren seines Bizeps; einsame Gesänge von Heide Kipp, sowie wiederkehrende Floskeln und Gesprächsfetzen: Leitmotivische Gesten, aus denen keine Konsequenz erfolgt, bestimmen das Bühnenspiel. Dabei entsteht bemerkenswerterweise gerade in den Abläufen, Wiederholungen und der Rhythmisierung der „genaue Messwert des heutigen Menschen“ (Carp 2008: 112). Die Form des Abends entbindet also einerseits die Schauspieler*innen von einer mimetischen und psychologischen Spielweise¹¹, Bedeutung wird über die Form und Struktur ihrer Handlungen etabliert.

Die Subpartitur schließlich bildet laut Pavis ein „kinästhetisches und emotionales Grundschema, [...das] sich aber nur durch den Geist und Körper des Zuschauers manifestiert“ (Pavis 2000: 40). Die Subpartitur bleibt bei ebenfalls rätselhaft und verschleiert. Grund dafür ist, dass die vollzogenen Haltungen den Zuschauer*innen keine Hinweise auf eine intrinsische Motivation der ausübenden Person geben. Produktiv gemacht werden dabei ganz bewusst Brüche und Unstimmigkeiten der Figuren. Für Pavis ist der status quo des zeitgenössischen Dramas erreicht, wenn „der Schauspieler von der Rolle zur Subpartitur übergeht; sobald er nicht mehr in der Lage ist, sich der Zersplitterung der Psyche, der Diskurse, der festen Bühnensituation zu widersetzen.“ (Ebd.: 42) So unauthentisch (im psychologischen Sinn) und abstrakt diese Vorgänge im ersten Moment erscheinen mögen, gewinnen sie an Konkretion im erst Sehvorgang. Die Zuschauer*innen werden dabei ermächtigt, diese bewusst gesetzten Leerstelle kognitiv zu füllen.

¹¹ Siehe dazu noch einmal Pavis: „So verlässt sich der Schauspieler in der zeitgenössischen Praxis nicht mehr auf eine ideelle, psychologische und soziologische Identität, sondern stützt sich auf energetische Vektoren, auf Netzwerke von Figuren und Konfigurationen, von Rhythmen und Rhythmisierungen“ (Pavis 2000: 41).

Trotz der signifikanten Einsamkeit der Marthaler-Figur artikuliert sich ihr ‚Innerstes‘ erst im Zusammenspiel von Bewegungsabläufen und Einzelstimmen; trotz ihrer Vereinzelnung ist sie chorisch, „kollektiv und namenlos“ (Carp 2008: 114). Das Kollektiv erfüllt sich in *Murx* meines Erachtens in zwei verschiedenen Strategien: dem polyphonen¹² und dem harmonischen Chor. Der Aufbau eines solchen polyphonen Chors bei *Murx* (Marthaler 1993: TC 00:26:10) beginnt mit geflüsterten und leise repetierend gesprochenen Sätzen der Darstellenden. Es folgen darüber hinweg gesprochene, lautere Einsätze („Ich wasche mir meine Haare alle drei Monate, wie sich das gehört“). Über diese lauteren *riffs* steigert sich die Lautstärke aller Beteiligten, bis schließlich ein homogenes Fortissimo erreicht ist und es keine Hauptstimmen mehr gibt. Trotz dieser Kakophonie offenbart sich eine Komposition, und die „Form des sozialen Chors, der sich zwar aus Einzelstimmen zusammensetzt, aber nicht nur immer wieder im Chorgesang sich vereint, sondern auch schon im Wechsel der Stimmen durchgehend chorische Qualität behält“ (Lehmann 2011: 238). Die verschiedenen Stimmen stehen nun in Spannung zueinander und erschaffen dennoch ein Ganzes. Bemerkenswert ist, dass es am Zuschauer liegt, diese Spannung auszuhalten und sie im Hörvorgang für sich produktiv zu machen:

They afford the listener the privilege of choosing between following individual voices or trying to concentrate on the whole, fully aware that they won't be able to fully grasp the individuality and complexity in the ephemeral act of listening. (Roesner 2014: 217)

Wie durch eine unsichtbare Verabredung geht das Crescendo von seinem Höhepunkt zurück, bis es schließlich wieder im Pianissimo des Flüsterns endet. Das Ensemble verlässt sich dabei nicht auf Lichtzeichen oder sprachliche Verabredungen; die Energie auf der Bühne wird über das Zuhören und das musikalische Zusammenspiel gelenkt, wie Marthaler (1997: 16) betont: „Bei *Murx* reicht das Einatmen von Jürg Kienberger, damit alle anfangen zu singen. Einatmen, Einsatz. Der Ton wandert ganz einfach über die Bühne. [...] Das muss sich natürlich erst einspielen“. Wiederum wird ersichtlich, dass die Konzentration auf musikalische Parameter von der Arbeitsweise im konventionell dramatischen Theater abweicht und von einer bestimmten,

¹² Siehe auch Roesner (2014: 217): „Christoph Marthaler and Heiner Goebbels in particular make use of the idea and characteristics of musical polyphony“.

für die Entwicklung von Rollenpsychologien notwendigen Arbeitsform“ (Roesner 2003: 188) entbindet.¹³

Das wohl markanteste Wahrzeichen Marthalers Abende sind die Momente, in denen diese vereinzelt Personen in harmonischem und wunderschönem Gesang schließlich doch zusammenfinden. Wesentlich daran ist, dass sich die Figuren in stetiger Spannung zwischen ihrer Vereinzelung und der Harmonie der Musik befinden. Erst in diesem Gegensatz wird das Bedeutungsspektrum von *Murx* evident.¹⁴ Während die Sprache an ihre Grenzen kommt und menschliche Kommunikation im Alltag nicht mehr möglich scheint, werden in den vorgetragenen Volksliedern „Spannungen harmonisiert“ (Lehmann 2011: 238) und Gemeinschaften gebildet. Es sind die einzigen Momente, in denen emotionale Farben zum Ausdruck kommen, von traurig bis heiter, von resigniert bis ausgelassen, von kindlich bis faschistoid. Die Einzelperson ist in ihren zwanghaften Verrichtungen zu keinem Gefühlsausdruck fähig; nur der chorische Gesang ermöglicht eine Entäußerung.

Nach langem Schweigen setzt das Ensemble an zum gemeinsamen Singen, leise und zunächst fast nicht hörbar. Die Gedichtvertonung von Eichendorffs *Das zerbrochene Ringlein* stimmen sie an, in wunderbarer Harmonie (Marthaler 1993: TC 00:12:17). Plötzlich schimmern Gefühle auf, eine Sehnsucht nach Gemeinschaft wird spürbar, zugleich eine Melancholie und die bittere Erkenntnis der Ausweglosigkeit („Mein’ Liebste ist verschwunden / Die dort gewohnt hat“).¹⁵ Mit dem Fortschreiten der Strophen wandelt sich auch die vorgetragene Dynamik. Staccati, schärfere Einsätze und zunehmende Lautstärke deuten von unterschwelliger Aggression („Ich möcht’ als Reiter fliegen / Wohl in die blut’ge Schlacht“). Doch es ist nicht nur der

¹³ Goebbels weist ebenfalls auf diese entscheidende Qualität einer musikalischen Arbeitsweise bei anderen Regisseuren hin: „Nur steht der Schauspieler – der uns Zuschauern und damit dem ‚richtigen Leben‘ so ähnlich scheint – am ehesten im Verdacht eines ‚Als ob‘, denn für ihn mag es besonders schwierig sein, dem Spiel eine ‚eigene künstlerische Realität‘ zu verleihen, die nicht nur eine Kopie einer Realität ist. [...] Szenische Formen – chorisch rhythmische Texte wie bei Einar Schleef, stilisierte Körper und ihre Trennung von der Sprache bei Robert Wilson – helfen ihm (und dem Zuschauer), dabei das Stanislawski’sche ‚Als ob‘ gar nicht erst aufkommen zu lassen“ (Goebbels 2011: 66).

¹⁴ Lilienthal beschreibt: „Die Schönheit der Musik, die sich auf den zweiten Blick gleichzeitig als etwas anderes herausstellen kann, steht dem Autismus der einzelnen Menschen gegenüber. Das Eine ist doch ohne das Andere nicht denkbar“ (Marthaler 1994: 18).

¹⁵ Alle folgenden Eichendorff-Zitate: „*Das zerbrochene Ringlein*, Joseph von Eichendorff“, www.deutschelyrik.de.

Text oder eine etablierte Haltung, die von Feindseligkeit zeugen, sondern der musikalische Vortrag: „Wenn Schauspieler erst einmal singen, gibt es eine klare Struktur jenseits einer psychologischen Spielweise. Es ist eine andere Logik des Spiels“ (Lilienthal 2000: 120).

Auch beim Vortrag von „Ich lass mir meinen Körper schwarz bepinseln“ (Marthaler 1993: TC 00:50:35) wird deutlich, dass die Lieder „vor allem auf der Ebene der Darstellung signifikant“ (Roesner 2003: 95) sind. Postkoloniale Verklärung und höchst problematische Sehnsüchte kommen nicht nur textlich, sondern auch im musikalischen Vortrag zum Ausdruck. Die Lieder dienen als Fixpunkte der Inszenierung und sichern zudem das Forttragen des Bühnengeschehens.¹⁶ Gleichzeitig funktioniert der kollektive Gesang stets als Katalysator des Verhältnisses der Figuren zu- und gegeneinander: Das Schwelgen in kolonialem Kitsch regt zum Tanzen an, stiftet Gemeinschaft, körperlicher und sozialer Kontakt wird wieder möglich, bevor die gesprochene Sprache die gewonnene Gemeinschaft wieder entzweit, wenn Klaus Mertens bemerkt: „Auf der Erde sind wir alle gleich, aber im Himmel ist dann Ordnung“ (Marthaler 1993: TC 00:58:55). In dieser durchgängigen Alternation von chorischen und solistischen Ausdrucksformen wird eine politische Ebene evident, auf der „Kräfteverhältnisse und Interaktionsmuster von Individuum und Gesellschaft reflektiert werden“ (Roesner 2003: 196).

3.3 (Musical) Personae und Charaktere in „Effi Briest“

So abgedroschen es klingt, aber das Authentische ist für mich der Schlüssel zur Inszenierung. Wenn ich auf der Bühne jemanden nur spielen sehe, dann steige ich aus und denke sofort an etwas anderes. Ich muss etwas Wahrhaftiges sehen, um mich einklinken zu können. (Sienknecht 2016: 35)

Inwiefern diese Aussage Sienknechts vor dem Hintergrund von *Effi Briest* einzuordnen ist und welche Darstellungsmöglichkeiten in dieser Produktion ausgeschöpft werden, möchte ich in diesem Kapitel erörtern; dabei bedarf der Begriff des ‚Authentischen‘ im Folgenden ebenfalls einer Klärung.

¹⁶ Hiß bezeichnet die Lieder in Marthalers *Murx* als „semantischen Leitstrahl“ (Hiß 1999: 215).

Die Figuren in *Effi Briest* treten zunächst als das Personal einer Radiostation auf. Typische Kleidung der Siebzigerjahre, die zeitlich der Einrichtung der Bühne entspricht, lokalisiert sie deutlich nicht im Preußen der Jahrhundertwende. Nachdem alle in den Chor von dem von Sienknecht zunächst alleine dargebotenen Stones-Lied *Sympathy for the Devil* (eine Art Initiationsritual) eingestimmt haben, nehmen sie routiniert und voller Vorfreude ihre Plätze ein. Sie sind Studiomusiker*innen und Radiosprecher*innen, kurz: die Redaktion von *Radio Briest*, dessen neue Ausgabe Michael Wittenborn kurz später am Mikrophon eröffnet. Ein Re-Enactment von Fontanes Roman soll stattfinden. Zwei Ebenen der Aufführung werden ersichtlich: Die Rahmenhandlung, die die Radiostation und die in eingeschriebenen Abläufe (Jingles, Songs, gesprochener Text) samt Plattenspieler umfasst, und die darüber kommunizierte Binnenhandlung, die Lieder sowie Themen und Fragmente des Romans *Effi Briest* beinhaltet. Die Radio-Ebene erzeugt eine Distanz zwischen den Schauspieler*innen und den Romanfiguren; dazu noch einmal Sienknecht (2016: 35): „Ich fühle mich auf der Bühne als ich selbst, der gerade versucht, als heutige Privatperson Luise Briest zu verkörpern. Dadurch entsteht eine angenehme Distanz zur Figur, und dadurch kann ich mich in meiner Privatheit auf der Bühne von meiner Figur erholen“. Das beschriebene Gefühl der ‚Privatheit‘ entsteht einerseits durch die bewusste Distanzierung zum Originaltext und, vor allem, durch das großzügig eingesetzte Musizieren auf der Bühne. Dabei nimmt die szenische Darstellung von Musik sowohl auf die Rahmenhandlung als auch auf die Romanebene Bezug: Sie fungiert sowohl als Erfüllung der anfangs gesetzten Studio-Behauptung und als eminentes und wichtiges Darstellungs- und Ausdrucksmittel der Romanfiguren auf Ebene der Binnenhandlung.

Analog zu eben angedeutetem Muster sind auch die Figuren in mehreren Funktionen schematisch darstellbar. So stellt Ute Hannig als vermeintliche Privatperson die Radiofigur Ute¹⁷ dar, welche wiederum über das Vorlesen von Textstellen aus dem Roman und musikalische Einlagen die Figur Effi verkörpert. Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich auch beim Studio-personal weniger um die Privatpersonen der Darstellenden, als um ihr professionell ausagiertes Selbst, um „imaginäre

¹⁷ Sie wird (neben dem Musiker Friedrich Paravicini) auf Ebene der Rahmenhandlung bei ihrem Privatnamen „Ute“ gerufen.

und szenische Konstruktionen“ (Pavis 2000: 39) handelt. Beide Ebenen bieten kaum psychologisches Identifikationspotenzial durch Sprache: Die Radioshow fußt auf einer rasanten Choreographie aus Jingles, Songs und den hektischen Abläufen einer On Air-Situation. Auf der Romanebene wird die erwähnte Distanz zwischen Schauspieler*in und Figur durch das Ablesen des Textes am Mikrofon, teils überzeichneter und ironischer Spielweise und störenden Interventionen des Plattenspielers weiter erhöht.

Pavis' Schema ist auch hier anwendbar, wobei die Radioebene als Partitur und die Romanebene als Subpartitur klassifiziert werden können. Auf Ebene der Subpartitur wird besonders über die instrumentale Darbietung und den Gesang semantische Bedeutung hergestellt: Konflikte, Themen und darüberhinaus sogar eine Figurenentwicklung werden hier evident. Dabei möchte ich die These aufstellen, dass die Darsteller*innen mittels der musikalischen Darstellung im Laufe des Stückes verschiedene Identitäten konstruieren, die zur Erschaffung von Figuren beitragen. Im Folgenden möchte ich vor allem Philip Auslanders wegweisende Erkenntnisse über den performativen Aspekt von Popmusik heranziehen und mit dem von ihm geprägten Begriff der *Musical Persona* argumentieren: „The version of self that a musician performs qua musician is what I am calling the musical persona“ (Auslander 2006: 104). Bemerkenswert ist Auslanders Schlussfolgerung, dass im Kontext der Aufführung weniger das gespielte Stück, sondern die Kommunikation einer Identität von Relevanz ist: „What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personae“ (Ebd.: 102). Die *Musical Persona* ist dabei ein Konglomerat aus sozialen Interaktionen (Publikum, Genre, Medien) und muss nicht nur Abbild eines persönlichen Ausdrucks sein.¹⁸

Bei Betrachtung der rein instrumentalen Teile fällt auf, dass Clemens Sienknecht fast alle musikalischen Einlagen entweder vom Klavier aus oder durch Einzählen anleitet. Neben Friedrich Paravicini, der an Cello, Bass und Orgel weitgehend als Sideman und Rhythmusgeber im Hintergrund agiert, ist er der einzige professionell ausgebildete Musiker im Ensemble und kann somit auf ein großes

¹⁸ „I am interested in seeing it as the performance of a persona that is defined through social interaction and not necessarily a direct representation of the individual musician's personality, though it may be“ (Auslander 2006: 103).

musikalisches Repertoire und Können zurückgreifen. Die Ausübung seiner *Musical Persona* als Musiker und nicht als Schauspieler, der vorgibt, voll in einer Rolle aufzugehen, entspricht dann wahrscheinlich dem „Authentischen“ und „Wahrhaftigen“, das Sienknecht im Eingangszitat erwähnt. Dennoch noch einmal betonen, dass er den Status der Privatperson durch seine professionelle Darbietung überschreitet.

Werden nun in der Betrachtung Faktoren wie Gestik, Mimik, Perücke und Kostüm zu seiner Persona hinzugezogen, wird er „zu einer hybriden Figur [...], die in der Zuschauerwahrnehmung zwischen professionellem Selbst und fiktionalem Charakter oszilliert“ (Roesner 2011: 204). Im Zusammenspiel eröffnen sich jetzt neue Deutungsebenen: Sienknechts musikalische Tätigkeit als ‚Orchesterleiter‘ lässt sich nun mit den Aussagen und Vorgängen der Figur Luise Briest (als Antreiberin der Handlung und ‚strenge Mutter‘)¹⁹ in Verbindung bringen; seine Persona wird produktiv gemacht für die Darstellung von Luise Briest. So kann beispielshalber der Satz „Effi, nie hältst Du Zeit!“ (Sienknecht 2010: TC 00:12:00) auf beiden Ebenen problemlos gelesen werden: auf der Romanebene als Ermahnung an die zu spät vom Ausflug heimkehrende Effi, auf der musikalischen Ebene als bissigen Hinweis auf Utes mangelndes Rhythmusgefühl.

Sienknecht zitiert im Laufe neben seiner eigenen Persona auch andere *Musical Personae* und ahmt deren Charakteristika nach.²⁰ Seine Darbietung von *Sympathy for the Devil* wird jedoch jäh vom einsetzenden Plattenspieler und dem von Gert Westphal vorgetragenen Hörbuch von *Effi Briest* unterbrochen. Später wird Luise Briest ans Mikrofon gerufen, das Intro von *New York, New York* setzt ein. Sie beginnt mit großem Verve die erste Strophe, bevor die Platte bereits an den um einen Halbton höher modulierten Schluss des Stückes springt und Luise enttäuscht das Mikrofon verlässt. Über diesen gescheiterten musikalischen Vortrag und den ersichtlichen Wunsch, die Personae namhafter Musiker (Mick Jagger und Frank Sinatra) nachzuahmen, lassen sich wiederum Bezüge zur Figur der Luise Briest her-

¹⁹ Auf Luises Wunsch hin wird Effi mit dem vormals ihr selbst versprochenen Instetten verlobt, woraufhin die Handlung ihren Lauf nimmt.

²⁰ In einem Interview wird Clemens Sienknecht auf seinen ursprünglichen Wunsch, Rockmusiker zu werden, angesprochen: „Ist die Rockpose nicht etwas ähnliches wie Schauspielen?“ — „Das stimmt, aber das war mir damals noch nicht klar. Heute kann ich es bei *Effi Briest* in vollen Zügen genießen, als Mick Jagger den Abend zu eröffnen“ (Sienknecht 2016: 36).

stellen: Ihre Erkenntnis, im Leben zu kurz gekommen zu sein und die Trauer über ihre eigene geplatzte Verlobung mit Innstetten korrespondiert mit der Enttäuschung über die zweimal abgebrochene Solo-Darbietung.

Auch bei den Darsteller*innen der Inszenierung, die auf keine professionelle musikalische Ausbildung zurückgreifen, wird das Ausagieren von Musical Personae ersichtlich. Im laienhaften Geigenspiel performt Ute Hannig eine Identität, die im Hinblick auf die Figur Effi aufschlussreiche Facetten bietet. Ihr Spiel an der Geige, das stets bemüht, aber nach streng musikalischen Kriterien dilettantisch klingt, begleitet die Worte ihres Vaters: „Unsere arme Effi. Ist doch ein Naturkind! Ich fürchte, der alte Innstetten wird sie mit seinem Kunstenthusiasmus noch recht plagen“ (Sienknecht 2016: TC 00:17:30). Auch die Tatsache, dass sie ‚gezwungen‘ ist, die erste Geige zu spielen, unterstreicht die Tragik der Effi Briest als zu Beginn des Romans unbekümmertes Mädchen, das scheinbar unabsichtlich in die Rolle der Protagonistin einer Tragödie gedrängt wird. Hier wird die entscheidende Leistung des Publikums für die Interpretation der Inszenierung offenbar. Die Zuschauer*innen müssen die die Musical Personae von Ute Hannig mit der Figurenpsychologie der Romanheldin in Abgleich bringen: “Seen this way, the object of musical performance is the successful presentation of an identity, a musical persona, in a defined social context, rather than the execution of a text“ (Auslander 2006: 118). Auch die anderen Figuren lassen sich mithilfe ihrer musikalischen Darstellung deuten: So spielt Yorck Dippe Alt Klarinette, ein Instrument, das ihn im Jazz verortet und Crampas charakterisiert als (zugegeben etwas klischeehaft) ‚verruichten Verführer‘; Marcus John hingegen muss sich mit einer Taschentrompete begnügen, die ein wenig lächerlich wirkt und mit seiner fast karikaturhaften Darbietung des Innstetten als nicht ernst zu nehmendem Ehemann korrespondiert.

Auslander beschreibt in *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto* eine weitere Ebene, die zum Ausagieren einer Persona durch das Musizieren vor allem durch den Einsatz von Stimme und innerhalb von Songtexten hinzukommen kann: “Character is an optional element that comes in primarily when the musician is a singer performing a song that defines a character textually“ (Auslander 2004: 7). Ute Hannig performt nach Crampas Tod im Duell und auf dem Höhepunkt

der dramatischen Zuspitzung „La Chanson d’Hélène“. Das Licht ist schummrig, sie steht alleine am Mikrophon wie eine Chansonsängerin. Zudem kann, soweit diese Referenz bekannt, eine Verknüpfung hergestellt werden zu Romy Schneider, die als Hauptdarstellerin des Films *Les Choses de la Vie* ebenfalls dieses Lied singt. Sowohl biographische Bezüge zur Künstlerpersönlichkeit Romy Schneider und ihrer *Musical Persona*, sowie inhaltliche Anleihen zum Film schreiben sich in den Vortrag ein; darüberhinaus kann Hannig über den Songtext einen Charakter etablieren, der von Traurigkeit und Einsamkeit zeugt.²¹

Auch Yorck Dippe etabliert Crampas weitestgehend über musikalische Auftritte. So singt er in seiner Sterbeszene kontrastierend zur Tragik der Situation *Kiss* von Prince und wird sogar kurz vor seinem Tod noch als begehrender, sexuell bis zum Tod aktiver Liebhaber dargestellt²², während er *Musical Persona* von Prince zitiert. Die ausgeübten Charaktere variieren im Verlauf der Aufführung und sind nicht auf eine eindeutige Rollenzuschreibung festgelegt. Äußere Faktoren wie Kostüm, das Verhalten der anderen Schauspieler*innen, Genre- und Stückwahl beeinflussen diesen Prozess.

3.4. Abschließendes Resümee und Vergleich der Darstellungskonzepte

Anhand vorgenommener Analyse wird deutlich, dass in Sienknechts *Effi Briest* Romanfiguren tatsächlich angelegt sind, diese jedoch ausschließlich in der Musik an Kontur und Schärfe gewinnen: Über die Präsenz der *Musical Personae* und die in Songtexten etablierten Charaktere. Im Gegensatz zu Marthalers *Murx*, in der die Musikalisierung zu einer Anonymisierung einerseits und zur Kollektivbildung andererseits beiträgt, und darüberhinaus erst im Zusammenspiel der verschiedenen Stimmen Bedeutung erzeugt, verstärkt die szenische Musik in *Effi Briest* Charakternuancen und den Ausdruck von Gefühlen sehr direkt. Dabei steht das Verhältnis zwischen

²¹ „L’histoire n’est plus à suivre et j’ai fermé le livre / Le soleil n’y entrera plus / Tu ne m’aimes plus“ („La Chanson d’Hélène“, www.songtexte.com).

²² „I know how to undress me, yeah / I want to be your fantasy / [...] / I just want your extra time and your / Kiss“ („Kiss by Prince“, www.songtexte.com).

der realen Person, der eigenen und der nachgeahmten Persona sowie des optional durch den Songtext etablierten Charakters stets in einem wirksamen Dreierverhältnis. Dieses gelangt durch die Assoziationsfähigkeit des Publikums zu Bedeutung und wird durch dieses zu einer komplexen Figur hybridisiert.

4. Rhythmus und Gesamtdramaturgie

“Rhythm *must* have meaning.”

— Ezra Pound

4.1 Downtempo: Zeitdehnung und Wiederholung bei Marthaler

Aus der bereits erfolgten Beschreibung von Marthalers Arbeitsweise geht hervor, dass er seine Abende weitgehend musikalisch organisiert; eine komplexe Partitur aus gedehntem Schweigen, plötzlich ausbrechenden Bewegungen und Chorgesang ersetzt eine sich an Kausalität orientierende Erzählstrategie. Der Gesamttablauf von *Murx* ist weder fortschreitend noch linear; Stagnation, Stillstand und Wiederholung zeichnet ihn aus. Marthaler-Experte Guido Hiß beobachtet, dass Marthaler Themen und Kontrapunkte wie in einer Fuge wiederholend variiert (vgl. Hiß 1999: 215). In *Murx* sind dies u.a. Signale, die zur Abgabe eines ausgefüllten Formulars oder zum kollektiven Händewaschen beordern, psycho-physische Zwänge, und krude Redewendungen. Lehmann (2011: 238) hingegen bezeichnet Marthalers Dramaturgie als „Nummernprinzip, das wie im Varieté oder Zirkus funktioniert. Das Interesse wird wachgehalten durch fortwährende Überraschung und Wechsel der Einstellung“. Lehmanns Klassifikation halte ich für nicht zutreffend; die von Marthaler gesetzten Aktionen sind dezenter und weitaus weniger aufdringlich als Zirkusnummern. Sie erfordern eine feine Beobachtungsgabe und langanhaltende Konzentration, um den minimalen Änderungen der Wiederholungen gewahr zu werden. Das bereits im Probenprozess und in den Nummern angewendete Stilmittel der Musikalisierung

wird auch im Hinblick auf Dramaturgie als Rhythmus genutzt. Daraus resultiert ein mit der Sprechtheaterpraxis nicht zu vergleichendes dramaturgisches Arbeiten, da die Partitur die ‚klassische‘

Dramaturgie als eine Lehre von den Kompositionsprinzipien, der Bauform und inneren Struktur des Dramas in Hinblick auf die Umsetzung auf dem Theater außer Kraft setzt. Dramaturgie erstellt auf solche Weise kein ganzheitliches Modell dessen, was gespielt werden soll, sondern sie ordnet die Mittel für die Praxis, bietet an, experimentiert. (Kotte 2005: 218)

Jedoch stellt sich der in *Murx* etablierte Rhythmus auch in semantischer Hinsicht als eminent aufschlussreich heraus: „Der wirkliche Erzähler in Marthalers Arbeiten ist die musikalische Form: sind die Tempi, der Rhythmus, die präzisen Überdrehungen und Wiederholungen“ (Carp 2008, 110). Entscheidend hierbei ist, dass das Publikum aktiv dazu eingeladen wird, die rhythmischen und musikalischen Abläufe auf der Bühne zunächst einmal unvoreingenommen wahrzunehmen und anschließend für sich in Bedeutung zu übersetzen. Da bestimmte Aktionen vorrangig nach musikalischen Kriterien gesetzt wurden (vgl. Roesner 2014: 210) und dadurch sprachliche Bedeutungsangebote oft ausbleiben, gleicht dies einer sich vollziehenden Transferleistung. Ein Prozess wird in Gang gesetzt, in welchem die Zuschauer*innen das Gesehene und Gehörte in einem zweiten, innerlich-kognitiven Kompositionsvorgang entschlüsseln. Heiner Goebbels (2011: 68) bezeichnet dies als eine „Entwicklung von einem Drama der Repräsentation eines dramatischen Konflikts, der auf der Bühne gespielt wird [...] zu einem Drama der Wahrnehmung, das sich für den Zuschauer ereignet“.

Der Musikwissenschaftler Christopher Small plädiert in seiner Forschung für eine soziologische Betrachtungsweise von Musik. Für ihn ist Musik kein Objekt, sondern eine kollektive Aktion²³, kein Nomen, sondern ein Verb: „‚To music‘ is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing“ (Small 1998: 9). Für das Gelingen oder Scheitern der musikalischen Aktionen werden demnach die Kompetenzen aller Anwesenden herangezogen, es ist eine kollektive Spiel- und Sehverantwortung. Durch die

²³„Music’s primary meanings are not individual at all but social. [...] The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do“ (Small 1998: 8).

Musikalisierung werden die Theaterbesucher*innen zu beteiligten Subjekten und schöpferisch in die „Produktion von Bedeutung und Wissen“ (Roesner 2011: 198) eingebunden, anstatt nur passive Empfänger*innen einer Botschaft zu sein. Ein demokratischer Sehprozess beginnt: Laut Jens Roselt (2011: 122) wird „nicht fremden Intentionen, sondern der eigenen Erfahrung eine Stimme gegeben“.

Exemplarisch möchte ich im folgenden auf zwei Hauptcharakteristika von Marthalers *Murx* eingehen, die den Gesamtrhythmus des Abends prägen und auch das sich darüber einstellende Gefühl bestimmen: Die Langsamkeit und Wiederholung. Elf Wartende sitzen bereits beim Eintreffen des Publikums resigniert auf ihren Stühlen. Erst nach einem zehnminütigen Schweigen ertönt ein zögerliches und auf einem Ton gehaltenes „Glühend“ (Marthaler 1993: TC 00:10:45), fast wie im Schlaf und undeutlich artikuliert. Dann wieder Stille bis zur Wiederholung, in welcher schließlich in die etwas längeren Liedfragmente „Glühend empor“ in Ganztonschritten, zuerst nach unten und anschließend nach oben alternierend, übergegangen wird. Es ist die bekannteste Zeile aus dem Volkslied *Flamme empor*, das ursprünglich die Wachfeuer am Rhein als Mahnmal gegen den ‚Erbfeind‘ Frankreich nach der Völkerschlacht bei Leipzig beschwören sollte und im Laufe der Geschichte von den Nationalsozialisten propagandistisch missbraucht wurde. Doch von Kriegsbegeisterung, Fanatismus, faschistoider Beschwörung einer Gemeinschaft keine Spur – stattdessen Apathie und Ohnmacht. Wie eine fahle Erinnerung ergreift das Lied die Wartenden im Dämmer Schlaf. Es ist dieser Kontrast zwischen Liedtext und Vortrag, der die Leere und Antriebslosigkeit dieser Menschen verdeutlicht.

Der Rhythmus dieser ersten Aktion stimmt auf die gesamte Aufführung ein: Auch im weiteren Verlauf bestimmen „Zustandsbeschreibungen der Langsamkeit“ (Roesner 2003: 106) das Bühnengeschehen, den gedehnten Rhythmus erzeugen dabei die Schauspieler*innen und ihre Einsätze, ihr Warten und Scheitern. Das Gefühl der Verlangsamung überträgt sich auf die Zuschauer*innen und wird durch kurzzeitig auf der Bühne ausbrechende, disruptive Hektik noch verstärkt. Zeit wird bewusst spürbar gemacht.²⁴ Ergänzend zur durativen Ästhetik etabliert Marthaler repetitive Elemente, die die Rhythmisierung auf der Bühne steigern. Über

²⁴ Siehe Lehmann (2015: 331): „Bewusst gemachte Dauer ist ein erster bedeutender Faktor der Zeitverzerrung in gegenwärtiger Theatererfahrung“

beide Mittel erzeugt er eine „Zeit-Kristallisierung [...], eine mehr oder weniger subtile Verdichtung und Verneinung des Zeitverlaufs selbst.“ (Lehmann 2015: 331) Marthaler setzt Zeit als autarkes Mittel im musikalischen Sinn ein, losgelöst von kausalen, textlichen oder dramatischen Faktoren. Die geistige Nähe zu John Cages Auffassung von Klang und Stille oder Steve Reichs repetitivem Minimalismus wird deutlich (vgl. Roesner 2014: 219). Die Langsamkeit der musikalischen Umsetzung mag zunächst überfordern und die Aktionen auf der Bühne zusammenhanglos erscheinen, da sie nicht dem gewohnten Rezeptionsmodus entsprechen. Die Sehgewohnheiten verändern sich jedoch dadurch und das, „was normalerweise als sinnlos und redundant abgetan wird zu einer musikalischen Qualität [...]“ (Roesner 2003: 82).

Eine außergewöhnliche Bedeutung in rhythmischer Hinsicht kommt auch dem von Anna Viebrock gestalteten Bühnenraum zu, der die Struktur des Abends zwischen Verlangsamung und Repetition teilweise erst ermöglicht. „Damit di [sic!] Zeit nicht stehenbleibt“ prangt in großen und sukzessive geräuschvoll herabfallenden Lettern an der Hinterwand dieses ausweglosen Wartesaals. Scheiternde Versuche des Abgehens oder kollektive Prozessionen zum Waschbereich im hinteren Teil der Bühne, die durch die sich plötzlich und scheinbar willkürlich öffnende Tür hervorgerufen werden, prägen den Gesamt Ablauf der Aufführung auf entscheidende Weise. Die hermetische Verschlussheit des Raumes, der durch Geräusche und Signale selbst musikalisch wirkt, prädestiniert die Loops und Endlosschleifen der vollzogenen Handlungsversuche.

Die Stille, Langsamkeit und Wiederholungen von *Murx* sind ein kolossaler Kontrast zu unserem hektischen Alltag; Marthalers radikale Langsamkeit lässt sich als Gegengewicht zu einer beschleunigten Leistungsgesellschaft lesen. Die musikalische Setzung gewinnt somit an Bedeutung und wird zum subversiven Element: “A seemingly abstract use of musical principles thus transforms into a highly accurate reflection and questioning of the concrete ways we experience our environment“ (Roesner 2008: 54). Diese apathischen Menschen auf der Bühne, die „aus der Beschleunigungsmaschine gefallen sind“ (Schwerfel 2001: TC 00:10:10), wollen so gar nicht zu unserer Selbstwahrnehmung als eigenverantwortlich handelnde und au-

tonome Subjekte passen. Selbstermächtigung scheint dem Marthaler-Menschen völlig abhanden gekommen zu sein und somit „verletzt die Struktur dieser Theaterabende alle Grundverabredungen bürgerlicher Daseinsberechtigung“ (Carp 2000: 107) Darüberhinaus erzählt die Dramaturgie des Abends und ihr Rhythmus humorvoll und zugleich kritisch vom Lebensgefühl der zu Ende gehenden DDR: Die lähmende Last einer undurchschaubaren Bürokratie, unsichtbare Widerstände und Appelle bestimmen das Verhalten dieser Menschen, die jeglicher intrinsischer Motivation beraubt sind.

4.2 Uptempo: Intermediales Sampling in „Effi Briest“

Viel eher unserem heutigen Lebensgefühl und -rhythmus zu entsprechen scheint Sienknechts *Effi Briest*, wie sich schon zu Beginn der Aufführung zeigt. Die Bühne liegt im Gegensatz zu *Murx* (wo die Darsteller*innen bereits bei Einlass vor sich hin dämmern) noch unbevölkert und dunkel vor den sich einfindenden Zuschauer*innen. Der Abend beginnt mit einem Nullpunkt, von dem aus eine Steigerung erfolgen muss. Clemens Sienknecht betritt als erster Radiomitarbeiter das mit Instrumenten, Mikrofonen und Sitzgelegenheiten ausgestattete Studio. Er betätigt Knöpfe und (Licht-)Schalter, die nicht nur den Raum sukzessive erhellen, sondern auch surreal-elektronische Sounds von sich geben. Über das wiederholte Abfeuern der Sounds und Lichtimpulse setzt ein visuelles und auditives Crescendo ein, das den ganzen Bühnenraum umfasst: Sienknecht greift auf das „gesamte Instrumentarium des Theaters“ (Roesner 2011: 195) zurück. Der letzte Lichtschalter löst den Einsatz einer Kickdrum aus, die im 4/4 Takt auf der Eins spielt. Dieser Rhythmus leitet nun vollends die musikalische Entwicklung ein, die Sienknecht mit live gespielten und anschließend geloopten, perkussiven und harmonischen *layers* steigert: Achtel-Offbeat-Hihat, Sechzehntel-Shaker, Backbeat-Bongo, Rim-Clave. Spätestens die Bassline und das charakteristische Klavier-Riff geben den Song *Sympathy for the Devil* von den Rolling Stones preis. Als schließlich die anderen Radiomitglieder dazukommen und die Background Vocals chorisch am Mikrofon einsingen, je mehr das Lied also

in Schwung kommt, desto klarer manifestiert sich der *Vibe*: Es ist die Geschwindigkeit und der mitreißende Gestus eines Popsongs, der diesen Abend bestimmt. Die beschriebene Szene ist ein exemplarisches Beispiel für Sienknechts Umgang mit Zeit, mit Energie und Präsenz. Wie bei *Murx* verweist der Beginn (hier allerdings auf gegenteilige Weise) auf die gesamte Dramaturgie bzw. Partitur der Aufführung.

Simon Frith beschreibt in seiner Anthologie *Performing Rites* ein musikalisches Phänomen, in welchem sich durch die Betonung von zeitlicher Linearität eine scheinbare Auflösung von sukzessivem Zeitempfinden einstellt und hingegen eine Zeit-Kristallisation empfunden wird: „moment time“ (Frith 1998: 149). Frith beobachtet diese Gegebenheit vorrangig in der Club-Kultur und in der technoiden Kompositionspraxis, die sich durch den sukzessiven Aufbau von Layers und Spuren auszeichnet.²⁵ Bei einer solchen Betonung von Linearität (die sich auch in Sienknechts Vortrag offenbart), bleibt nur noch die reine Dauer spürbar: „Duration is divorced from content, from the memory of durations“ (Ebd.).

Angewendet auf den Rezeptionsvorgang im Theater ermöglicht diese Strategie eine Befreiung von der janusköpfigen Sehverpflichtung der Zuschauer*innen: die zugleich rückwärtsgewandte auf vergangene, wie auch vorwärtsgewandte, auf kommende Ereignisse gerichtete Sicht und Kontextualisierung des Gesehenen. Sienknechts Darbietung von *Sympathy for the Devil* richtet den Fokus des Publikums trotz oder gerade wegen ihres linearen Aufbaus vollkommen auf das Hier und Jetzt. Für den Moment des Zuschauens bleibt der Vorgang zunächst unentschlüsselt; es zählt das reine Wahrnehmen: „Listening as a phenomenon takes place under music’s thumb, and acoustic presence may transfix or bewilder; it frees the listener from the sanctioned neatness of the hermeneutic“ (Abbate 2004, 511).

In gesamt-dramaturgischer Hinsicht ist *Effi Briest* ein komplexes Geflecht aus fragmentarischen Roman-Dialogen, Tanzeinlagen, live performten Songs und abgespielten Hörbuchpassagen, verbunden durch Radio-Jingles²⁶ und Ansagen am Mikrofon. Dabei bleibt der Rhythmus auf makrostruktureller Ebene stets schnell,

²⁵ „It helps to explain disco’s culture’s obsession with the technology of time, with those devices (the double deck, the extended mix, the 12“ single, the measured beats-per-minute) which enable the moment time to be lengthened non-linearly, as it were“ (Frith 1998: 149).

²⁶ So zum Beispiel: „Diese Sendung wird Ihnen präsentiert von: Kneten, Backen, Lachen, Freude machen – Backolin. Backolin macht Sinn“ (Sienknecht 2010: u.a. TC 00:14:50).

Verlangsamung findet nur in den einzelnen Nummern statt. Die Ursprungsidee, den ‚hüpfenden‘ Plattenspieler als leitendes Element einzusetzen (s. Kap. 2.1.), wird in dramaturgischer Hinsicht durchgehend angewendet: Das von Sienknecht und Bürk komponierte Pasticcio zeichnet sich durch das Sampling verschiedener Elemente und Materialien aus. In präzise, jedoch scheinbar unvermittelten Timing gesetzte Störfaktoren (der Plattenspieler selbst, aber auch Mißgeschicke und Pannen des Bühnenpersonals) behindern den reibungslosen Ablauf der Radiosendung. Dabei ist auch der Einsatz von Medien entscheidend, die die Darstellenden immer wieder vor Aufgaben stellen, sie sogar lenken oder ihr Spiel beeinflussen.²⁷ Die dadurch oft evozierten harten Brüche und die Verschiedenartigkeit des gesampelten Materials stellt ein produktives Ganzes her, das sich jedoch manifest von dem von Richard Wagner postulierten Gesamtkunstwerk unterscheidet. Während in diesem die eingesetzten Mittel und Teile im Sinne des Gesamtergebnis verschmelzen sollen (und damit eine Ganzheit behauptet wird), wird im Sampling die Heterogenität und die Beschaffenheit des Materials betont, die Brüche und Lücken produktiv ausgestellt, es ist schlussendlich eine „Kollision der Künste“ (Goebbels 2002a: 135). Die originäre Leistung des Samplings besteht darin, nicht etwa die Einzigartigkeit und Homogenität einer schöpferischen Gesamtleistung zu behaupten, sondern aus der geschickten Zusammenstellung und Komposition von (Fremd-)material kreative Funken zu schlagen, wie Rolf Bonz beschreibt:

Das Zitieren fungiert dabei insofern als weltbildend, als es Zeichen einführt, an denen das Dagegen sich abbilden, an denen die Reibungshitze entstehen kann. Und andererseits bekommen die zitierten Phänomene erst von der Haltung des Dagegen-seins her ihren Wert, ihre Bedeutung. (Bonz 2006: 336)

Die vorgenommene Montage des heterogenen Materials scheut keine harten Brüche und schafft eine „produktive Unvollständigkeit“ (Goebbels 2002b: 138). So wird Sienknechts Mick Jagger-Performance jäh vom Einsatz des Plattenspielers unterbrochen, der das von Gert Westphal vorgetragene Hörbuch abspielt. Eine übertrieben gediegene Szene – die gediegene, kollektive Andacht um den Plattenspieler (das dazu eingespielte Sample von Camille Saint-Saëns *Der Schwan* unterstreicht die bürgerliche Szenerie) – folgt auf wilden (zumindest versuchten) Rock’n’Roll. Der

²⁷ „Meine Arbeitsweise basiert ja darauf, dass ich mit Medien umgehe, die mir etwas vorgeben, mich irgendwohin führen oder stören“ (Sienknecht 2016: 34)

Ableich des gegenübergestellten Materials (in diesem Fall: Rock'n'Roll vs. Gediegenheit), die Überbrückung der Brüche und Entschlüsselung der Fragmente *muss* durch die Wahrnehmung und Interpretation der Zuschauer*innen erfolgen. Daraus resultiert laut Alice Oddey eine immersive Seherfahrung:

I am not outside the frame looking in, but rather inside embracing the contradictory, the co-existing emotions of human experience, ambiguity and the collision of inter-textual elements, which both dislocates and displaces my expectations of seeing towards a way of viewing differently. (Oddey 2007: 1-2)

Während das ‚Gesamtkunstwerk‘ behauptet, autonom zu funktionieren und das Publikum nicht als aktiven Mitspieler sondern als Empfänger begreift, braucht das Musikalische Theater den „Zuschauer als konstituierenden Teil genauso, wie es die Summe der Theaterrmittel braucht“ (Goebbels 2002b: 138).

Eine Deutungshoheit behauptet auch der zitathaft eingesetzte Text nicht, da er nicht als künstlerisches Hauptmittel, sondern als Material begriffen und dementsprechend eingesetzt wird – mal musikalisch rhythmisiert, mal bis zur kausalen Unkenntlichkeit zerstückelt. Dass Sienknechts Adaption wohl den Erwartungen einiger Zuschauer an eine Inszenierung von *Effi Briest* nicht entsprochen haben dürfte, liegt auf der Hand.²⁸ Die vielleicht zunächst als ungewohnt empfunden Darstellungsmodi und die nicht vollends der Romandramaturgie entsprechende Erzählung ist jedoch letztendlich zu verstehen als „Arbeit an einer Veränderung der Wahrnehmung der Zuschauer“ (Matzke 2011: 43). Jens Roselt beschreibt Rezeptionsvorgänge, die gerade durch die möglicherweise zu Beginn eintretende „Krisensituation“ (durch nicht erfüllte Erwartungen) und die Überwindung dieser Enttäuschung eine „interaktive Dimension“ (Roselt 2011: 117) annehmen können. Entscheidend ist, dass gerade in der Performance der Songs²⁹ über die Zeit der Aufführung eine Tiefe der Figuren sichtbar wird, wie in Kapitel 3.2. analysiert. Sienknecht opfert die Tragik der Figuren trotz der humorvollen Adaption des Romans nicht; vielmehr kommt diese durch das hohe Tempo des Gesamtarrangements und die unerfüllten Ausbrüche besonders zum Vorschein: Die Erfüllung der ‚perfekten Show‘ korreliert auf frappierende Weise mit der Tugendsteifheit und dem

²⁸ „Je berühmter die Vorlage, desto einfacher ist es, die Erwartung der Zuschauer zu unterwandern“ („Herausragende Inszenierung [...]“, Sienknecht im Youtube-Interview vom 31.10.2016).

²⁹ Auch wenn Musik im Moment der Aufführung zunächst vom Interpretationszwang befreien mag: „At first sight, the inclination of a theatrical event towards the self-referentiality and self-reflexivity of music is a liberation of the semiotic compulsion“ (Roesner 2008:54).

Moralzwang der Entstehungszeit des Romans und trifft damit den Kern von Fontanes Vorlage sehr präzise.

5. Erzählen mit Musik

Wie im letzten Kapitel erläutert, birgt der Rhythmus beider Aufführungen eine erzählerische Dimension, auf die die Rezipient*innen durch aktive Mitarbeit zugreifen können. Bei Sienknecht wird diese Interaktion mit dem Publikum durch die bewusst lückenhaft gesetzte Partitur ermöglicht; das harte Sampling mit seinen scharfen Kontrasten erzeugt eine Spannung, die einen ausgleichenden Blick einfordert. Die Zuschauenden müssen den sich rasch wechselnden Einstellungen folgen und die heterogenen Elemente der Aufführung kontextualisieren. Wissen kommt in einem Akt der Prozessualisierung, in „Kopf und Körper“ (Goebbels 2011, 67) der Zuschauenden zum Vorschein. In Kapitel 5.2. möchte ich auf der mikrostrukturellen Ebene das gesampelte Material und dabei vorrangig die Funktionsweise und Wirkung der Pop-songs in *Effi Briest* analysieren.

In *Murx* hingegen wirkt die radikale Langsamkeit der Bühnenabläufe herausfordernd und lädt zu einem musikalischen sowie detailgenauen Sehen ein. Die Gesamtdramaturgie von *Murx* zeichnet sich weder über eine kohärente Entwicklung von Ereignissen, noch durch die Darstellung von Handlungen mit Dialogen, sondern vielmehr über eine komponierte Abfolge bzw. Verschränkung von Aktionen und musikalischen Einlagen aus. Es ist also die Zeitstruktur an sich, die auf den Themenkomplex von *Murx* Bezug nimmt und zugleich körperlich eine soghafte Wirkung entfaltet. In diesem Kapitel möchte ich die feingliedrige Struktur der Aufführung sowie den Begriff der Aktion bei *Murx* und die vorgetragenen Lieder und Gesänge näher untersuchen.

5.1 Kein Ausweg, (fast) nirgends: Zustände im Marthalertheater

Andreas Kotte definiert in seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft* den Begriff der Aktion wie folgt: „Es ist individuelles wie soziales Verhalten, das den Alltag reguliert. Aktionen können von einzelnen Individuen, unabhängig von anderen, ausgeführt werden“ (Kotte 2005: 16). Betrachtet man die Aktionen der Darstellenden (wie z.B. Cathomas' Abwatschen, Jäggis Muskelpräsentation, Kipps Solo-Gesang) wird deutlich, dass diese fast immer unabhängig von Aktionen oder Reaktionen der anderen Figuren ausgeführt werden und so kein interaktives Geschehen eintritt. Die „einfachste Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge“ (Ebd.) – die Situation – bleibt aus. Noch einmal Kotte: Individuen „können ihre Aktionen aufeinander beziehen, dabei entsteht unter den Beteiligten ein Beziehungsgeflecht, die Situation“ (Ebd.). Marthalers Kompositionsweise verweigert außer im kollektiven Gesang die Beziehung der Figuren zueinander und eine Entwicklung ihres Handelns. Es dominiert demzufolge nicht die von Kotte definierte Situation, sondern der Zustand, welcher „auch in musikalischer Hinsicht die Negation von Entwicklung [ist]; die musikalische Struktur erschöpft sich in sich selbst“ (Roesner 2003: 106). Das Gefühl der Ausweglosigkeit und Erstarrung äußert auf mikrostruktureller Ebene in den Aktionen, die übergangslos aufeinanderprallen oder nebeneinander und ohne Konsequenz zueinander ablaufen.

Ein besonders erhellendes Beispiel für den Zustand ist der chorische Vortrag des protestantischen Kirchenlied-Klassikers „Danke für diesen guten Morgen“ (Marthaler 1993: TC 00:33:30). Jürg Kienberger beginnt am Klavier mit der ersten Strophe, woraufhin der Rest des Ensembles einstimmt, jedoch durchgehend nur das „Danke“ mitsingt. Das Lied zeichnet sich durch die Aneinanderreihung von musikalisch identischen Strophen mit je leicht abgeändertem Text aus, die beliebig oft wiederholt und erweitert werden können; Refrain, Bridge und Outro fehlen. Auch hier wird eine Verweigerung von Phrasierung und Entwicklung deutlich. Kienberger moduliert mit jeder neuen Strophe einen Halbton höher; der Beginn einer nicht enden wollenden Spirale von Strophen, die sich tonal immer höher schraubt – bis alle Sänger*innen an die Grenze ihres Stimmregisters gelangen und schließlich

der Vortrag abgebrochen wird. Die vermeintliche Komik erweist sich auf den zweiten Blick als Abbild von Enge und Erstarrung; die trotzig Wiederholung der Dankesfloskel macht dabei die Frustration dieser Menschen noch konkreter.

Konträr zum eben beschriebenen Beispiel wohnt den übrigen verwendeten Liedern und ihrem Vortrag die Hoffnung auf einen Ausbruch aus Erstarrung und Stillstand inne. Eine Geste in die Zukunft zeigt der Vortrag der Lieder auf; im kollektiven Schönklang manifestiert sich die einzige Möglichkeit, den Zustand zu durchbrechen: „Die Schönheit des Singens hat ein transzendierendes Moment in die Zukunft, eine Transzendenz jenseits der Religiosität. Aus dieser Spannung entsteht ein Impuls, der den Stillstand auflösen kann“ (Lilienthal 2000: 120).

Auf die Vergangenheit nimmt das ausgewählte Liedmaterial Bezug, das sich durch Heterogenität auszeichnet und die Zersplitterung des „einst homogene[n] Zeitraum[s] des dramatischen Theaters“ (Lehmann 2015: 301) deutlich macht: Auf ein Horst-Wessel-Lied folgt die alte DDR-Hymne und rassistisch geprägtes Liedgut auf Klezmer; Hiss bezeichnet dies als „Musizieren mit historischer Konnotation“ (Hiss 1999: 2015) in all seiner von Marthaler intendierten Problematik, denn in der Tat verweisen alle Stücke auf ‚die gute alte Zeit‘ – „man kann plötzlich 80 Jahre Geschichte abspielen“ (Marthaler 1994: 16).

Doch die subjektive und metaphysische Durchschlagkraft von Musik kann zunächst, im Moment der Aufführung, starke emotionale Faktoren hervorrufen und den Fokus auf Präsenz und Wirken der ausübenden Musiker*innen richten, wie Carolyn Abbate (2004: 514) beschreibt: „Music’s effects upon performers and listeners can be devastating, physically brutal, mysterious, erotic, moving, boring, pleasing, enervating, or uncomfortable, generally embarrassing, subjective, and resistant to the gnostic“.

Auf einer zweiten Ebene sprechen die Volkslieder das kollektive Bewusstsein und Gedächtnis des Publikums an, dessen fester Bestandteil sie unumstritten sind. In diesem Sinne sind sie lesbar und können entschlüsselt werden. Dass beide Einwirkungen – die erste, unmittelbare und die zweite, tiefergehende – dabei nicht gänzlich kontrollierbar oder beeinflussbar sind, spricht für das offene Rezeptionsangebot von *Murx* im Speziellen und von Musikalischem Theater an sich.

5.2 „Is this the real life?“³⁰: Popsongs in „Effi Briest“

Eine Funktionsbeschreibung der dargestellten Musik und Popsongs im Hinblick auf die Rezeption der Zuschauer*innen ist Ziel dieses Abschnitts. Diese sind auf drei verschiedenen Ebenen in der Aufführung wirksam: Sie sind ein Kaleidoskop der für Stück und Figuren relevanten Gefühle und Stimmungen; sie aktivieren den privaten Musikschatz der Zuschauer*innen und stellen damit eine direkte emotionale Verbindung zu ihnen her; sie dienen auf der Ebene des Vortrags als Material und Struktur, an welcher sich die Schauspieler*innen abarbeiten und so neue Darstellungsmodi entwickeln können.

Als erstes möchte ich auf den zuletzt genannten Punkt, den Umgang mit dem musikalischen Material, den eingesetzten Medien und Instrumenten, eingehen. Zunächst das bereits erwähnte Kammerorchester: Alle Darsteller*innen außer Friedrich Paravicini und Clemens Sienknecht exponieren dabei ihr laienhaftes musikalisches Können. Ein Instrument auf der Bühne zu spielen, dessen Grundlagen man leidlich beherrscht, bedeutet, gegen einen Widerstand zu gehen. Die Konzentration der Spieler*innen richtet sich somit ganz auf das Instrumentalspiel. Die hier ausgestellte Laienhaftigkeit macht im Abgleich mit ihrer Expertise im darstellerischen Bereich Schwächen und Brüche erkennbar und erzeugt eine produktive Spannung zwischen beiden Polen. Die Möglichkeit des „Scheitern[s] an den ungewohnten Darstellungs- oder Gestaltungsaufgaben“ (Roesner 2011: 208) wird spürbar. Das wiederum kann eine sehr produktive Begegnung zwischen dem Bühnenpersonal und dem Publikum ermöglichen:

Das Kammerorchester bei *Effi* strahlt durch seine Erbärmlichkeit. Im positivsten Sinne. Spartanisches Musizieren, spartanisches Tanzen, damit kann sich das Publikum identifizieren. Man lacht ja immer nur über sich selber, über das eigene Scheitern. (Sienknecht 2016: 34-35)

Mit Emphase betont Sienknechts Umsetzung das musikalische Halbkönnen der Darsteller*innen. In der Musikbranche nimmt die Suche nach dem ‚perfekten Klang‘ einen immensen Stellenwert ein. Dies zeigt sich in der hochspezialisierten Ausbildung im Klassik- und Jazzbereich einerseits und in der Bearbeitung des Klangmaterials in jeglichen Musikstilen in der Postproduktion andererseits. *Effi Briest* demask-

³⁰ Songzeile aus *Bohemian Rhapsody* von Queen (Hopkins 2012: 13).

iert diesen Anspruch auf Exzellenz und Perfektion auf humorvolle und tiefgründige Weise. Das Kammerorchester und sein erfrischend schiefer Klang ermöglicht ein Sehen und Hören, das nicht auf Bewunderung für musikalische Perfektion setzt, sondern das auf Identifikation beruht.

Gegen den von einem Medium erzeugten Widerstand und die Kapriзен des Plattenspielers kämpft Luise Briest im letzten Drittel der Aufführung: Wieder einmal wird sie zu ihrem großen Solo-Auftritt ans Mikrophon gerufen; das Intro des Jazzstandards *On the Sunny Side of the Street* erklingt. Entschlossen beginnt sie zu singen, den höchsten Ton der Strophe („Hat“) stößt sie so forciert aus, dass es fast wie ein Schrei klingt. Wenig später fängt der Plattenspieler an verrückt zu spielen, verändert jäh die Tonart, verlangsamt und beschleunigt das Tempo – und bricht schließlich ab. Bemerkenswert ist Luises Überzeugung, mit welcher sie unbeirrt und mit starrem Blick allen Ausschlägen, Glissandi und Rhythmuswechseln folgt bis zum Schluss. Die durch die virtuose Karaoke erzeugte Komik enpuppt sich letztendlich als Zwanghaftigkeit, gesanglich dem entgleisenden *backing track* folgen zu müssen. Die *Lyrics*, die optimistisch von der Absicht handeln, glücklich zu sein und alle Sorgen hinter sich zu lassen, sowie die durchgehend fröhliche Melodie werden vom gestörten Vortrag konterkariert. Bezogen auf die Geschichte von *Effi Briest* ist diese Einlage der Höhepunkt von Luises krampfhaftem Versuch, Contenance und die gesellschaftliche Etikette zu wahren – und Effi, trotz ihrer bereits fortgeschrittenen Krankheit, vorerst die Rückkehr ins Elternhaus zu verwehren.³¹ Luises Goutieren einer fast menschenverachtenden Scheinmoral, die symptomatisch ist für die Entstehungszeit des Romans, wird in ihrem Vortrag von *Sunny Side* und ihrer erbitterten Resilienz gegenüber den Widerständen des Plattenspielers deutlich. Es ist nicht der folgende Dialog, der das evident macht und noch weniger etwa eine psychologische Darstellung des Konflikts. Es ist der Widerspruch zwischen Songtext, Melodie und dem misstönenden Plattenspieler, der Widerspruch zwischen Zwanghaftigkeit des Vortrags und misslingender Würde, in der die Tragik der Figur evident wird. Die

³¹ Diese Thematik wird im folgenden Gespräch zwischen Luise Briest und Briest noch einmal explizit verdeutlicht: „Aber man lebt doch nicht bloß in der Welt, um schwach und zärtlich zu sein und alles mit Nachsicht zu behandeln, was gegen Gesetz und Gebot ist und was die Menschen verurteilen“ (Fontane 2006: 234).

heitere Stimmung des Songs wird so zur bitteren Karikatur einer Mutter, die aufgrund gesellschaftlicher Zwänge ihr eigenes Kind verleugnen muss.

Effis Gefangenschaft im gesellschaftlichen Korsett drückt sich auch immer wieder in den musikalischen Darstellung aus: So beginnt sie zum Beispiel *Love me tender* zu singen. Anscheinend wird es ihr jedoch nicht gestattet, Elvis Presleys Evergreen als Frau alleine zu performen: Rüpelhaft stimmen Crampas, Briest und Innstetten immer beim Wort „tender“ ein und unterbrechen ihren Vortrag. Von dieser Übergriffigkeit zunächst sichtlich irritiert und gestört, fügt sich Effi immer mehr in den sich wiederholenden Vorgang; bis sie sich schließlich nicht mehr wehrt. Diese Ensembleszene mit der aufgezeigten Störung zeigt wie in einer Nusschale den aussichtslose Behauptung Effis gegen die patriarchalen Strukturen und die bürgerliche Borniertheit des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Das immer wieder völlig unvermittelt brachiale Einsetzen des Songs *This is a Man's World* unterstreicht die Thematik. „In *Effi Briest* geht es um mangelnde Mitmenschlichkeit“ (Sienknecht 2016: 36): Dies kommt deutlich durch bewusst inszenierte mangelnde Sensibilität im gemeinsamen Musizieren zum Ausdruck.

In *Effi Briest* vollzieht sich permanent ein produktives Wechselspiel zwischen Songs und Romanfragmenten. Das kollektiv dargebotene Lied *Riders in the Rain* (Sienknecht 2016: TC 00:20:40) ersetzt den Text und weist zugleich über ihn hinaus: Bottleneck-Gitarre und Countrysound erinnern an Cowboy-Filme. Die im Roman sehr ausführlich beschriebene Einsamkeit der Landschaft rund um Kessin wird in der Aufführung nicht näher verbalisiert; sie kommt aber deutlich in diesem Song zum Ausdruck. Gleichzeitig wird die Landschaftsthematik in einen anderen Bezugsrahmen gesetzt. Die Abgeschiedenheit Hinterpommerns³² wird in Abgleich gebracht mit dem sogenannten „Wilden Westen“ mit dem ein toxisches Männlichkeitsbild verknüpft ist.

Die Popsongs bei *Effi Briest* bieten das Potenzial, auch in emotionaler Hinsicht weit über die Textvorlage hinauszudeuten, da sie tief im kollektiven Bewusstsein verankert sind und dadurch auf ihre Botschaften leicht zurückgegriffen werden kann. Sie thematisieren meist Gefühle und sind zugleich in der Lage, diese bei den

³² Dieses wird wörtlich erwähnt und weist auch ohne Vorkenntnisse des Romans auf ländliche Abgeschiedenheit hin.

Zuhörenden zu aktivieren. Dabei leisten die Songtexte als Miniatur-Narrative im gesamten Stück einen wesentlichen Beitrag zur Charakterbildung. Wenn Innstetten *Is she really going out with him?* von Joe Jackson singt, wird seine Sorge über den möglichen Verlust seiner Ehefrau und seine Eifersucht spürbar: “Lyrics are a form of rhetoric or oratory; we have to treat them in terms of the persuasive relationship set up between singer and listener“ (Frith 1998: 166). Der Ausdruck dieses Gefühls durch den Song (und nicht etwa durch den gesprochenen Dialog) verleiht diesem einerseits eine gewisse Authentizität.³³ Andererseits dient dieser Popsong aufgrund seiner Bekanntheit als „Garant einer Verständigung“ (Goebbels 2002b: 181). Sienknecht vermeidet nicht den Rückgriff auf Stereotypen, seine Methode ist die „offensive Inangriffnahme, die Funktionalisierung, die Transparenz und Reflektion im Umgang mit dem Klischee“ (Ebd.). Die Popsongs fungieren also zum einen als Brennglas für die Innenwelt der (über die *Musical Personae* etablierten) Figuren, da sie in der Kombination von Text, Musik und Ausdruck emotionale Speicher sind, auf die vom Publikum zurückgegriffen werden kann; zum anderen zeigen sie widersprüchliche und multiperspektivische Faktoren der Figuren auf (jeder Song repräsentiert durch seine Lyrics einen unterschiedlichen Charakter, siehe 3.3.).

Dass Popsongs auch in bruchstückhafter Verwendung im Theater die Fähigkeit besitzen, neue Geschichten zu entfachen, zeigt folgendes Beispiel: „Is this the real life? Is this just fantasy? Caught in a landslide [...]“ (Sienknecht 2016, TC 00:19:05) singt das Ensemble; es sind die berühmten Anfangszeilen eines der größten Hits der Popgeschichte, *Bohemian Rhapsody* von Queen. Aufgrund der Berühmtheit des Songs liegt es nahe, dass der Großteil des Publikums den Song innerlich vervollständigen kann: “Mama, just killed a man [...]“³⁴. Es ist ein Stück Welt, das in die Realität der Theateraufführung montiert wird und sich zu einem ganzen Universum ausbreiten kann: So spricht dieser Songtext zum Beispiel über Verzweiflung (“I sometimes wish I’d never been born at all“), Selbstmitleid (“I’m just a poor boy“), Emanzipation (“So you think you can stone me and spit in my eye?“) und Fatalismus (“Nothing really matters to me“). So vielschichtig dieses Lied in textlicher wie auch

³³ Dies ist auch auf den Status der *Musical Persona* zurückzuführen, wie in 3.3. besprochen.

³⁴ Alle Zitate aus *Bohemian Rhapsody*: Hopkins 2012: 13-15.

in musikalischer Hinsicht ist – *Bohemian Rhapsody* weist für einen Popsong eine überaus komplexe Komposition und hohe stilistische Vielfalt auf –, so mannigfaltig können die von den Besucher*innen geknüpften Bezüge sein. Letztendlich kommt es dabei auf ihre persönliche Geschichte mit diesem Lied an; und nicht zuletzt bestimmt auch auf der persönliche Geschmack über den Grad der Involviertheit. Es beginnt als Zitat und *kann* (muss aber nicht) von dort aus weitergeführt werden und neue Sinn- und Gefühlsebenen eröffnen. Der Kulturwissenschaftler und Poptheoretiker Dietrich Diederichsen (2003: 25) forscht über dieses Potenzial von Musik:

Die meiste Musik der Gegenwart, zumal die Pop-Musik ist [...] Welt, Tapete, un-
belebtes Objekt und dennoch hervorgebracht, rückführbar zu kaputten Intentionen
und seltsamen Leidenschaften und Fetischismen. Von da aus könnte man sie herein-
führen ins Theater und dann ganz woanders hin.

Wichtig zu betonen ist, dass der durch das Publikum vollzogene Abgleich und die hergestellten Referenzen privat bleiben und es unmöglich sein wird, pauschale Antworten oder allgemeingültige Aussagen über das Rezeptionsergebnis zu treffen. In diesem demokratischen Prozess, in welchem die Zuschauenden zu Co-Autor*innen werden, bleiben Wirkung und Interpretation ihr Geheimnis: „als Zuhörer*innen performen wir die Musik für uns selbst.“³⁵ Aus diesem Grund ist der Einsatz von Popmusik im Theater so wirksam, bildet sie doch aufgrund ihrer Omnipräsenz sicherlich trotz der Vielfalt von musikalischen Geschmäckern den kleinsten gemeinsamen Nenner. Doch sie ist nicht nur eine Art Soundtrack unseres Alltags, sondern speichert, laut Frith, sogar kollektive Werte: „Popular songs [...] express ‚commonly held values‘ and speak for the millions who treasure them“ (Frith 1998: 161).

Musikhören kann gemeinschaftsstiftend sein. Dabei scheint unser Geschmack vermeintlich mehr über unsere Persönlichkeit auszusagen als unsere Lebensläufe. In ihm spiegelt sich nicht selten auch der Wunsch nach Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe: Die stetig wachsenden Besucherzahlen von Techno-, Metal- oder Rockfestivals bestätigen das. Jede Musikrichtung hat dabei ihre eigenen Codes, die neben der Kleidung (hier sei vor allem an Punk erinnert), den Tanzstil (am ausgeprägtesten unter den derzeit populären Musikgenres sicherlich in der elektronischen Musik), sogar die Sprache im Alltagsgebrauch (HipHop) umfassen. Doch Musik ist auch in-

³⁵ „As listeners, we perform the music for ourselves“ (Frith 1998: 204).

tim und privat; nicht umsonst wird es ebenso oft als enthüllender Akt wahrgenommen, in bestimmten Kontexten oder vor fremden Menschen Lieblingslieder preiszugeben. Die emotional vielfältigen Reaktionen von Stolz bis Scham, die die öffentliche Äußerung unseres Musikgeschmacks begleiten können, zeigt, dass dieser im Sinne Pierre Bourdieus tatsächlich Aufschluss über unser kulturelles Kapital gibt (vgl. Frith 1998: 5). Anderem Menschen Einblicke in unsere persönlichen Playlists zu gewähren, birgt immer ein gewisses Risiko: Das Gegenüber kann mit jubelnder Zustimmung, starker Ablehnung oder mit Gleichgültigkeit reagieren. Vor diesem Hintergrund ist der Einsatz der Musikstücke in *Effi Briest* auch ein Freundschaftsangebot: Die Personae, Charaktere und Figuren zeigen uns ihre Plattensammlung. Angesichts der Tatsache, dass viele verwendeten Stücke tatsächlich aufgrund des persönlichen Geschmacks der Ausführenden ausgewählt wurden,³⁶ tritt das Publikum mit ihnen in einen direkten Dialog.

6. Neue Wege für das Theater?

Wie stark die Methoden einer musikalischen Umsetzung von Theateraufführungen variieren können, wie unterschiedlich die szenische Arbeit mit Musik ausfallen kann, verdeutlicht der Vergleich zwischen beiden Aufführungen. Während Sienknecht zwar Eingriffe in die Werkstruktur vornimmt, die Glaubwürdigkeit von Sprache infrage stellt und Musik als autonome Bedeutungsträgerin und Multiplikatorin von Emotionen etabliert, basiert *Effi Briest* auf Motiven und Narration der Romanvorlage. So beziehen sich schließlich auch die Musikerdarsteller*innen in ihrem Spiel auf die Romanfiguren; entwickeln diese aber nicht durch textliche, sondern durch musikalische Mittel. Christoph Marthaler hingegen komponiert ausgehend von einem Themenkomplex musikalische Strukturen, in welchen Sprache nur noch als Zitat vorhanden ist. Die Alternation zwischen radikaler Vereinsamung und kollektivem Schlönklang sowie das ununterbrochene Umkreisen des Themas mittels rhythmischer Wiederholung übernimmt autark die erzählerische Funktion. In beiden Aufführun-

³⁶ Siehe Kap. 2.2., S. 12.

gen, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, wird Musik und ihre Darstellung durch die Schauspieler*innen und Musiker*innen als autonomes Ausdrucksmittel begriffen und nicht zur Unterstützung einer „Totalität“ (Goebbels 2002a: 135) additiv hinzugezogen.

Augenscheinlich wurde in der Analyse ein fantasievoller Umgang der Produktionsteams mit ihrer Arbeits- und Probenzeit einerseits sowie mit der Textvorlage bzw. dem Themenkomplex andererseits. Die gleichberechtigte Behandlung der Gewerke ermöglicht eine kollektive Arbeitsform und einen sich daraus entspinneenden kreativen Dialog zwischen den Künsten. Es ist also, wie in der Einleitung behauptet, der Anstoß eines demokratischen Prozesses in mehrfacher Hinsicht: Zwischen den Beteiligten, zwischen den Künsten, und nicht zuletzt zwischen Bühne und Zuschauerraum. Somit reflektiert ihre musikalische Gestaltung und Umsetzung die Rolle und auch gesellschaftliche Verpflichtung des Theaters an sich.

„Gastgeben“ ist für mich die treffendste Antwort auf die schwierig zu beantwortende Frage: Was ist Dramaturgie? Es *gibt* Theateraufführungen, die eine gastfreundliche Geste aufweisen. Und zwar nicht im Sinne von Gefälligkeit, immer gewährleisteter Verständlichkeit oder Eindeutigkeit, so dass das Gesehene nach der Aufführung etikettiert und sicher in einer Schublade verwahrt werden kann. Es ist im Gegenteil das Widerständige, Widersprüchliche, Unerklärbare einer Aufführung, das die Theaterbesucher*innen zu teilnehmenden Subjekten erhebt. Genau das wird in *Murx* und *Effi Briest* ersichtlich: Die bewusst umgangene Deutungshoheit und ein gesunder Werkskeptizismus sowie die durch die Musikerdarsteller*innen eingelöste Verabschiedung von einer behaupteten Realität der Figuren bewahrt das Publikum davor, von einem Wahrheitsanspruch oder von einer perfekten Simulation überwältigt zu werden. Es ist dies im Gegenteil eine Einladung, an der Bedeutung und der Produktion von Wissen mitzuarbeiten und die eigene Stimme in den polyphonen Chor der Aufführung einzubringen.

Ein weiterer Aspekt von Dramaturgie ist für mich die Sensibilität und das Bewusstsein für Arbeitsbedingungen am Theater. Als durchaus politisch kann man auch die vorgelegte Arbeitsweise und Probenarbeit beider Produktionen bezeichnen: Es reicht nicht, soziale Missstände und patriarchale Strukturen inhaltlich in Theater-

produktionen nur zu thematisieren. Das angstfreie Arbeiten muss auch *im* Theater und seiner Arbeitspraxis stattfinden. Kollektive wie Rimini Protokoll, She She Pop uvm. weisen seit Jahren auf autoritäre Strukturen des Theaterbetriebs hin und setzen sich praktisch mit Möglichkeiten und Problemen des demokratischen Arbeitens auseinander. Diese Bewegung der Freien Szene reflektiert in besonderer Weise die sich davon meist noch unterscheidenden Strukturen an Stadt- und Staatstheatern. Umso wichtiger ist es, dass offenere und freiere Arbeitsprozesse wie bei *Murx* und *Effi Briest* auch in ebenjener Struktur stattfinden, um dort einen produktiven Diskurs über faire Arbeitsbedingungen zu entfachen und im besten Falle einen Umschwung einzuleiten.

Der Gedanke einer Gleichberechtigung zwischen den Gewerken ist wegweisend für die Entwicklung neuer Denk- und Arbeitsweisen in den darstellenden Künsten. Dass insbesondere der Opernbetrieb hier einen großen Nachholbedarf hat und dort noch Unsicherheit herrscht, zeigen die aktuellen Entwicklungen am Theater Halle. Eine tragende Rolle in der Entscheidung gegen die Vertragsverlängerung von Operntendant Florian Lutz spielte neben allen personellen Querelen auch ein offener Brief aus den künstlerischen Reihen des Theaters selbst, wie die taz berichtet: „Aus dem Orchester, das mit über 100 Köpfen das größte Kollektiv im Haus stellt, kam kurz vor der Aufsichtsratssitzung ein öffentlicher Brief des Orchestervorstands, der für ein Ende der Ära Lutz votierte und beklagte, die Regie-Experimente ließen die Musik zur Nebensache werden.“ (Müller 2019, o.S.) Es sind dies die typischen ‚Werktreue‘-Lamenti, in denen immer wieder die Angst zutage tritt, szenisch avancierte Regiearbeiten könnten das vermeintlich traditionelle Gefüge der Oper, in dem die Musik an erster Stelle steht, zerstören. Der ewige Widerstreit zwischen Musik und Regie (als könnte es nur *eine*, als müsste es überhaupt eine Siegerin geben!) ist letztendlich ein nicht enden wollender Machtkampf zwischen den Künsten und ihren Vertreter*innen.

Doch die Oper braucht einen offenen Materialbegriff, um sich zu entwickeln, ja sogar um weiterzubestehen: eben jene avancierten Spielpläne und Arbeiten, wie sie in Halle oder etwa in Luzern in den letzten Jahren unter Florian Lutz und Benedikt von Peter vorgelegt wurden. Sie zeigen, dass eine Befruchtung der Künste

niemanden zum Verlierer macht, sondern alle zu Gewinnern. Gerade im Repertoire ist es nötig (dies als Hinweis an alle ‚Werktreue‘-Fanatiker), sich manchmal von den traditionellen Mitteln und gängigen Hierarchien zu entfernen, um die eigentliche Wirkung eines Stücks in unserer heutigen Lebensrealität zu erzielen. Und dass sich Zuschauer*innen durchaus für progressivere Theatersprachen begeistern können, zeigen die zuletzt angestiegenen Besucherzahlen in Halle.³⁷

Experimente brauchen Zeit, sie erfordern Mut und Überzeugungskraft. Doch all diese Mühen lohnen sich, um die Kunstform weiterzuentwickeln. Dass der perfektionistische Anspruch an Klang und Intonation häufig szenische Experimente torpedieren und dass nicht selten bei der ersten Bühnenorchesterprobe Streit zwischen Dirigent*in und Regieteam über Kompetenzen ausbricht, spricht darüberhinaus viel eher für eine fragwürdige und unsichere Zukunft der Oper.

Deshalb ist es wichtig, Opernproduktionen, die Wege in eine wünschenswerte Zukunft der Kunstform weisen, wissenschaftlich zu untersuchen und ihre Methodik zu analysieren. In *Seven Stones*, der letztjährigen Uraufführung des Festivals d’Aix-en-Provence treten die Sänger*innen zugleich als Instrumentalist*innen und Performer*innen auf. Hier treten eine vergleichbare Arbeitsweise auf den Proben und ähnliche Rollenkonzepte wie in den in dieser Arbeit untersuchten Produktionen zutage: Die Instrumente, die auch als Bühnenbild und Requisiten dienen, wurden, wie auch die szenischen Aktionen, in Workshops unter Beteiligung aller Mitwirkenden erfunden und entwickelt. Im Mittelpunkt der Aufführung stehen die Musikerdarsteller*innen und ihre körperlich-musikalische Performance. Außerdem zeigt der eigensinnige Text von Sjon einmal mehr, wie belebend eine starke Narration für die Oper sein kann, gerade weil Ondrej Adámek in seiner Komposition dem Text genügend Raum für die Entfaltung seiner eigenen Rhythmik und Musikalität einräumt.

Solche Beispiele verdeutlichen, dass ein großzügiger Material- und Werkbegriff fundamental ist, um neue Darstellungskonzepte zu entwickeln. Zudem helfen solche kreativen Vorstöße, einer Spartenrennung (Oper/Theater/Ballett) entgegenzuwirken und kreative Funken zwischen den Künsten zu schlagen. Doch vor allem

³⁷ Hier fand entgegen kursierender Gerüchte zuletzt ein Aufschwung der Publikumszahlen statt, „denn die verzeichnen in der ersten Spielzeit des neuen Teams zwar ein deutliches Minus von etwa 10.000 Besuchern, aber einen Aufwärtstrend in der vergangenen Spielzeit und in der laufenden bis Mitte Februar sogar einen markanten Zuwachs“ (Müller 2019, o.S.).

fördert diese Geisteshaltung Teamwork: Sie schärft das Verständnis der Künstler*innen untereinander; sie sensibilisiert für die je andere Disziplin, für ihre Erfordernisse, Bedürfnisse, Eigenheiten. Und wo, wenn nicht im Opernbereich, wo so viele Kräfte zusammenarbeiten und so viele Künste aufeinandertreffen, besteht so viel utopisches Potenzial?

Literaturverzeichnis

Abbate, Carolyn 2004: „Music – Drastic or Gnostic?“ In *Critical Inquiry* 30, Nr. 3 (2004), 505-536.

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

— 2004: „Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto.“ In *Contemporary Theatre Review* 14, Nr. 1 (2004), 1-13.

— 2006: „Musical Personae.“ In: *The Drama Review* 50, Nr. 1 (2006), 100-119.

— 2013: „Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited.“ In *Taking It to the Bridge. Music as Performance*, hg. von Nicholas Cook und Richard Pettengill. Michigan: The University of Michigan Press, 349-357.

Bierbichler, Josef 1997: „Vom produktiven Leerlauf. Josef Bierbichler im Gespräch mit der Dramaturgin Stefanie Carp über Marthaler und die Folgen.“ In *Theater Heute* Jahrbuch 1997, 30-36.

Blume, Friedrich et al., Hg. 1997: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik Bd. 6(1) Sachteil Meis-Mus.* 26 Bde. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a.

Boenisch, Peter M. 2002: „Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporalität (nicht nur) im Musiktheater.“ In *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Narr, 139-152.

Bonz, Jochen 2006: „Sampling: eine postmoderne Kulturtechnik.“ In: *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, hg. von Christoph Jacke, Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt. Bielefeld: transcript, 333-353.

Carp, Stephanie 1997: „Langsames Leben ist lang. Zum Theater von Christoph Marthaler.“ In *Theaterschrift* Nr. 12 (1997), 64-77.

— 2000: „In der Waagerechten auf die Fresse fallen.“ In *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, hg. von Klaus Dermutz. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 100-112.

— 2008: *Berlin – Zürich – Hamburg. Texte zu Theater und Gesellschaft*. Berlin: Theater der Zeit.

Cesare, T. Niki 2006: „Like a Chained Man's Bruise: The Mediated Body in ‚Eight Songs for a Mad King‘ and ‚Anatomy Theater.‘“ In *Theatre Journal* 58, Nr. 3 (2006), 437-457.

Cook, Nicholas 2001: „Between process and product. Music and/as performance.“ *Music Theory Online*, 7, Nr. 1 (2001), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>, letzter Zugriff am 05.01.2019.

„*Das zerbrochene Ringlein*, Joseph von Eichendorff“, *Gesprochene Deutsche Lyrik*, letzter Zugriff am 1. März 2019, <https://www.deutschelyrik.de/index.php/das-zerbrochene-ringlein.516.html>.

Diederichsen, Diedrich 2003: „Fülle des Wohllauts. Ein guter Popsong bleibt auch im Theater immer er selbst – von der Rolle der Musik bei Michael Thalheimer, Christoph Marthaler, Alain Platel, Frank Castorf, Meg Stuart und manch anderen.“ In *Theater heute* Nr. 10 (2003), 18-25.

Ecke, C. Rainer 1996: *Des Chaos' wunderlicher Sohn. Christoph Marthaler oder √Schweiz und Deutschland*. Dokumentarfilm, Deutschland/Frankreich: ZDF/Arte/3Sat, 36 Min.

Fischer-Lichte, Erika 1994: *Das System der theatralischen Zeichen* Bd. 5. Tübingen: Narr.

Fontane, Theodor 2006: *Effi Briest*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag.

Frith, Simon 1998: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Oxford University Press.

Goebbels, Heiner 2002(a): „Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste.“ In *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner. Berlin: Henschel, 135-141.

— 2002(b): „Musik entziffern: Das Sample als Zeichen.“ In *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner. Berlin: Henschel, 181–185.

— 2011: „Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, gebe ich ihm eine Zwiebel. Die Arbeit des Schauspielers an der Form.“ In: *Wirkungsmaschine Schauspieler: vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielelemacher*, hg. von Anton Rey. Berlin: Alexander, 64-70.

„Herausragende Inszenierung: Barbara Bürk & Clemens Sienknecht, Theaterpreis Hamburg – Rolf Mares“, Interview, 31.10.2016, YouTube Video, 2 Minuten, <https://www.youtube.com/watch?v=nNSNwSgesG0>.

Hiß, Guido 1999: „Marthalers Musiktheater“. In *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 210-224.

— 2005: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München: Epodium-Verlag.

Hopkins, Adrian (Hg.) 2012: *Queen. The Little Black Songbook*. Cheltenham, Victoria: Hal Leonard Australia.

Huebner, Falk 2010: „Entering the Stage – Musicians as Performers in contemporary Music Theatre.“ In *New Sound* 36, Nr. 2 (2010), 63-74.

Kotte, Andreas 2005: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln u.a.: Böhlau.

„Kiss by Prince“, songtexte.com, letzter Zugriff am 1. März 2019, <https://www.songtexte.com/songtext/prince/kiss-bd65112.html>.

Kurzenberger, Hajo 2011, „Multiperspektivität des Darstellens. Zum Paradigmenwechsel des Schauspielens.“ In: *Wirkungsmaschine Schauspieler: vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, hg. von Anton Rey. Berlin: Alexander, 75-90.

„La Chanson d’Hélène“, songtexte.com, letzter Zugriff am 1. März 2019, <https://www.songtexte.com/songtext/sophie-hunger/la-chanson-dhelene-370452b.html>.

Lehmann, Hans-Thies 2015⁶ (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Lilienthal, Matthias 2000: „Eine untergegangene Welt ein letztes Mal imaginieren.“ In *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, hg. von Klaus Dermutz. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 114-124.

Marthaler, Christoph 1994: „Die Kunst der Wiederholung. Christoph Marthaler im Gespräch mit Matthias Lilienthal.“ In *Theater der Zeit* Mai/Juni (1994), 14-18.

— und Anna Viebrock 1997: „Die Gesprächsprobe. Ein Theater Heute-Gespräch mit Christoph Marthaler und Anna Viebrock über künstlerische und andere Gär-Prozesse.“ In *Theater Heute* Jahrbuch 1997, 10-22.

— Reg. 1993: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend von Christoph Marthaler*. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin. Prem. 16.01.1993. Mitschnitt des Theaters.

Matzke, Annemarie 2011: „Konzepte proben. Probenprozesse in postdramatischen Theaterformen.“ In *Wirkungsmaschine Schauspieler: vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, hg. von Anton Rey. Berlin: Alexander, 42-52.

Müller, Regine 2019: „Streit um Stadttheater: Rolle rückwärts in Halle.“ In *taz online* vom 28.2.2019, https://taz.de/!5574292/?fbclid=IwAR1NPav-x0JghXudjxQj-Liqkp99I-4mM_F6nK6_6tMb01rlQfzNXvU-ls00.

Müry, Andreas 1993: „Dada in Zeitlupe. Christoph Marthaler.“ In *Du* Nr. 9 (1993), 16-17.

Oddey, Alison 2007: *Re-Framing the Theatrical. Interdisciplinary Landscapes for Performance*. Houndmills et al: Palgrave Macmillan.

Pavis, Patrice 2000: „Der zeitgenössische Schauspieler: Von der Rolle zur Partitur und Subpartitur.“ In *Global Player/Local Hero. Positionen des Schauspielers im Zeitgenössischen Theater*, hg. von Tilmann Broszat. München: ePODIUM, 38-46.

Pflüger, Dana 2018: *Musik und Handlung: Die Funktionen der Musik in Oper, Film und Schauspiel mit einer exemplarischen Betrachtung von Albert Lortzings Werken*. Berlin: Peter Lang.

Rebstock, Matthias 2011: „Strategien zur Produktion von Präsenz.“ In *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von Martin Tröndle. Bielefeld: transcript, 143-151.

Rhodosthenous, George 2013: „Let’s Stop Talking about It and just Do It‘: Improvisation as the Beginning of the Compositional Process.“ In *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hg. von Matthias Rebstock und David Roesner. Bristol: Intellect Ltd, 171-199.

Roesner, David 2003: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in choralen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Narr.

— 2008: „The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre.“ In *Contemporary Theatre Review* 18, Nr. 1 (2008), 44-55.

— 2010: „Musicking as mise-en-scène“. In *Studies in Musical Theatre* 4, Nr. 1 (2010), 89-101.

— 2011: „Musikalisches Theater – Szenische Musik.“ In *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper bis zur Everyday-Performance mit Musik*, hg. von Anno Mungen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 193-211.

— 2014: *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Surrey und Burlington: Ashgate.

Roselt, Jens 2011: „4'33“. Das Konzert als performativer Moment.“ In *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von Martin Tröndle. Bielefeld: transcript, 113-125.

Schwerfel, Heinz Peter 2001: *Rasender Stillstand. Das Theater des Christoph Marthaler*. Dokumentarfilm, Deutschland: Artcore, 59 Min.

Sienknecht, Clemens 2016: „Man muss die Dinge mit heiligem Ernst vortragen.' Ein Gespräch mit dem Musiker Clemens Sienknecht [...].“ In *Theater Heute* Nr. 5 (2016), 34-36.

— Reg. 2016: *Effi Briest – allerdings mit anderem Text und auch anderer Melodie*. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. Prem. 19.09.2015. Aufgezeichnet von 3Sat, Ausstrahlung am: 14.05.2016.

Small, Christopher 1998: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover: University Press of New England.

Stegemann, Bernd 2011: „Die Formen des Schauspielens“. In: *Wirkungsmaschine Schauspieler: vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, hg. von Anton Rey. Berlin: Alexander, 102-109.

Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz Hg. 1993: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend von Christoph Marthaler*. Progr., Red. Matthias Lilienthal und Annika Krump, Berlin, Spielzeit 1992/93, Prem. 16.01.1993.

Zuber, Barbara 1999: „Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater.“ In *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 190-209.