



Studien zur Geschichte und Theorie  
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer  
und Andreas Höfele

Band 29



# Musiktheater als Herausforderung

Interdisziplinäre Facetten  
von Theater- und Musikwissenschaft

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1999



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Musiktheater als Herausforderung* : interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft / hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. – Tübingen : Niemeyer, 1999  
(Theatron ; Bd. 29)

ISBN 3-484-66029-5 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 1999

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: AZ Satz und Datentechnik GmbH, Kempten.

Einband: Siegfried Geiger, Ammerbuch.

# Inhalt

Vorwort. . . . .	VII
<b>Hans-Peter Bayerdörfer</b> Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern . . . . .	1
<b>Albert Gier</b> Schreibweise – Typus – Gattung. Zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper) . . . . .	40
<b>Julia Liebscher</b> Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musik- theater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen. . . . .	55
<b>Susanne Vill</b> Das Theater in der Singstimme. Anforderungen an die Analyse vokaler Interpretation . . . . .	71
<b>Monika Woitas</b> "Geste" und "Wort". Anmerkung zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters . . . . .	80
<b>Erik Fischer</b> 'Die Oper'. Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition . . . . .	92
<b>Matthias Brzoska</b> Zum Problem einer Gattungssystematik des Musiktheaters im 19. Jahrhundert. . . . .	101
<b>Bettina Schlüter</b> Vom Werkcharakter der 'Oper' zur Textur von 'opera'. Plädoyer für die Revision eines folgenreichen Paradigmas . . . . .	110

Christopher B. Balme "Of Pipes and Parts". Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts. . . . .	127
Sabine Henze-Döhring Körperästhetik im Sprech- und Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts . . . . .	139
Ulrich Kühn Melodram und melodramatisches Sprechen als Modi gattungs- und spartenübergreifender Übergänge . . . . .	145
Hedwig Meier Das Kapellmeisterbuch <i>oder</i> Der zweite Regisseur am Pult . . . . .	160
Marion Linhardt Ausgangspunkt Wien. Operette als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung. . .	167
Arne Langer Ein Beitrag zur „Problemggeschichte des Inszenierens“ . . . . .	177
Barbara Zuber Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater . . . . .	190
Guido Hiß Marthalers Musiktheater . . . . .	210
Abstracts . . . . .	225

Hans-Peter Bayerdörfer

## Vorwort

Die in diesem Band vorgelegten Abhandlungen gingen aus einem interdisziplinären Symposium hervor, das im November 1996 im Wissenschaftszentrum von Schloß Thurnau stattgefunden hat. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die die Vorbereitung und Durchführung ermöglicht hat, sei im Namen aller Kolleginnen und Kollegen, die daran teilgenommen haben, an dieser Stelle herzlich gedankt.

Thema und Programm des Symposiums beruhen auf Überlegungen, welche die gegenwärtige Situation der an Fragen des Musik- und des Schauspieltheaters interessierten Disziplinen, vor allem Theater- und Musikwissenschaft, im Rückblick auf ihre wissenschaftsgeschichtliche Genese zu problematisieren versuchten. Abgesehen von theoretischen und methodologischen Grundproblemen, die die Fachdisziplinen ohnehin verbinden und die alle Bereiche von Theaterforschung aufwerfen, gibt es fachspezifische Erscheinungen von Forschungsgefälle und Forschungsanteilen, in denen sich die jeweilige Fachentwicklung spiegelt. Dies liegt auf der Hand bei der Theaterwissenschaft, die sich anfänglich aus der Germanistik – im weiteren Zusammenhang aus den Literaturwissenschaften – abzweigte und den Weg der über einige Jahrzehnte sich hinziehenden Verselbständigung beschritt. Im deutschsprachigen Raum brachte dies mit sich, daß trotz des ursprünglichen, auf die Konstellation von Raum und Bewegung ausgerichteten Forschungsansatzes eines Max Herrmann oder den ethnologisch akzentuierten Interessen eines Carl Niessen, die systematischen Akzente auf dem Schauspieltheater lagen und beherrschend blieben, folglich eine fachgerechte Erweiterung auf gebotene Breite, wie sie die historische Sachlage erfordert, behinderten. Dabei ist es aber natürlich nicht geblieben. Die starke Betonung von Theorie- und Grundlagenfragen, die die letzten Jahrzehnte kennzeichnet, wie auch eine nachhaltige interdisziplinäre, in erster Linie kulturwissenschaftliche Ausrichtung, haben das Profil des Faches in der Zwischenzeit durchaus verändert. Auch die stärkere Orientierung an außereuropäischen Theaterkulturen – und zwar nicht nur der früheren Jahrhunderte, sondern bis hinein in die gegenwärtige postkoloniale Theaterentwicklung – hat vielfache Verschiebungen gezeitigt. Die Lösung von einseitig schauspielästhetischen Vorgaben, zu schweigen von literarästhetischen, ist damit endgültig vollzogen.

Dennoch hat sich Musiktheater als gleichwertiges Paradigma für theaterästhetische und -historische Forschung in der Theaterwissenschaft bislang kaum durchgesetzt. Auch eine aussichtsreiche Annäherung zwischen Musik- und Theaterwissenschaft ist nur bedingt erfolgt. Europäisches Musiktheater ist nach wie vor überwiegend die Domäne der Musikwissenschaft, die ihrerseits – geschichtlich gesehen – ihre wichtigsten Fragen und Methoden aus der Beschäftigung mit der reinen, der 'absoluten Musik' gewonnen und entwickelt hatte, ehe sie sich mit programmatischer Energie jenseits musikhistorischer Fragen auch mit den theatergeschicht-

lichen Bedingungen des Musiktheaters befaßt hat.<sup>1</sup> Trotz verstärkter Bemühungen um theaterspezifische Fragen und einer Vielzahl von Forschungsergebnissen, die in den letzten Jahren erbracht worden sind, hat das Gesamtbild der Beziehungen zwischen den beteiligten Disziplinen nur wenige neue Züge aufzuweisen. Einer der Gründe dafür ist wohl, daß es an übergreifenden Diskussionen zu methodologischen Fragen fehlt.

Die Folgen liegen auch in der Theatergeschichtsschreibung zutage. Nach wie vor ist sie überwiegend spartenbetont ausgerichtet, und zwar im Sinne einer isoliert gesehene Entwicklung der traditionellen 'Sparten', kaum jedoch – was ja prinzipiell ebensogut denkbar wäre – in Anlehnung an die Geschichte der sog. Drei-Sparten-Häuser, zumal im 19. Jahrhundert, in denen die verschiedenen Spezies ja simultan das Repertoire bestimmt haben und immer noch bestimmen. Das demgegenüber einlinig bleibende Verfahren der Theatergeschichtsschreibung wird, wenn nicht grundsätzlich, so doch pragmatisch gerechtfertigt. Wichtige Grundfragen bleiben dabei offen, etwa inwieweit die Geschichte der verschiedenen Spezies synchron, unabhängig voneinander oder im Gegensinn verläuft, ob sich aufgrund jeweils spezifischer kultureller Verankerung übergreifende ästhetische Gemeinsamkeiten ergeben oder solche aufgrund der unterschiedlichen sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexte nicht in Rechnung zu stellen sind. Fragen dieser Art kommen so zwar durchaus in den Blick, werden aber einer fachübergreifenden Behandlung nicht zugeführt, solange eine integrale Theatergeschichtsschreibung, die mehr Erklärungspotential aufbieten will als sich allein aus der Zusammenstellung von Fakten ergibt, nicht möglich erscheint.

Dabei hört die Plausibilität einer nach oberflächlichem Erscheinungsbild vorgenommenen Sparten-Klassifizierung sehr schnell auf, sobald man sich von der europäischen Oper, wie sie sich von den Florentiner Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, löst, oder das Ideal der reinen Schauspiel-Aufführung, das sich erst im Zeichen realistischer Bühnenprogramme des 19. Jahrhunderts durchsetzt, in seiner historischen Bedingtheit erkennt. Selbst wenn man systematisiert und von der Bühnengestalt ausgeht, die jeweils den zentralen Träger des theatralischen Ereignisses bildet, dem sprechenden Schauspieler, dem Sängerdarsteller, des weiteren dem Tänzer und schließlich von der Figur, die die menschliche Gestalt zu vertreten in der Lage ist, kommt man schnell an Grenzen. Denn mit dem zweiten, theatergeschichtlich orientierten Blick wird deutlich, daß man den geschichtlichen Theaterverhältnissen nur wenig gerecht wird, wenn man von den alten Sparten Schauspiel- oder Sprechtheater, Musik-, Tanz- und Figurentheater als 'reinen' Genres ausgeht, um dann die häufig als ästhetisch minderwertig eingeschätzten Misch- oder Übergangsformen aufzuspüren und zuzuordnen. Diese verdienen theaterwissenschaftlich gleiche Aufmerksamkeit. Der sprechende Sänger ist nicht bloß im Singspiel zu Hause, er agiert auch in der Opéra Comique, in der Operette, oder in sog. melodramatischer oder Sprech-Rolle im modernen Musiktheater seit Schön-

<sup>1</sup> Es genüge an dieser Stelle der Hinweis auf Heinz Beckers bereits 1973 formuliertes, umsichtiges Programm, das mit der Geschichte und der Ästhetik der Bühnenformen, den Fragen der Inszenierungsgeschichte, dem Verhältnis zwischen Komposition, Librettistik und Ballett-Ästhetik, den Problemen einer Rezeptionsgeschichte der Oper etc., der Musiktheaterforschung eine zukunftsweisende Ausrichtung gab (Zur Situation der Opernforschung. In: *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 153-165).

berg. Der singende Schauspieler hat seine alten Domänen in vielerlei Genres im 18. Jahrhundert, später in der Posse mit Gesang, im Revuetheater, auf dem Kabarett und in zahllosen Varianten in modernen verfremdenden Theater-Genres. Der Tänzer lernt seit dem 18. Jahrhundert pantomimisch zu agieren, der Mime des 19. Jahrhunderts lernt sprechen, in der 'dialogisierten Pantomime', oder im späteren Pariser Pierrot-Theater. Schließlich entwickelt sich – beginnend mit der Revue und weitergeführt mit allen Varianten des Musicals – der Bühnenkünstler, der sowohl tanzt als auch singt als auch spricht. Schließlich führt die weltweite Renaissance des Figurentheaters unseres Jahrhunderts in eindrucksvoller Weise auch in Europa über die traditionellen Grenzen hinaus. Zu der Puppe oder der Marionette, die ihre Stimme vom Puppenspieler geliehen bekommt, tritt nun zugleich diejenige Spiel-Figur, die mit ihrem Spieler als Schauspieler ein eigenes dialogisches Verhältnis entwickelt.

Die Fülle der hier aufgeführten Einzelphänomene erweitert sich erheblich, ja erreicht eine neue Dimension, wenn man über den kulturgeschichtlichen Bannkreis Europas hinausschaut. Es bedarf kaum weiterer Hinweise auf die Sparten-Begrenztheit des europäischen Blicks, als zwei Beispiele europäischer Klassifizierung in Bezug auf Traditionsformen ostasiatischen Theaters zu nennen. Das chinesische traditionelle Theater ist bekanntlich unter der Chiffre 'Oper' vorgestellt worden, obwohl es eine den europäischen Verhältnissen vergleichbare Spartenrennung nie gegeben hat und die Vielfalt der theatralen Bausteine der sog. Peking-Oper oder der Kun-Oper mit denen der europäischen Opernbühne so gut wie nicht vergleichbar sind. In umgekehrter Richtung der Sparten-Subsumtion wurden die japanischen Traditionsformen des Kabuki und des Bunraku als 'Schauspiel'- und 'Puppen'-Theater ausgewiesen, obwohl in beiden Formen Sänger-Rezitatoren, die von Instrumenten musikalisch gestützt werden, die Gesamtstruktur bestimmen. Theater mit Musik – im weitesten Horizont gesehen und in größter Phänomenbreite aufgespürt – stellt so gleichermaßen eine Provokation für die Theater- wie die Musikwissenschaft dar.

Richtet man den Blick von der phänomenalen Fülle der historischen und der kulturellen Befunde zurück auf die wissenschaftliche Durchdringung und Beschreibung, so erscheint jenseits der fachwissenschaftlichen Ansätze, die sich analog zu vorgegebenen 'Sparten' arbeitsteilig organisiert haben, eine 'zusammenführende Auseinandersetzung' umfassender Art an der Zeit. Dabei steht – bezogen auf den Wissenschaftsstandort Europa und unter dem Gesichtspunkt der vielseitig erbrachten wissenschaftlichen Vorleistungen – an erster Stelle einer Prioritätenliste das Verhältnis von Theater- und Musikwissenschaft zur Debatte,<sup>2</sup> nicht zuletzt unter wissenschaftsgeschichtlichen Aspekten. Eingedenk der fachgeschichtlichen Erweiterungen seitens der Theaterwissenschaft, aber auch seitens der Musikwissenschaft, wenn man etwa an musikethnologische Forschungen denkt, steht eine Neuvermes-

---

<sup>2</sup> An zweiter Stelle stand, wie bereits auf dem Symposium selbst artikuliert, das Verhältnis von Theater- und Musikwissenschaft zur Wissenschaft von Tanz und Bewegung. Ein Folge-Symposium hat im Jahr darauf in Leipzig, 19.–22. November 1997, stattgefunden. Die Tagungsergebnisse werden unter dem Titel *Bewegung im Blick. Beiträge zur theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, hrsg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, in der Serie *Documenta choreologica* (voraussichtlich Frühjahr 1999) vorgelegt werden.

sung des gemeinsamen Forschungsterrains an, eine Herausforderung nach beiden Seiten.

Anvisiert – und erhofft für das Symposium – waren unter diesem Gesichtspunkt in erster Linie Gespräche über theatertheoretische und bühnengeschichtliche Grundlagenprobleme, für die sich zunächst ein fachwissenschaftlich spezifischer Zugang anbietet, die im Hinblick auf Theaterereignis und Theaterform dann aber fachübergreifend konvergierende Modi der Befassung erfordern. Problematisch ist in diesem Sinne zwischen Schauspiel- und Musiktheater u.a. nicht nur die Tragweite und die Struktur eines Begriffes wie Werk oder Kunstwerk auf der einen, Ereignisstruktur und performative Gestalt auf der anderen Seite. Grundfragen, die den gesamten historischen Traditionsbestand mit erfassen, betreffen auch das Verhältnis von Schauspiel- und Musikdramaturgie, den jeweiligen Bühnenstatus des Akteurs und die bühnenspezifischen Ausdrucksmittel, von der Bewegung bis zur Gestik, die Sängerdarstellern und Schauspielern in unterschiedlicher Weise zur Verfügung stehen und in wechselndem Grade das Verhältnis von Rolle und Darstellerindividualität, sowie von szenischem Geschehen und Publikumsbezug bestimmen. Hinzu kommen ästhetische Probleme, die sich aus der theatralen Synthese von Körper-, Stimm- und Sprachausdruck ergeben, wobei von vornherein die differrenten Vorgaben, welche Klangästhetik und Raumverhältnisse für die sprechende und die singende Stimme und deren Verhältnis zum Körper bedeuten, zu berücksichtigen sind. Weitere Konsequenzen betreffen prinzipiell den Spielraum, den der individuelle Sängerdarsteller oder Schauspieler im übergeordneten Gesamtrahmen des Bühnenspiels, im Verhältnis zu Regie und zum Publikum findet oder sich schaffen kann. In jedem Falle – ob nun Stimme und Körper oder Proxemik und Raum im Zentrum stehen – schließt sich nicht nur die Problematisierung der Ansätze und der Reichweite von Analysemethoden an, sondern auch die dezidierte Thematisierung von rezeptionsleitenden Impulsen, die im einen wie im anderen Falle das Verhältnis zwischen Bühne und Parkett bestimmen.

Unter allen diesen Aspekten, wie auch im weiteren Fragehorizont, muß der Begriff 'Musiktheater' selbst provokativ wirken und auch so verstanden werden, da er in sich ja definitorisch kaum geklärt ist.<sup>3</sup> Im Sinne traditioneller Spartenbegrifflichkeit, wie Oper, Operette, Singspiel, läßt er sich jedenfalls nicht bestimmen. Daher bietet er sich zunächst allenfalls als vager Sammelbegriff an für alle diejenigen Erscheinungen des institutionalisierten Theaters Europas, denen man eine musikalische Grundstruktur zuerkennt oder bei denen man eine Dominanz musikalischer Gestaltungselemente konstatiert. Indessen ist auch eine solche formale Bestimmung, wie auf den ersten Blick ersichtlich, nur bedingt tragfähig, da die Frage der Dominanz ihrerseits nur historisch diskutiert werden kann. Und dabei liegt auf der Hand, daß dieser Tatbestand häufig nicht primär durch Werk oder Ästhetik geprägt ist, sondern durch äußere Konventionen oder Konzessionen, wenn man an das Verhältnis von Grand Opéra und Opéra Comique in Bezug auf Rezitativ und gesprochene Dialoge bedenkt, oder an die Geschichte der Schauspielmusik im 19. Jahrhundert, deren musikalischer Eigenwert und deren Unverzichtbarkeit eben-

<sup>3</sup> Es sei denn, in dem engen (und hier nicht angesprochenen) terminologischen Sinn, der die mit Mitteln des modernen Regietheaters unternommene Inszenierung von Oper und Musikdrama besagt.

so oft eine Frage des jeweiligen aufführenden Theaters als eine Grundsatzfrage sein konnte. Der Sammelbegriff 'Musiktheater' führt daher – in dem Maße, in dem er selbst keine Lösung darstellt – selbst ins Problem herkömmlicher Spartenschematik, ihrer Aporien und der Notwendigkeit einer neuen vergleichenden Betrachtung angesichts der kaum überschaubaren Fülle der historischen Gegebenheiten.

Mit diesen systematisch entfalteten Problembündeln ergeben sich dezidierte Forderungen, die an die Theatergeschichtsschreibung zu richten sind. Das Problem von Synchronie oder A-Synchronie zwischen verschiedenen Sparten, Genres und ganzen Theaterkulturbereichen ist bereits angesprochen worden; ob der Eindruck der a-synchronen Verläufe zu Recht besteht oder zu revidieren wäre, muß unter verschiedensten historiographischen Prämissen erneut überprüft werden. Desgleichen ist zu untersuchen, inwieweit in der historischen Darstellung überhaupt von den polaren 'Rein-Formen' des Sprechtheaters und des Musiktheaters ausgegangen werden kann – und in dieser Frage liegt ein weiteres der provokativen Elemente, welche das Musiktheater für die Theaterwissenschaft bereitstellt. Ein provisorischer historischer Überblick legt nämlich die Vermutung nahe, daß sowohl für die europäische Theatergeschichte, wie in noch weit höherem Maße für die außereuropäischen Theaterkulturen die Bestände eines 'Theaters mit Musik' gegenüber den Formen eines Sprech- bzw. Schauspieltheaters ohne jegliche musikalische Formen ebenso dominieren wie gegenüber den ausschließlich auf die Singstimme und weitere musikalische Mittel festgelegten Traditionen. Die puristischen Erscheinungen eines reinen Sprech- und eines reinen Musiktheaters sind gegenüber allen anderen in der Minderzahl. Damit stehen aber auch traditionelle Kategoriensysteme der Analyse erneut zur Debatte, etwa das der Schauspiel- und das der Musikdramaturgie, die von den puristischen Formen und deren Theorie abgeleitet und operational ausformuliert worden sind. Gemessen an diesen polaren Standpunkten stellen die bislang zu Unrecht als zweitrangig gesehenen Mischgenres die unmittelbare Provokation dar, denn sie verlangen Beschreibungsmuster, die sprech- und gesanggeleitete Formbestände in ihrem gleichzeitigen und gleichwertigen Gestaltungsanspruch miteinander in Verbindung bringen, ohne implizierte Wertungsgesichtspunkte der einen oder der anderen Seite auf die Phänomene vorschnell anzuwenden. Unter diesen, wie auch unter allen anderen theatralen Gesichtspunkten der Analyse müßte vielmehr die Komplexität, in unterschiedlicher Graduierung, gegenüber den einfacheren Strukturformen als der Normalfall vorausgesetzt werden, an dem sich die analytischen Kategorien zu bewähren haben, ehe sie dann auf die 'Reinformen' hin abgewandelt und vereinfacht werden.

Es ist in diesem Zusammenhang für die von europäischen Gegebenheiten bestimmte Sichtweise bezeichnend, daß erst unter dem Eindruck der an Wagner anschließenden Debatte um das sog. Gesamtkunstwerk die Grundfragen des Theaters als einer Kunst maximaler Komplexität der Gestaltungsebenen aufgeworfen wird und damit die Leitwerte der 'reinen Formen' zur Überprüfung anstehen. Dabei wird das Musiktheater lange vereinfachend als Synthese von sonst selbständigen Kunstformen betrachtet, ehe man sich um die Jahrhundertwende auf die Suche nach den dezidiert theatralen Grundelementen begibt, welche jeder Bühnkunst zugrunde liegen, unabhängig davon, ob sie Sprache, Gesang, instrumentale Musik, oder mehrere dieser Elemente einschließt. Auf den verschlungenen Wegen der Theaterentwicklung selbst, wie auch der Theoretisierung des Theaterverständnisses, kristallisiert

sich dann – jenseits eines einlinig gedachten Sprach- und Literatur- oder Operntheaters – das Programm der Retheatralisierung heraus, welches theatertheoretisch gesehen das neue Jahrhundert bestimmt. In die Konturen dieser Debatte ist dabei immer erneut seit der Jahrhundertwende als Gegenmodell zu den europäischen Verhältnissen das ostasiatische Theater eingezeichnet, in dem sich die konzeptionelle Polarität von Sprech- oder Musiktheater nicht ergeben hat.

Will man diesen Entwicklungen geschichtlich Rechnung tragen, so wird eine Perspektive notwendig, die von der komplexen Theaterform als dem Regelfall ausgeht, um im einzelnen verfolgen zu können, unter welchen Voraussetzungen und wie sich die Spezialformen eines reinen Sprech-, Tanz- oder Musiktheaters historisch ausgliedern und als solche in unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen dann etablieren. Neueste Grundlagenfragen und Methoden einer übergreifenden kulturgeschichtlichen Forschung sind hier in ihrer Relevanz für Theaterwissenschaft sowie für das Verhältnis von Musik- und Sprechtheaterforschung zu erörtern und auf ihre Perspektiven hin zu überprüfen.

Damit ist der weiteste fachübergreifende Aspekt, wie er sich im Laufe des Symposiums herauskristallisiert hat, bezeichnet. Musik- und Theaterwissenschaft sind nicht nur in die Pflicht genommen, die Brücke zwischen ihren traditionellen Forschungsgebieten, wo sie nicht bereits besteht, erneut zu schlagen, sondern grundsätzlich ihre jeweils spezifische und ihre gemeinsame Bemühung kulturtheoretisch und kulturgeschichtlich in den interdisziplinären Zusammenhang einzubringen, der ihre systematische wie ihre historische Forschungsleistung gründiert.

Wie weit dieser Anstoß zum Erfolg geführt hat und die genannten Probleme aufgegriffen, erweitert, durchdacht und einer Lösung nähergebracht worden sind, möge der Leser selbst ermesen. Ein integrales oder gar geschlossenes Forschungskonzept war von vornherein nicht anvisiert und hat sich in den Debatten des Symposiums auch nicht abgezeichnet. Insofern stellen die hier gesammelten Beiträge eine Reihe von wichtigen fachlichen Facetten dar, in denen interdisziplinäre Fragen, Ansätze und Forschungsvorgaben ansichtig werden. Der wichtigste Zweck des Symposiums wäre jedenfalls erreicht, wenn diese Facetten ihrerseits provokativ wirken und neue interdisziplinäre Bemühungen von Theater- und Musikwissenschaft in erweitertem Fächerrahmen zur Folge hätten.

Hans-Peter Bayerdörfer

## Spiel-Räume der Stimme

### Kleine Streifzüge zwischen den Fächern

1.

Mehr denn je scheinen die 90er Jahre durch 'grenzüberschreitende' provokative Bewegungen zwischen den traditionellen Domänen des Schauspiels und des Musiktheaters gekennzeichnet zu sein. Die Zahl der Regisseure, die, vom Schauspiel herkommend, sich der Oper widmen, nimmt zu. Die Versuche, Schauspielproduktionen mit hochartistisch ausgearbeiteten musikalischen Nummern zu durchsetzen, sind seit Christoph Marthalers Musterwerken in zahlreichen Theatern zu beobachten.<sup>1</sup> Lieder und Chöre haben auf den Schauspielbühnen Konjunktur, aber auch der Sprechchor hat ein überraschendes Comeback gefunden. Einar Schleef – mit der produktivste und provokativste Theatermacher des Jahrzehnts – hat im Vorjahr Schlüsselwerke der deutschen Theatergeschichte, die in unterschiedlichem Sinne als Kultwerke bezeichnet werden können, Goethes *Faust* und Wagners *Parsifal*, unter dem Gesichtspunkt des Chorischen und unter der Überschrift der "Droge" ins Auge gefaßt. Zugrunde liegt das theatertheoretische wie theatergeschichtliche Problem, das sich aus dem Gegeneinander von Chor, der sich als Kollektiv – wie die Metapher besagt – letztlich sakramental bestimmt, und Individuum, das sich ver- einzelnd im eigenen Wirkungsradius artikuliert, ergibt. Schleef hat dies zum einen problemgeschichtlich im Rückblick auf die Theaterentwicklung seit der elisabethanischen Zeit entfaltet, zum anderen anhand seiner eigenen Versuche mit Goethes *Faust*-Texten diskutiert. Dabei stellt er einleitend fest, daß "Goethes *Faust*-Koloß" von vornherein die Möglichkeiten des "normalen deutschen Sprechtheaters" überschreite und im Grunde die Vereinigung der drei Sparten des Sprech-, Musik- und Tanztheaters verlange.<sup>2</sup> Denn, bei rein technischer Betrachtung, "sieht man, wie folgerichtig Monolog und Chor einander bedingen. Musik wird so häufig eingesetzt, daß FAUST das deutschsprachige Stück ist, in dem am meisten gesungen, musiziert und getanzt wird."<sup>3</sup> Diese Zusammenstellung ganz unterschiedlicher Formbestände, bezogen auf die drei Sparten, bilde schon im *Urfaust* das Grundproblem, und die "Kombination von Monolog, Duett, Terzett, Quartett und Chor" stelle technisch, inszenatorisch, ästhetisch und problemgeschichtlich den Regisseur vor Aufgaben, in denen sich grundlegende Zusammenhänge des europäischen Theaters in Europa niedergeschlagen hätten. Die Dringlichkeit ihrer Aufarbeitung ist für Schleef durch die Situation dieses Theaters Ende des zweiten Jahrtausends, nach vierhundert Jahren neuzeitlicher europäischer Theatergeschichte, selbst bezeichnet.

---

<sup>1</sup> Vgl. den Beitrag von G. Hiß über Marthalers Musiktheater, s.u. S. 210ff.

<sup>2</sup> Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt/M. 1997, S. 33.

<sup>3</sup> A.a.O., S. 26.

Wollte man von seiten der Theaterwissenschaft das von Schleef mit theatergeschichtlicher Umsicht entfaltete Problem aufgreifen,<sup>4</sup> so sähe man sich Schwierigkeiten gegenüber, die in der Genese der Theaterwissenschaft als Disziplin ihre Ursachen haben und die bis heutigentags nicht bereinigt sind.<sup>5</sup> Es handelt sich um das Problem der Integration der verschiedenen am Theater interessierten und wissenschaftlich tätigen Disziplinen, deren 'Spartentrennung' ebensowenig im raschen Zugriff zu überwinden ist wie die Aufgaben, die sich im Falle von *Faust* für das herkömmliche Drei-Sparten-Theater stellen. In der Tat hat zwar die allgemeine Theaterwissenschaft, zumal auf der Ebene der Theorie, ein breites Terrain der Zusammenführung entworfen, die spezialwissenschaftliche Untersuchung hingegen ist bis heute von Forschungsprämissen gekennzeichnet, die sich zu einem Teil – und durchaus zu Recht – aus anderen Disziplinen herleiten, der Musikwissenschaft, der Literaturwissenschaft, der Tanzwissenschaft, ohne daß die integrale Perspektivierung in hinreichendem Maße erreicht wäre.

Für die Seite des Musiktheaters hat Jürgen Schläder generell ausgeführt, daß Opernforschung, als Teil der Musikwissenschaft, und Musiktheaterforschung, als Teil der Theaterwissenschaft, "nicht homogen und keineswegs homolog" sind.<sup>6</sup> Dem ist nicht zu widersprechen. Es ist vielmehr analog zu erweitern: auch Theaterwissenschaft des Sprechtheaters und des Musiktheaters können bislang ebensowenig von Homogenität ausgehen oder homologe Verhältnisse einfach voraussetzen: weder strukturell und ästhetisch noch historisch. Dennoch ist die Frage, wo sie sich berühren, gemeinsames Gelände haben – und in diesem Sinne sollen 'Spiel-Räume' als *terrain de jeu* verstanden werden, wo sich demnach Ansatzpunkte für gemeinsame Fragen und gemeinsames Vorgehen ergeben. Die Frage ist, um was für 'Spiel-Räume' es sich handelt. Gemeint ist eine Theatergeschichte der Stimme, der 'spielenden' Stimme, als Teil eines universalen kulturgeschichtlichen Blickes auf Formen, Funktionen und Leistungen der menschlichen Stimme insgesamt.

Erinnert sei dazu an eine berühmte 'definitivische' Exordialphrase, die ein theatergeschichtliches Schlüsselwerk über das Musiktheater eröffnet:

Im Anfang war die Stimme. [...] Sie ist Spiegel des stärksten Unterschiedes der Menschen: des Geschlechtsunterschiedes, sie ist Spiegel aller Verschiedenheiten der Lebensalter, sie ist Spiegel der individuellen Besonderheit innerhalb der Geschlechtsgattungen: Persönlichkeit. So ist die singende Stimme Projizierung der Erscheinung des Menschen in die Sphäre des Klanges, Verwandlung seiner körperhaften Sichtbarkeit in eine tönende Unsichtbarkeit.

Paul Bekkers in Anlehnung an das Johannes-Evangelium fast metaphysisch klingende Formel wird von ihm selbst historisiert und ist auf dieser Ebene zu erweitern und zu bedenken. Diese Forderung liegt um so näher, als auch von seiten der Literaturwissenschaft in diesem Zusammenhang 'emphatische Töne' angeschlagen werden: "Der Atem der Stimme ist schöpferisch", heißt es bei Paul Zumthor. "Sein Name ist Geist: das hebräische *ruah*, das griechische *pneuma*, aber auch *psyche*;

<sup>4</sup> Damit verbunden wäre natürlich auch die ideologiekritische Problematik, die sich in dem Begriff 'Droge' des Titels abzeichnet.

<sup>5</sup> S.o. Vorwort, S. VII f.

<sup>6</sup> Jürgen Schläder, *Musikalisches Theater*. In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Hrsg. von Renate Möhrmann, Berlin 1990, S. 129–148, hier S. 129.

<sup>7</sup> Paul Bekker, *Wandlungen der Oper*. Zürich/Leipzig 1934, S. 1.

das lateinische *animus*, aber ebenso manche Bantu-Wörter. In der Bibel schafft der Atem Jahwes das Universum, so wie er Christus erschafft.<sup>8</sup> Läßt man die metaphysischen Obertöne beiseite, so zeichnen sich die Umrisse einer historisch ausgerichteten Aufgabe konkret ab. Das gemeinsame terrain de jeu ist in dem Verhältnis von Singstimme und Sprechstimme innerhalb der theatralen Produktion zu suchen. Im weiteren Kontext, und d.h. kulturgeschichtlich betrachtet, ist es die jeweilige Bedeutung, die der einen wie der anderen Stimme und ihren vielfachen Übergangsmöglichkeiten in der kulturellen Repräsentation eingeräumt wird.

In beiden Bereichen, dem kulturellen wie dem theatralen, sind die Modi der Stimmführung aber analogen Prozessen unterworfen. Beide, die Sing- wie die Sprechstimme unterliegen Ritualisierungsvorgängen, beide werden stilisiert, für beide ergibt sich das Problem der Abgrenzung vom Geräusch. Sei es, daß geräuschhafte Verlautbarungen – kulturspezifisch unterschiedlich – weder im einen noch im andern Falle des Stimmeinsatzes zulässig sind, sei es, daß spezifische Formen der Amalgamierung zwischen dem Klang- und dem Geräuschcharakter stimmlicher Verlautbarung zum eigentlichen Königsweg der Stimmästhetik werden, wie etwa im traditionellen Theater Japans.<sup>9</sup> Zwischen Sing- und Sprechstimme gibt es vielfache kulturelle und ästhetische Übergangsformen, die ihrerseits der Ritualisierung und der Stilisierung unterliegen. Beide Formen des stimmlichen Agierens sind unausweichlich mit ihrerseits kulturell formierten körperlichen Ausdrucks- und Verhaltensweisen verbunden. In beiden Richtungen, zum Gesungenen wie zum Gesprochenen, bahnt sich der Körper den Weg zum Klang, dehnt er eine raumgreifende Bewegung auf den Klangraum aus und eröffnet damit die Möglichkeit für Resonanz von seiten anderer stimmbegabter Körper. Paul Bekkers Feststellung, die "Geschichte der Stimmwandlungen sei die Geschichte ihrer wechselnden Beziehungen zur Sprache und zum Tanz",<sup>10</sup> muß in der Weise weiter präzisiert werden, daß der Begriff Tanz durch Bewegung, Ausdruck, Gestik etc. ergänzt wird. Und wenn er des weiteren formuliert, daß "die Geschichte der Oper zur Geschichte von den Wandlungen der Stimme und ihren vielfältigen Beziehungen zu anderen Gestaltungselementen" wird,<sup>11</sup> so kann auch hier analog von den Wandlungen des Verhältnisses von Sing- und Sprechstimme gesprochen werden, die in ihrer jeweiligen Beziehung zu den Körper-Ausdruckselementen und deren Einfügung in die weiteren Gestaltungsbereiche von Raum und Zeit stehen, wie sie der theatrale Ort als Spielort ermöglicht – wobei der Spielort seinerseits sozusagen als Erweiterung der körperlichen Aktionsfelder zu verstehen ist, nicht ohne daß er im Laufe der Theatergeschichte eigenständige Ausdrucks- und Bedeutungsqualitäten annehmen

<sup>8</sup> Paul Zumthor, Einführung in die mündliche Dichtung. Berlin 1990, S. 11. (Introduction à la poésie orale. Paris, 1983.)

<sup>9</sup> Zur Debatte stehen damit also Stimmkulturen, in denen weder Tonkonstanz (nach Schwingungen), noch die Trennung von Sing- und Sprechstimme, noch die kategoriale Trennung von Ton und Geräusch zu den Grundlagen der Klangästhetik gehören. S.u. Kap. 8 und 9, S. 31ff und S. 34ff. – Diese Unterscheidung zwischen Klang, Ton und Geräusch bezieht sich auf kulturelle und ästhetische Formationen, sie ist nicht identisch mit der terminologischen Verwendung in der akustischen Phonetik, wo mit Klang und Geräusch die weitgehende Absenz oder aber das Vorhandensein hörbarer koartikulatorischer Manifestationen der Sprechorgane und Resonanzräume bezeichnet werden.

<sup>10</sup> P. Bekker, a.a.O., S. 2.

<sup>11</sup> Ebd., S. 8.

kann.<sup>12</sup> Damit ist ein Phänomenbereich umschrieben, der sich einer integralen theaterwissenschaftlichen Bemühung um Musik- und Schauspieltheater als Ausgangspunkt anbietet.

Die kulturgeschichtliche Ausgangshypothese, die damit verbunden ist, besagt, daß sich das Verhältnis der Stimmbereiche in den großen Theaterkulturen der Welt unterschiedlich definieren kann und auch – innerhalb von deren Grenzen – im historischen Verlauf von Epoche zu Epoche neu reguliert. Jenseits aller stimmtechnischen Fragen, denen hier im weiteren nicht nachgegangen werden soll, geht es mir im Folgenden also um die theatrale Repräsentation der kulturellen Welt mittels der theaternäßig geführten Sing- und Sprechstimme in ihrem jeweiligen Verhältnis. Dieses besteht nicht lediglich in Abgrenzung, sondern auch in Überlappung und in Überformung der einen Stimmlage durch die Ästhetik der anderen. Und wollte man mit vergleichenden Untersuchungen auf dieser Ebene beginnen, so wären Deklamationsspiele des Schauspieltheaters aller Epochen daraufhin zu untersuchen, welche Intonations- und Melodiemuster aus der gleichzeitigen musikalischen Kultur eine Rolle spielen, falls man von einer Trennung der Bereiche historisch ausgehen kann, und auf der Seite der gesungenen Formen wäre zu überprüfen, wie weit Satz-, Intonations- und Artikulationsformen der gleichzeitigen Sprechstilistik, der Rhetorik und der theatralisch geführten Sprachästhetik die musikalische Entfaltung grundieren oder überformen. Doch ist die Frage der Trennung selbst schon ein Grundproblem.

Die Tragweite der Ausgangshypothese wird nämlich u.a. deutlich, wenn man einen Blick auf die Entwicklung wirft, welche die Stimmkultur in Europa seit dem 16. Jahrhundert genommen hat: puristische Muster der reinen Gesangs- und der reinen Sprechkultur werden zu verschiedenen Zeitpunkten programmatisch und kulminieren in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts, in einer Weise, in der die polaren theatralen Formen der Oper bzw. des Musikdramas und der Literaturdramatik des Bildungstheaters sich sozusagen berührungsgelos als ästhetische Größe idealisieren. Erst im Zusammenhang der europäischen Avantgarde, kurz nach der Jahrhundertwende, kommt zu Bewußtsein, was diese polare Entwicklung ästhetisch mit sich gebracht hat. Die reine Gesangs- und die reine Sprechstilistik der Stimme wird nun auch als defizient verstanden, und die Auseinandersetzung mit dieser Defizienz zeitigt Formulierungen, in welchen eine Utopie der universalen Stimme als ästhetische Möglichkeit eingeklagt wird. Charakteristisch dafür sind zunächst komplementäre Äußerungen von Theatermachern, in denen zur einen Form der Stimme die jeweils fehlende Qualität der anderen als unterschwelliges Begleitphänomen gefordert wird: Max Reinhardt will bekanntlich nicht nur "schöne Men-

<sup>12</sup> Auch diese, im Anschluß an Bekker angedeutete Systematik muß prinzipiell erweitert werden. Wenn man von dem Verhältnis von menschlicher Gestalt und Raum ausgeht, so ist im Vorausgehenden nur der singende und der sprechende Akteur im Blick gewesen. Geht man von der europäischen Spätengeschichte aus, so kommt der stimmlos agierende Bühnenspieler als Tänzer oder als Mime hinzu, sei es, daß er mit musikalischer Unterlegung, wie im traditionellen Ballett, sei es, daß er ohne Musik, wie in bestimmten Formen der Pantomime auftritt. Schließlich bleibt die durch eine Vertreterfigur repräsentierte menschliche Gestalt zu nennen, wobei in diesem Falle eine prinzipielle Trennung zwischen Stimme und Figur, wie sie im traditionellen Figurentheater statt hat, zur Regel wird.

schen" um sich haben, sondern "vor allem schöne Stimmen hören", eine Kunst des Sprechens, welche ältere Burgtheatertraditionen erneut fortführt, und zwar so, "daß man wieder die Musik des Wortes hört".<sup>13</sup> Nahezu gleichzeitig verlangt Wsewolod Meyerhold während der Arbeit an Werken des Musiktheaters am Marien-theater St. Petersburg, das Musikdrama sei so zu inszenieren und zu spielen, daß bei keinem Zuschauer die Frage aufkommen kann, warum gesungen und nicht gesprochen wird.<sup>14</sup> Beide Statements bezeichnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Aporie, in die die radikale und idealisierende Trennung der 'reinen Sparten' das Theater geführt hat. Wenig später wird aber prinzipiell deutlich, wie die Avantgarde des Musik- und des Schauspieltheaters, wiederum in komplementärem Vorgehen, die Qualität des jeweils anderen Stimm-Modus für die Zukunft des Theaters reklamieren und mit dieser Forderung der innovativen Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts den Weg bereiten.

Zu diesen hier nur grob skizzierten Themenkomplexen werden im Folgenden kleine Streifzüge unternommen, welche in die von Musik- und Theaterwissenschaft teils einzeln, teils bereits gemeinsam beschrittenen Zwischenräume der Forschung führen. Damit ist weder systematisch noch historisch gesehen ein umfassender Anspruch erhoben. Vielmehr geht es mir darum, aus der – dazu noch individuell getönten – Sicht eines Faches zu illustrieren, wo die gemeinsame Perspektivierung gefordert zu sein scheint. Die Streifzüge erstrecken sich zunächst auf das problematische Feld der Stimmtheorie, wie es im Rahmen der Oralitätsdiskussionen ausgebreitet geworden ist (2). Die Relevanz dieser Fragen – wenn auch nicht schon ihrer Lösungen – wird dann anhand des theatergeschichtlichen Befundes erhärtet, in welchem Maße selbst im europäischen Bereich die Misch- und Übergangsformen zwischen dem rein musikalischen und dem reinen Sprechtheater auf den Bühnen dominieren (3). Forschungsgeschichtliche Seitenblicke fallen danach auf die Debatten um 'Werk' und 'Ereignis' (4), ehe im Hinblick auf das Thema der Stimme in beiderlei Gestalt das sich ergebende theatrale Problem der Intonation – einschließlich der historischen Problematik der Stimm- und Rollenfächer – anvisiert wird (5/6). Zur Erweiterung des kulturgeschichtlichen Horizontes werden zwei kontrastive Streifzüge unternommen; sie sind dem Problem gewidmet, daß sich im europäischen Theater distinkte, stimmspezifische Theatersparten entwickelt haben, während etwa in Ostasien eine solche Teilung nach Stimmbereichen in der traditionellen Theaterlandschaft nicht eingetreten ist. Zum einen lassen sich die anstehenden Fragen anhand der historischen Schlüssel-Konstellation entfalten, welche die Florentiner Camerata und die Akademie von Vicenza bilden und die gleichsam den Anfang der gattungsgeschichtlichen Gabelung einschließen, die das neuzeitliche Theater in Europa bestimmt hat (7). Zum anderen werden einige grundlegende Zusammenhänge zur Entwicklungs- und Überlieferungsgeschichte von Nō und Joruri ins Gedächtnis gerufen, welche die stimmästhetische Kohärenz im altjapanischen Theater, jenseits der Genre-Differenzierung, vor Augen führen (8). Der ab-

<sup>13</sup> Max Reinhardt, Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (1901). In: Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. von Hugo Fetting, Berlin 1974, S. 65.

<sup>14</sup> Wsewolod Meyerhold zur Inszenierung von "Tristan und Isolde" am Marjinsker Theater, 30. Oktober 1909, in: Schriften, 1. Bd. 1891–1919. Berlin 1979, S. 137.

schließende Streifzug führt dann mit einem historischen Bogen zur europäischen Situation der Theaterreform am Beginn des 20. Jahrhunderts zurück (9).

2.

Die Theaterwissenschaft hat das Problem der Stimme bislang weniger im Hinblick auf Paul Zumthors prinzipielle Überlegungen zu einer "allgemeinen Poetik der Mündlichkeit"<sup>15</sup> diskutiert als auf das Verhältnis von Sprachlichkeit und Körperlichkeit im Zeichen der programmatischen Avantgarde.<sup>16</sup> In der Theatersemiotik – um das wichtigste Forschungsparadigma der 80er Jahre anzuführen – tritt die Stimme im wesentlichen als Organ der Sprache in Erscheinung, d.h. sie taucht in der Schichtensystematik auf der Ebene der paralinguistischen Faktoren auf – ein Hinweis auf die wissenschaftsgeschichtliche Herkunft aus der Linguistik der formalistischen Schulen.<sup>17</sup> Folgte man Zumthor, so wäre das Verhältnis aber umzukehren: "Unsere Stimmen fordern so gleichzeitig die Sprache und genießen ihr gegenüber eine fast vollkommene Freiheit des Gebrauchs, wie sie im Gesang gipfelt."<sup>18</sup> In diesem Sinne verdient die Stimme Beachtung als Grundfaktor des Theaters überhaupt. Die Sprechstimme behauptet gegenüber der Sprache – so die bedenkenswerte These – dieselbe Eigenständigkeit, wie es die Singstimme auch tut – ein Sachverhalt, der im europäischen Kulturraum mit der Erhebung der Literatur zum Paradigma von Kunst zeitweilig in Vergessenheit geriet; und obwohl sich im 19. Jahrhundert in der Folge der klassischen Harmonieästhetik eine großdimensionierte Rezitations- und Deklamationskultur entwickelte, verfiel diese Dimension der Stimmästhetik der Nicht-Beachtung oder der expliziten Abwertung, als sich im Zuge der Theateravantgarde der Jahrhundertwende die Probleme von Raum, Körper und Bewegung in den Vordergrund schoben.<sup>19</sup>

Theatertheoretisch gesehen ist die Stimme, in beiderlei Gestalt ihrer Ausformung, die Überbrückung zwischen "dem abstrakten Universum der Zeichen" und "den konkreten Determinationen der Materie", d.h. den individuellen körperlich-menschlichen Gegebenheiten. Die "Stimme ohne Sprache" – in Gestalt des Schreies, der unartikulierten Äußerung etc. – erreicht nicht die Differenzierung, "um die

<sup>15</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 9 und S. 11. – Ein Indiz dafür dürfte sein, daß die ältere, bis heute nicht wirklich überholte Forschung zur Vortragskunst und Sprecherziehung (vor allem von Irmgard Weithases Schriften: *Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst von 1775–1825*, Berlin 1930; *Geschichte und Theorie der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert*, Weimar 1940, *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*, Weimar 1949) keine Rolle gespielt hat. Erst mit Karl-Heinz Götters "Geschichte der Stimme", München 1998, ist auch für die Theaterwissenschaft eine neue Sachlage entstanden.

<sup>16</sup> Vgl. dazu vor allem die den Theaterutopien Raymond Roussels und Antonin Artauds gewidmeten Kapitel in Helga Finters zweiteiliger Studie "Der subjektive Raum", Tübingen 1990.

<sup>17</sup> Siehe dazu unten Kap. 5, S. 13ff.

<sup>18</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 10.

<sup>19</sup> Dies hat sich bekanntlich mit Artaud geändert, der sich bezeichnenderweise mit seinen programmatischen Forderungen auf das Theater des Ostens beruft. So sehr er, subjektiv gesehen, unter dem Eindruck des asiatischen Theaters seine Thesen formuliert haben mag, so wenig entspricht freilich seine Radikaltrennung zwischen Stimme und Sprache den geschichtlichen Befunden für die betreffenden Theaterkulturen.

Komplexität der Begehrenskräfte, die sie beleben, 'durchzulassen'. Und die Sprache ohne Stimme in Gestalt der Schrift leidet auf andere Art unter einer ähnlichen Unfähigkeit.<sup>20</sup> Daraus folgt die kulturgeschichtliche Bedeutung der Stimme an der Nahtstelle von Erinnerung und Ausdruck, von mythischer und symbolischer Prägung, mithin ihre gemeinschaftsstiftende Qualität.<sup>21</sup> Daß sich dabei imaginativ der Stimmklang vom konkreten Sprecher auch abheben läßt, führte immer wieder zur Mythisierung der 'frei schwebenden Stimme' und ließ sie zum Symbol des Metaphysischen wie des Imaginären werden.<sup>22</sup> Zu Motiven wie Echo und Narkissos oder Daphnes Klage aus dem Lorbeer könnte – um eine weitere Wurzel für die Stimmfassung Europas anzuführen – durchaus die alttestamentliche Überlieferung von der 'Stimme aus dem Dornbusch' hinzugefügt werden. Der Grenzfall, den der stimmliche Anruf aus dem Körperlosen darstellt, beleuchtet aber auch den Regelfall. Es ist die Stimme, die zusammen mit Körper und 'Gesicht' vor aller expliziten sprachlichen Dialogik die Personalität als Beziehung ins Spiel bringt: "Der vokalisierte Ton geht vom Inneren zum Inneren, ohne weitere Vermittlung verbindet er zwei Lebewesen".<sup>23</sup> Die emotionale wie die imaginative Wirkung von Stimme gründet in der personalen Faszination, die Relation schafft, Nähe oder Distanz suggeriert. So gesehen, bildet die Stimme die Grundlage der dialogischen Verfassung von Theater. Indem sie alles, wovon die Rede ist, in dieses Verhältnis einbringt, entzieht sie es der fixierenden Beschreibung, Benennung oder gar Definition. Insofern bringt die Stimme auch den Widerstand des Körpers gegen die völlige Semiotisierung, d.h. seine vollständige Verwandlung in einen Zeichenträger, auch akustisch zur Geltung. Rezeptionsästhetisch besagt dies, daß die Stimme, wie sie die Bindung vom Spieler zum Zuschauer herstellt, auf der Skala zwischen kognitiver und affektiver Wahrnehmung am stärksten den Ausschlag zur Affektseite hin bewirkt.<sup>24</sup> Der Klang- und Spielraum der Stimme gewährleistet sozusagen das emotionale Klima, in dem die einzelnen Inhalte ihre jeweilige Tönung, die gleichwohl ihre wirkungsgeschichtliche Energie ausmachen, bestimmen.

<sup>20</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 10. – Die in diesem Zusammenhang vertretene wissenschaftsgeschichtliche Einschätzung Zumthors, die Literaturtheorie der Nouvelle critique und des Strukturalismus bis Ende der siebziger Jahre hätten "von dieser Seite her den Horizont eher verdunkelt als erhellt", indem sie "die uralte Tendenz, den Buchstaben als heilig anzusehen, im Gewande unserer Geistesmodi wieder aufzunehmen," verdiente ebenso ausführlichere Erörterung wie die Darlegungen zum Verhältnis von Stimme und Sprache bei Derrida. Dasselbe gilt für den Hinweis auf L. Tristanis These von der "libidinösen Verwurzelung" von Respiration und Stimme, auf der sich dann "die phonische orale Erogenität des Wortes aufbaut" (a.a.O., S.11).

<sup>21</sup> Der Theoretiker folgert daraus einen Vorrang der Stimme gegenüber dem Blick im Hinblick auf primäre Kontaktnahme: "Das Register des Sichtbaren hat nicht die konkrete Dichte der Stimme, die Tastbarkeit des Atems, die Dringlichkeit der Atmung." (P. Zumthor, a.a.O., S.12). Auch diese These wäre weiterer theatertheoretischer Überlegungen wert. Geschichtlich gesehen erheben sich dabei gewisse Zweifel. Asiatische Theaterformen vertrauen nicht allein der Stimmqualität, sondern verlangen dazu die 'bannende' Suggestivität des Blicks, die etwa in der Kun-Oper zur schauspielerischen Technik gehört und prononciert für die Gestaltung des Verhältnisses zwischen Schauspieler und Publikum eingesetzt wird.

<sup>22</sup> P. Zumthor mit Beziehung auf G. Durand, S. 13.

<sup>23</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 14.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Franz Wille, Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse, Frankfurt/M. u.a. 1991, S. 10ff.

## 3.

Geht man unter theaterwissenschaftlichen Prämissen von dem stimmbegabten menschlichen Körper als Ansatzpunkt spartenübergreifender Reflexion aus, so gelangt man zu anders zentrierten Forschungsfeldern, als sie traditionellerweise im Zentrum von Theater- und Musikwissenschaft liegen. Daß die Musikwissenschaft, soweit sie sich dem Musiktheater gewidmet hat, bislang die Oper als Zentrum verstanden hat, erklärt sich u.a. daraus, daß diese die puristische Form von Musik und Bühne darstellt, in der die musikalisch geführte Stimme und nur diese vorkommt. Sie bietet daher nicht nur den nächsten, sondern den von der Musikwissenschaft her gesehen methodologisch auch am besten erschließbaren Bereich, der den non-theatralen Formen der musikalisch-vokalen Kunst direkt benachbart ist.<sup>25</sup> Im Unterschied zum Singspiel, der Operette, dem Varieté oder Kabarett, um nur einige Gattungen von 'Theater mit Musik' zu nennen,<sup>26</sup> in denen das Monopol der Singstimme nicht gilt, stellt die Oper den methodisch weniger komplexen Fall dar. Dasselbe gilt wiederum analog für Phasen der Theaterwissenschaft, in denen sich diese von der Literaturwissenschaft her entfaltete und aus dieser Herkunft das literarische Drama und seine Bühnenrealisierung ins Zentrum der Bemühung stellte, mit ähnlich einschränkender Optik im Verhältnis zur Breite von Genres und Darstellungsweisen, in denen der sprechenden Stimme zugleich musikalische Stimm-Konkurrenz erwächst.

Es ist jedoch mit aller Deutlichkeit zu sagen, daß diese wissenschaftsgeschichtlichen Vorentscheidungen der Theaterrealität, wie sie sich in der Fülle ihrer geschichtlichen Erscheinungen bietet, lediglich im Sinne eines paradigmatisch zugespitzten Zugriffs gerecht werden können. Das reine Sprech- und das reine Musiktheater treten theatergeschichtlich aufs Ganze gesehen nur selten auf. Versucht man, die Gesamtheit der europäischen Theaterformen – zu schweigen von den außereuropäischen – unter diesem Aspekt zu sichten, so stellt man fest, daß die Formen eines Theaters mit Musik nicht nur gegenüber denen des Sprech- oder Schauspieltheaters weitaus dominieren, sie dominieren auch gegenüber dem puristischen Musiktheater, welches ausschließlich die Singstimme zuläßt. Die überwiegende Fülle theatergeschichtlicher Phänomene umfaßt Sprech- und Singstimme in unterschiedlichem ästhetischen Mischungsverhältnis, verbunden mit der verbal und der gesanglich gesteuerten Bewegung, mit der von der Stimme abgelösten Bewegung usw. Sie bilden ein Kontinuum von ästhetischen Gestaltungsformen und Aktionsmustern, im Vergleich zu dem die reine Musik- und die reine Sprechform der Bühne kulturgeschichtliche Randlagen darstellen. Die Spiel-Räume der Stimme sind wesentlich weiter, als sie der reinen Sing- oder der reinen Sprechstimme in ihren traditionellen Mustern jeweils zugänglich sind. Herkömmliche Fragerichtungen müßten demnach umgekehrt werden. In erster Linie ist nicht zu fragen, was Sprech- und Musiktheater auf der Ebene des szenischen Agierens allenfalls verbindet, sondern wie es zur Ausgliederung eines jeweils puristischen Theaters der Sing- und der Sprechstimme aus einem Spiel-Raum kommt, welcher der ungeteilten

<sup>25</sup> Vgl. den Beitrag von E. Fischer zur gattungstheoretischen Definition der Oper, s.u. S. 92ff.

<sup>26</sup> Grundsatzüberlegungen zur Operette bietet der Beitrag von M. Linhardt, s.u. S. 167ff.

menschlichen Stimme in Verbindung mit dem uneingeschränkten Aktionsvermögen der menschlichen Gestalt entspräche. Es gilt daher, den Hiatus zwischen den traditionellen wissenschaftlichen Modellfällen und der Theaterrealität in ihrer ganzen kulturgeschichtlichen Breite auf neue interdisziplinäre Weise zu schließen.

Paul Bekker – um noch einmal auf seinen stimmgeschichtlichen Ansatz zurückzukommen – verabsolutiert hinsichtlich der Entstehung der Oper in Florenz das duale Schema des reinen Sing- und des reinen Sprechtheaters mit scharfer Grenzziehung. Sein relativ ungeschichtliches Verständnis vom 'Realitätsprinzip', das der Sprechstimme, und dem 'Irrealitätsprinzip', das der Singstimme zuzuordnen ist,<sup>27</sup> stellt eine kategoriale wie historische Fehldisposition dar. Die tragédie classique ist so wenig 'realistisch' wie die Oper derselben Epoche. In jedem Falle handelt es sich um Stilbildung, die selbst dann noch statt hat, wenn die Ästhetik einen Begriff wie 'Natur' zum Programm erhebt wie im 18. Jahrhundert. Erst mit 'Realismus', 'Naturalismus' und 'Verismo' stellt sich das von Bekker aufgezeigte Problem als historisches.<sup>28</sup> Des weiteren aber kommt für die Frühzeit Bekker zu seiner scharfen Grenzziehung dadurch, daß er die musikalische Dimension, die schon im Bemühen der Akademie von Vicenza zur Wirkung gelangt, nicht zur Kenntnis nimmt.<sup>29</sup>

Der Versuch, die entgegengesetzte Richtung, d.h. ein systematisch integrales Vorgehen einzuschlagen, kann sich zunächst darauf berufen, daß die alte, immer wieder formulierte 'Minimaldefinition' von Theater – so ergänzungsbedürftig sie heute auch sein mag<sup>30</sup> – im Hinblick auf Schauspiel- und Musiktheater indifferent ist: wenn ein Spieler A die fiktive Rolle B vor den Augen eines zuschauenden C inpersoniert, so ist dabei keine Aussage impliziert über die Art der Stimme, ihr Verhältnis zum körperlichen Agieren, ihre Funktion im Hinblick auf die fingierte Rolle und ihre Wirkungsweise im Hinblick auf den Zuschauer. Unter der hier bestimmenden Fragestellung müßten die Mittel differenziert werden, die der 'Minimaldefinition' erst Aussagekraft geben: die namenlose Anmutung der Stimme, die fesselnde personelle Zuwendung des Blicks und die faszinierende Suggestion der Bewegung sind die Wirkungsmöglichkeiten, die der triadischen Konstellation zugrunde liegen. Mittels der Trias Stimme, Blick und Leib verbürgt sich der Schauspieler für die Personalität der Rolle und gestaltet diese Bürgschaft als personales Verhältnis zum Zuschauer. Erst damit ist Theater als personales Ereignis beschrie-

<sup>27</sup> P. Bekker, a.a.O., S. 4f.

<sup>28</sup> In der europäischen Theatergeschichte konnten, vor allem in der Nachfolge Zolas, im Hinblick auf Bühnendarstellung immer wieder "vivre" und "jouer" einander angenähert werden, während in den asiatischen Theaterkulturen zwischen dem Alltagskörper und dem Darstellungskörper eine strikte Differenz erhalten bleibt, wie sie besonders in der Theateranthropologie Eugenio Barbas thematisiert ist.

<sup>29</sup> S.u. Kap. 7, S. 21ff.

<sup>30</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Bd. I. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1983, S. 16. Zuvor findet sich die Formel in Klaus Lazarowicz' Bestimmung des "contrat théâtral" (*Triadische Kollusion*, 1977, in: K. L., *Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft in ausgewählten Beispielen*. Frankfurt/M. 1997, S. 97). Beide Versionen gehen auf Eric Bentley zurück (*The Life of the Drama*, New York, 1964). – Es liegt auf der Hand, daß in der heutigen Debatte um den Theatralitätsbegriff die Minimalfaktoren einer neuen Überprüfung bedürfen, und das um so mehr, je stärker die Wissenschaft ehemals paratheatral oder kryptotheatral genannte Phänomene ins Zentrum ihrer kultur- und wahrnehmungsgeschichtlichen Fragestellungen rückt.

ben, diesseits der Verbindlichkeit von individueller Partnerschaft und jenseits sozialer Energie von Gruppenverhältnissen. Daß dabei der Stimme eine Leitfunktion zukommt, bedingt das personale Verhältnis, welches das unaufhebbare Präsenz von Theater ausmacht. Aber auch auf dieser Basis der phatischen Kontaktnahme ist zwischen Sprech- und Singstimme kein Unterschied zu konstatieren, vielmehr eine prinzipielle und wirkungsmäßige Analogie. Sie drückt sich nicht zuletzt auch darin aus, daß beide den bruchlosen Anschluß und Übergang zu den Stimmäußerungen von Lachen und Weinen gestatten, und damit im Sinne der Anthropologie von Helmut Plessner im direkten Zusammenhang mit den Grundphänomenen der *condition humaine* stehen.<sup>31</sup>

## 4.

Die Theaterwissenschaft hat – um den Streifzug zunächst fachgeschichtlich weiterzuführen – von der musikwissenschaftlichen Opernforschung die Kategorie der ästhetischen und stilistischen Einheit des musikdramatischen Werkes diskursiv übernommen, wie Jürgen Schläder im einzelnen ausgeführt hat.<sup>32</sup> Auf diese Weise wird eine Kategorie bestätigt, die in einer früheren fachgeschichtlichen Phase bereits von seiten der Literaturwissenschaft in die Theaterforschung übergegangen war. Damit ist ein Werkbegriff ins Zentrum gerückt, der theaterfern, überwiegend auf der Basis philologischer Kriterien, ja häufig nach dem philologischen Modell der Ausgabe letzter Hand bestimmt ist. Er definiert sich nicht über Spiel und Spielräume der Stimme – allenfalls sekundär, soweit hier bestimmte Stimm- und Rollenfächer in den für Aufführung bestimmten Texten berücksichtigt werden. Primär ist hingegen die kompositorische und die literarische Einheit des Gesamtentwurfs, der sich kohärent niederlegen läßt.

Aus der Sicht der Theatergeschichte besagt die Kategorie 'Werktreue', die sich als Konsequenz eines essentialistischen Werkbegriffs verstehen läßt, die Hörigkeit der Bühne gegenüber dem Partitur- oder dem Literatur-Text.<sup>33</sup> Historisch gesehen verweist sie auf bestimmte Phasen der europäischen Theaterentwicklung der Neuzeit. Ein Werkbegriff, der die emphatische, ethisch akzentuierte Formel von der Treue legitimiert, ist das Erbe einer vereinfachten idealistischen Ästhetik. Er ist in seiner historischen Geltung daher eingeschränkt, d.h. auf diejenigen historischen Zeiträume – wohlgernekt erneut des Abendlandes – begrenzt, in denen die Literarästhetik wie die Musikästhetik von der Deckungsgleichheit der ästhetischen Geltung und der schriftlichen Fixierung des jeweiligen Werkes ausgeht. Die Bühnenästhetik der Theaterreformbewegung hat sich, im Nachholverfahren seit der Jahrhundertwende, zeitweilig bemüht, diesem Werkbegriff einen eigenen Begriff

<sup>31</sup> Bezeichnenderweise kennt das asiatische Theater, z.B. die Kun-Oper, ein ausgefeiltes System der artifiziellen stimmlich trainierten Formen von Lachen und Weinen, das an bestimmte Stimm- und Rollenfächer gebunden wird.

<sup>32</sup> J. Schläder, *Probleme des Musiktheaters* (a.a.O., S. 135f.) macht außerdem noch die auf lange Zeit "stil- und kompositionsgeschichtlich" akzentuierte Ausrichtung der musikwissenschaftlichen Opernforschung geltend, die zu theaterwissenschaftlichen Fragen nur bedingt Zugang eröffnete.

<sup>33</sup> Vgl. B. Schlüters Beitrag zum Werkcharakter der "Oper", s.u. S. 110ff.

von Theaterkunstwerk an die Seite zu stellen, ohne dabei hinreichend zu bedenken, daß das Theatergeschehen hinsichtlich der codifizierbaren Verschriftlichung schon deshalb nicht 'Werkcharakter' annehmen kann, weil es primär als raum-zeitliches, visuell-akustisches Ereignis von Stimme und Bewegung in Erscheinung tritt, seine Einheit also allenfalls in der Konvergenz zwischen Ereignis und der gleichzeitig verlaufenden Wahrnehmung bestimmt sein kann.<sup>34</sup>

Insgesamt verstellt ein ideologischer Werkbegriff die historisch ebenso komplexen wie vielschichtigen Vorgänge, in denen sich Musik und Bühne, Sprache bzw. Poesie und Bühne in unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen aufeinander einspielen.<sup>35</sup> Geht man davon aus, daß dieser Werkbegriff als geschichtliche Größe zu verstehen und als solche zu problematisieren ist, so wird seine normierende Bedeutung in der europäischen Neuzeit augenfällig. Alle Formen mündlicher Dichtung, improvisierenden Musizierens oder eines extemporierenden und auf das Zuschauerverhalten replizierenden Bühnenspiels treten rangmäßig in der Werthierarchie zurück, solange die Wiederentdeckung der improvisatorischen Künste, seit Beginn des 20. Jahrhunderts, und kräftig unterstützt durch die Rezeption der afro-amerikanischen Musik, noch aussteht.

Im Rahmen dieser historischen Entwicklung in Europa betrachtet, bedeutet das Theater, sowohl als Schauspiel- wie als Musiktheater, die Rückholung der Sprache aus der Schrift in die Stimme, gleichgültig, ob es sich um die Schriftgestalt des literarischen Textes oder der Partitur handelt.<sup>36</sup> Damit ist nicht gesagt, daß die Stimme im direkten und einfachen Sinne der Schrift entspreche;<sup>37</sup> wohl aber besagt dies, daß die Autorität der Stimme gegenüber der Sprache, damit das stimmlich agierende Individuum gegenüber der Verschriftung von Sinn neu eingesetzt wird. Dabei ist freilich eine weitere Unterscheidung – mit übrigens fließenden Übergängen – erforderlich. Die Unterstellung der Sprache unter die Autorität der Stimme kennzeichnet das weite Feld nicht nur der Rhetorik,<sup>38</sup> sondern auch – mit direkter Textbindung – die Deklamations- und Vortragskultur in allen ihren Differenzierungen.

<sup>34</sup> Die ästhetischen Hintergründe, die über Wagners Gesamtkunstwerk weiter zurückreichen bis zur klassischen Bühnenästhetik Weimars, sind hier im einzelnen nicht zu diskutieren. Spätestens mit den Reformprogrammen von Edward Gordon Craig und von Adolphe Appia wird das Theaterkunstwerk oder das 'Wort-Ton-Kunstwerk' für die Theaterdebatte prägend.

<sup>35</sup> Die entsprechenden theaterwissenschaftlichen Versuche, die in der früheren Ausprägung der Theatersemiotik Gestalt fanden, leiten sich indirekt von der Avantgarde, mithin von dem Theaterverständnis der Avantgarde ab. Die Schichtenanalyse der Theatersemiotik ist dem Ideal eines Bühnenkunstwerkes zugeordnet, das sich, im Modus der minutiösen Beschreibung der Gestaltungsebene und ihrer Korrelationen, als einheitliche Erscheinung von Aufführungs-Sinn erfassen läßt.

<sup>36</sup> Ein weiteres Problem stellt hierbei die Literarizität des Librettos und deren Verhältnis zur Partitur dar. Vgl. dazu A. Giers Ausführungen zum gattungsgeschichtlichen Ort des Librettos, s.u. S. 40ff.

<sup>37</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 31.

<sup>38</sup> Die traditionelle Ausprägung der Rhetorik umfaßt bekanntlich vielseitige Anweisungen zur körperlichen und gestischen Motivierung des Vortrags, aber auch zur Gestaltung und Wirkungsweise der Stimme, vornehmlich unter den Gesichtspunkten der Anpassung an die akustischen und räumlichen Bedingungen, im Hinblick auf Ausdrucksintensität und Glaubwürdigkeit des Sprechenden, sowie im Hinblick auf die affektive Stimulation der Zuhörerschaft.

gen; theatral wird das Geschehen erst da, wo die Stimme so – sichtbar – verortet ist, daß sich "das instabile Wort in der Stabilität des Körpers festsetzt,"<sup>39</sup> der sich seinerseits für die Eigenständigkeit der Textquelle seines Sprechens verbürgt. Das damit sich eröffnende Forschungsfeld ist von größter kulturgeschichtlicher Vielfalt, dessen theatergeschichtliche Aufarbeitung das Verhältnis von Musik- und Schauspieltheater ebenso umfaßt wie übersteigt. Indessen gilt für die "breite Funktion der menschlichen Vokalität", die damit in Erscheinung tritt, daß die Stimme als solche "nicht unmittelbar vom Sinn abhängig" ist, vielmehr "ihm das Milieu" vorbereitet, "in dem er ausgesprochen wird".<sup>40</sup>

Es kann in diesem Zusammenhang nicht darum gehen, die universellen Probleme zu diskutieren, die sich einer allgemeinen Theorie von Stimme und Sprache hier stellen. Die Frage, inwieweit der stimmlichen Äußerung wenn nicht eine unmittelbare Abhängigkeit von Sinn, so doch eine mittelbare von vorgängiger Sinntradition, und das heißt von sprachlicher Artikulation, eignet,<sup>41</sup> muß zurücktreten hinter den theaterspezifischen Aspekten, die sich mit der Duplizität von Sprech- und Singstimme auf der Bühne ergeben. Daß sie das "'Milieu' 'vorbereitet'", gilt in gleicher Weise von der einen wie von der anderen Erscheinungsform der Stimme, zumal außer ihren regulierten 'Reinformen' im Zusammenhang der theatralen Situation ja auch der Übergang von der einen zu anderen, sowie der Anklang an die Stimmergeräusche der laryngalen und der nasalen Körperlaute als Äußerungsmöglichkeit offensteht. In jedem Falle gilt, daß mit der Rückholung des sprachlichen oder musikalischen Textes in die Stimme und den mit und in ihr agierenden Körper, diese Texte Anteil an der Ereignishaftigkeit der Aktion gewinnen. Das vorbereitende 'Milieu' ist dann die Position der handelnden Stimme 'au milieu du théâtre', d.h. im Zentrum des Schau- und Hörraums, der das 'théatron' ausmacht. Dies drückt sich darin aus, daß die stimmliche Äußerung niemals in einer völlig identischen Weise sich wiederholen kann, daß das Stimmgeschehen gegenüber der Sprache – je nach szenischer oder theatraler Situation, Rollenauffassung und Publikumsbezug etc. – dominant gemacht werden kann. Gültigkeit und Überzeugungskraft der Äußerung sind dann nicht nur aus der Inhaltlichkeit des Gesagten abzuleiten, sondern aus dem Maße, in dem die Verlautbarung Zeugnis ablegt, wie und wodurch der jeweilig Sprechende oder Singende sich für die Gesamtheit der menschlichen Konstellation, in der er steht, als Zeuge verbürgt. Im Falle der literarischen Fixierung von Texten ist für diese Konstellation der Begriff 'Sitz im Leben'<sup>42</sup> geprägt worden. Er muß aus dem Text selbst, unter Zuhilfenahme aller historisch-hermeneutischen Erhebungsmöglichkeiten erhoben werden. Im Falle der theatralen Rückholung findet der Text in Stimme und Körper seinen 'Sitz' – gleichgültig, mit welchen schauspielerischen Aneignungsverfahren der Akteur gearbeitet hat und welche Differenzen zwischen dem Agierenden und der agierten Rolle im einzelnen

<sup>39</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 143.

<sup>40</sup> P. Zumthor, a.a.O., S. 24. – Zur Auseinandersetzung mit der aristotelischen – und damit indirekt auch der platonischen – Auffassung des Verhältnisses von Stimme und Sprache, siehe ebd.

<sup>41</sup> Ein Resümee der an Zumthors Oralitäts-Theorie sich entzündenden Kritik bietet Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme*. München 1998, S. 16f.

<sup>42</sup> Zur Aufnahme dieses ursprünglich aus der theologischen Bibelkritik stammenden Begriffes vgl. Zumthor, S. 144ff.

sichtbar werden oder sichtbar gemacht werden sollen. Diese Suggestivität des 'Sitzes im Leben' ist grundsätzlich bereits durch die agierende Stimme erreicht, die sich unmittelbar in visuell körperliche Extensionen hinein fortsetzt. Seit dem 18. Jahrhundert hält die Debatte an, inwieweit unwillkürliche Gestik, in welcher die stimmliche Äußerung und der körperliche Bewegungsausdruck nahtlos ineinander übergehen, von der willkürlichen überhaupt genau zu unterscheiden ist, d.h. von symbolischen und deiktischen Gesten, die auf jeweiliger Konventions-Basis inhaltlich-semantische Brücken zwischen Bühne und Publikum schlagen. Aus der Schauspielgeschichte und der Schauspieltheorie sind vielerlei Methoden bekannt, die unwillkürliche Bewegungsform zu stimulieren wie auch sie zu unterdrücken. Bekanntlich bedarf es größter Anstrengungen, die unwillkürlichen Erweiterungen des stimmlichen Agierens ins Körperliche zu unterbinden, wenn es um reine Deklamations-, Oratorien- oder Lied-Ästhetik geht, Auftrittsformen, denen dann allenfalls semi-theatraler Charakter zugebilligt wird.

Die traditionelle Möglichkeit, unerwünschtes In-Erscheinung-Treten eines allzu individuellen 'Sitzes im Leben' – und das heißt, in traditioneller Bühnenästhetik, das allzu dominante Hervortreten der Schauspielerindividualität gegenüber dem Rollensinn – auszuschließen, besteht seit jeher in den Regeln der Stilisierung. Stimm-, Bewegungs-, und Darstellungskodifizierung sind Wege, die aus der Unmittelbarkeit der Schaustellung auf Ebenen der Abstraktionen, d.h. der Verallgemeinerung führen.<sup>43</sup> Dennoch bleibt es auch unter solchen Umständen dabei, daß das Hier und Jetzt des szenischen Agierens gegenüber abstrahierenden Tendenzen die Oberhand behält, solange die individuelle Stimme raumgreifend und in tonaler Performanz sich Gehör verschafft. Die Stimme ist die Signatur der Gegenwart, und insofern das Grundphänomen der theatralen Transitorik. Ihre Zeitigungsform ist letztlich der *Kairos*, dessen Inbegriff die Krisis. Die dramaturgischen Mittel und die Formmuster, mit Hilfe derer man im Schauspiel- wie im Musiktheater auf unterschiedliche Weise diese Momente herbeiführt und profiliert, sind bekannt. Theatral gesehen, sind es jene Zielpunkte, in denen sich die körperliche und emotionale Disposition des Sprechenden oder Singenden mit dem Inhalt des durch die Rolle Aufgegebenen hörbar und sichtbar auseinandersetzt – indentifikatorisch oder distanzierend, jedenfalls aber so, daß Stimme und Körper, gemessen am Vorhergehenden und Nachfolgenden, gewissermaßen exaltieren. So stehen diese 'kritischen' Augenblicke gegen die Zeitform des *Chronos*, die Kontinuität besagt, Überlieferung bedingt und nach Notation von Text drängt.

5.

Diese Überlegungen führen zu Phänomen und Begriff der Intonation. In der Theatersemiotik ist Intonation – wie Stimme überhaupt – im Hinblick auf ihre semantische Funktion thematisiert und d.h. als paralinguistisches Zeichensystem erfaßt,

<sup>43</sup> Solche Strategien zielen konsequenterweise auf eine Einschränkung von Bewegungs- und Ausruksmustern ab, für die im extremen Modellfall dann die Marionettenmetapher, etwa im Sinne Craigs, eintreten kann und die damit tendenziell auch die Trennung von Stimme und Körper als Möglichkeit einschließt.