



Stephan Mösch (Hrsg.)

KOMPONIEREN

Von Monteverdi bis Rihm

FÜR STIMME

Ein Handbuch



Stephan Mösch (Hrsg.)

Komponieren für Stimme

Von Monteverdi bis Rihm

Ein Handbuch



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

In Kooperation mit



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2017

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#) unter Verwendung
einer Abbildung von akg-images (Max Slevogt,

Die Champagnerarie aus Don Giovanni / d'Andrade an der Rampe)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerdig

ISBN 978-3-7618-7120-1

DBV 172-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	8
»Und er gehorcht, indem er überschreitet«	11
Zur Einführung	
<i>Stephan Mösch</i>	

Erster Teil:

Entwicklungen und Perspektiven

Kapitel 1

Singend sprechen – sprechend singen	22
Versuch einer Antwort auf die Frage, was der Gesang in der Oper zu suchen hat	
<i>Silke Leopold</i>	
»Un travail pénible et rebutant«	37
Komponieren für das Musiktheater in Frankreich von Lully bis Gluck	
<i>Dörte Schmidt</i>	
Zwischen Kunst und Markt	55
Händel und seine Sänger in London	
<i>Matthew Gardner</i>	
Von gut gemachten Kleidern, geläufigen Gurgeln und dem richtigen Ausdruck	76
Mozart und der Gesang	
<i>Thomas Seedorf</i>	

Kapitel 2

Die Sprache der Melodie	94
Zur Ariengestaltung in der Epoche Rossinis	
<i>Arnold Jacobshagen</i>	
Der neue Belcanto	107
Paradigmenwechsel des Komponierens für Stimme um 1850	
<i>Sieghart Döhring</i>	
Den Belcanto zu Grabe getragen?	120
Ein Blick in die Werkstatt von Pauline Viardot-García	
<i>Sabine Henze-Döhring</i>	

Von »Nervenschocks« und »Gesangswohllaut«	131
Richard Wagner und der Gesang <i>Stephan Mösch</i>	
»Wenn sie auch schlecht singen, das macht nichts!«	154
Von Verdi zu den Veristen: Die Opernstimme zwischen Romantik und Naturalismus <i>Uwe Schweikert</i>	
Kapitel 3	
Exzesse des Schwelgens	171
Strauss, Korngold und die Erotik der »Gesangoper« <i>Arne Stollberg</i>	
»Befreiung der Stimme?«	195
Dimensionen des Vokalen in Schönbergs <i>Moses und Aron</i> und Bergs <i>Lulu</i> <i>Tobias Janz</i>	
Lachen, schreien, von der Hoffnung singen	218
Die Stimme im Musiktheater nach 1945 <i>Christina Richter-Ibáñez</i>	
Being Beateous?	235
Verlust und Wiedergewinnung der Stimme bei Hans Werner Henze <i>Wolfgang Rathert</i>	
Kapitel 4	
Die atemberaubende Ambivalenz der Terz	246
Wenn in der Oper die Gefühle am Stimmband hängen <i>Anselm Gerhard</i>	
Der politische Körper	258
Aspekte des Chorischen im Musiktheater <i>Nanny Drechsler</i>	
Witwen schweigen nicht	269
Lehárs Lustgesänge <i>Michael Heinemann</i>	
Mit der Seele statt mit der Kehle	282
Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang <i>Rebecca Grotjahn</i>	

Zweiter Teil:

Positionen

»Popkomponisten sind oft genauer«	302
JOHN ADAMS	
Aus der Stille	310
CHAYA CZERNOWIN	
Am Anfang war das Wort	316
PETER EÖTVÖS	
Eine Biegung der Repräsentanz	322
BEAT FURRER	
Von Eichhörnchen und anderen Menschen	328
ADRIANA HÖLSZKY	
Die Reinigung der Seele	335
TOSHIO HOSOKAWA	
»Ich komponiere nicht, ich werde komponiert«	342
HELMUT LACHENMANN	
»Man kann dieses innere Mitsingen gar nicht ausschalten«	348
ARIBERT REIMANN	
Doppelbelichtung von großer Distanz und großer Nähe	354
WOLFGANG RIHM	
Stimme, Software, Symbiosen	361
KAIIJA SAARIAHO	
Die Sache mit der Kommunikation	366
MIROSLAV SRNKA	
»Für meine Generation ist erst mal wieder alles möglich«	370
JÖRG WIDMANN	

Anhang

Die Autorinnen und Autoren	376
Personenregister	382
Abbildungsnachweise	389

Vorwort

Der Titel des vorliegenden Handbuchs versteht sich als Kollektivsingular. *Das* Komponieren für Stimme gibt es nicht. Von Monteverdi bis heute versuchen Komponistinnen und Komponisten, den Möglichkeiten der menschlichen Stimme zu folgen und gleichzeitig diese Möglichkeiten und damit die Grenzen des Musiktheaters zu erweitern. Welche Prozesse laufen dabei ab? Wann, wie und warum wirken sie verändernd auf Stil, Gattungen und individuelle Schreibweisen? Wie vermischen sich dabei Aspekte von Schriftlichkeit und Performanz? Das waren Vorfragen einer vom Herausgeber initiierten Ringvorlesung, die im Wintersemester 2014/15 und im Sommersemester 2015 an der Hochschule für Musik Karlsruhe in Kooperation mit dem Badischen Staatstheater und dem Richard-Wagner-Verband Karlsruhe stattfand und die den Ausgangspunkt dieses Handbuchs bildete.

Zu den Intentionen des Projekts gehörte es, kompositorische Perspektiven des Vokalen durch einen historischen Überblick einzufangen, der den heute erreichten Forschungsstand berücksichtigt. Gleichzeitig ging es darum, neue analytische Befunde und Fragestellungen so einzubringen, dass sich daraus Verständniswege zu sehr unterschiedlichen Entwürfen von Musiktheater öffnen. Das erklärt, warum der Schwerpunkt teils auf einzelnen Stücken, teils auf Epochenphänomenen oder Gattungsfragen liegt und warum einzelne Komponisten eine größere Rolle spielen als andere. Die Behandlung der Singstimme erwies sich dabei nicht selten als Schlüssel zur kompositorischen Grammatik. Was zunächst wie eine Schmalspur der Operngeschichte aussehen könnte, führte direkt zur Sache selbst: Bedingtheiten und inhärente Logik, Ansprüche und dialogische Struktur des ästhetischen Gefüges lassen sich erschließen, wenn man berücksichtigt, wie und wozu die Singstimme eingesetzt wird. So ist dieses Handbuch auch ein Versuch, durchs Detail dem Ganzen (eines Werks, einer Kompositionsästhetik, einer Epoche) näher zu kommen und dabei ungewöhnliche oder oft vernachlässigte Pfade zu nutzen.

Natürlich geht es dabei nicht um Vollständigkeit, sondern um aussagekräftige Fallbeispiele, nicht um kategoriale Raster, sondern um Entwicklungen. Um Tendenzen und Gegenströmungen also, um Anziehungs- und Abstoßungsprozesse, um Entwürfe, ihre Entfaltung und Dekonstruktion. Es geht darum, geschichtliche Bewegung sichtbar und nachvollziehbar zu machen, was Momente von Unbestimmtheit durchaus einschließt. Der Schwerpunkt liegt naturgemäß beim Musiktheater; Aspekte des Kunstlieds, der Stimme in Konzert und Performance, auch des Ensemblegesangs werden in verschiedenen Zusammenhängen zumindest angeschnitten. Der äußere, nicht der innere Rahmen hat hier Grenzen gesetzt.

Unsinnig wäre es gewesen, das zeitgenössische Musiktheater summarisch zu behandeln. Die heterogene Fülle aktueller Impulse lässt sich kaum überblicken, sie zu systematisieren wäre – zumindest aus heutiger Sicht – vermessen. Deshalb wird hier nicht nur ein anderer Weg, sondern auch ein anderes Format gewählt: Zwölf führende Komponisten unserer Zeit geben Auskunft über ihre Auseinandersetzung mit der Stimme. Diese Gesprä-

che sind – wie sollte es anders sein – (Selbst-)Porträts, verfolgen aber auch diskursive Leitlinien. Sie suchen eine Balance zwischen persönlicher Axiomatik und deren Kontextualisierung. Einige besonders dringliche Fragen durchziehen (fast) alle dieser Gespräche und erfahren teils sich widersprechende, teils auch verblüffend ähnliche Antworten. Die Auswahl der Komponistinnen und Komponisten ist angreifbar – wie es jede andere auch wäre. Sie legitimiert sich – so ist zu hoffen – durch die Inhalte, um die es geht, und die Art, wie sie verhandelt werden. Berücksichtigt werden sollten verschiedene ästhetische Richtungen, Generationen, aber auch Kulturkreise. Doch war in keiner Weise beabsichtigt, Zuordnungen zu schaffen oder gar Etiketten zu verteilen. Jeder Komponist ist ein Kosmos für sich, was die Vorbereitung besonders reizvoll machte. Die Gespräche fanden zwischen Januar 2016 und Februar 2017 statt und wurden vom Herausgeber geführt.

Fast alle der Befragten befanden sich mitten im Kompositionsprozess zu einem neuen Werk. Chaya Czernowin hatte gerade im Pariser IRCAM elektronische Abschnitte von *Infinite Now* fertiggestellt – einem Stück, das im Auftrag der belgischen Opera Vlaanderen entstand. Toshio Hosokawa kam von einem Treffen mit Jossi Wieler, Sergio Morabito und Marcel Beyer, bei dem es um seine geplante Kleist-Oper ging. Peter Eötvös nahm sich in Hamburg Zeit, wo er *Senza sangue*, seine jüngste Oper, und *Herzog Blaubarts Burg* probte und über mögliche Themen für ein neues Stück nachdachte, das die Berliner Staatsoper in Auftrag gegeben hatte. Auch Beat Furrer arbeitete an einem Stück für dieses Haus, erzählte von einer Szene aus Tarkowskis *Solaris*, die ihn dazu angeregt hatte. John Adams versuchte verzweifelt, zwischen Residence-Phasen in Berlin, London und Paris Freiräume für seine *Girls of the Golden West* zu schaffen, die in San Francisco die Bühne betreten sollen. Aribert Reimann arbeitete an seinem dreiteiligen Maeterlinck-Abend für die Deutsche Oper Berlin. Wolfgang Rihm hatte den Kopf voll mit den beiden Frauenstimmen seiner *Requiem-Strophen* für die Münchner Musica Viva. Adriana Hölszky traf ich im Mannheimer Nationaltheater, wo 2014 *Böse Geister* ihr bislang letztes Musiktheaterwerk zur Uraufführung gekommen war und nun die Uraufführung eines Instrumentalwerkes stattfand. Miroslav Srnka hatte gerade die Uraufführung von *South Pole* hinter sich, als wir in der Bayerischen Staatsoper zusammensaßen. Kaija Saariaho war ganz im Sog des ihr gewidmeten Radio-Festivals *Présences* in Paris. Jörg Widmann hatte soeben die Uraufführung seines für die Hamburger Elbphilharmonie geschriebenen Oratoriums *Arche* erlebt. Helmut Lachenmann blickte mit Skepsis und Vorfreude auf die amerikanische Erstaufführung seines *Mädchens mit den Schwefelhölzern* (die dann zu einem Triumph für ihn und das Werk wurde). Kurz: Das Ganze ist ein Querschnitt, nicht mehr und nicht weniger.

Ich möchte allen Komponistinnen und Komponisten danken, dass sie sich auf das Projekt eingelassen haben. Aus Interviews sind durchweg Gespräche geworden: offener und vielgestaltiger, als zu erwarten war. Das längste dauerte einen halben Tag und war ein Gedankenaustausch weit über das Thema hinaus. Weniger als zwei Stunden sind es selten gewesen.

Die Referentinnen und Referenten der Karlsruher Ringvorlesung haben sich der vorgeschlagenen Thematik mit großem persönlichem Einsatz angenommen und ihre Vorträge für den Band ergänzt, erweitert, zum Teil auch neu gefasst. Dafür sei ihnen ebenso herzlich gedankt wie den Autorinnen und Autoren, deren Beiträge dazukamen: Rebecca Grotjahn, Christina Richter-Ibáñez, Dörte Schmidt und Matthew Gardner. Die kollegiale Diskussion hat mich in allen Arbeitsphasen bereichert. Die individuelle Handschrift der Autorinnen und Autoren sollte nicht nur erkennbar sein, sie war erwünscht. Dieses Handbuch lebt nicht zuletzt von unterschiedlicher Diktion und einer Vielfalt an Denkstrukturen.

Möglich wurde das Projekt durch die enge Zusammenarbeit der genannten Kooperationspartner. Hartmut Höll, Rektor der Hochschule für Musik Karlsruhe, und ihr Kanzler Wolfram Scherer haben sich spontan auf meinen Vorschlag eingelassen und geholfen, die institutionellen und finanziellen Weichen zu stellen. Aus dem Kollegium waren es insbesondere Nanny Drechsler, Andrea Raabe und Thomas Seedorf, die mich auf unterschiedliche Weise unterstützt haben. Mattis Dänhardt als Veranstaltungsmanager sei stellvertretend genannt für alle, die zum Gelingen der Ringvorlesung beigetragen haben. Durch Marc Weisser und sein Bibliotheksteam wurde die Vor- und Nachbereitung erleichtert. Peter Spuhler hat die Reihe als Intendant des Badischen Staatstheaters Karlsruhe in sein Programm aufgenommen und mitfinanziert. Ihnen allen gilt mein Dank. Ein besonderer Dank geht an den Richard-Wagner-Verband Karlsruhe und seinen Vorsitzenden Hans-Michael Schneider, die die Drucklegung in der vorliegenden Form ermöglicht haben. Dass Barbara Scheuch-Vötterle, Leonhard und Clemens Scheuch das Buch in ihr Verlagsprogramm aufgenommen haben, freut mich sehr. Jutta Schmoll-Barthel hat sich in einer weit über das Lektorat hinausgehenden Weise engagiert, Daniel Lettgen als Korrektor zu Recht manche Formulierung hinterfragt, Dorothea Willerding für das Layout gesorgt.

Die Übersetzungen stammen, sofern nicht anders angegeben, von den Autorinnen und Autoren. Wenn vereinfachend von Komponisten, Sängern, Regisseuren oder Hörern die Rede ist, schließt das die weibliche Form ein. Herausgeber und Verlag haben das nicht vereinheitlicht, sondern dem Duktus der Aufsätze und Gespräche überlassen. Die Begriffe ›Oper‹ und ›Musiktheater‹ bezeichnen plurale Erscheinungsformen. Sie werden in diesem Handbuch meist so verwendet, wie es (aus dem englischen Sprachraum kommend) auch bei uns üblich geworden ist: ›Musiktheater‹ steht für Stücke, Formate und Entwicklungen, die sich von der tradierten Oper (und ihrem Betrieb!) unterscheiden, mitunter distanzieren. Doch wäre es ein hoffnungsloses Unterfangen, hier säuberlich im Sinne einer Gattungsspezifik trennen zu wollen. Selbstverständlich sind Monteverdis Opern avancierte Formen von Musiktheater, im symbiotischen Sinn eines Theaters aus Musik. Und manches, was heute komponiert wird und ganz offiziell ›Oper‹ heißt, trägt durchaus experimentelle Züge. Womit wir schon mitten im Thema sind.

Karlsruhe, im April 2017
Stephan Mösch

»Und er gehorcht, indem er überschreitet«

Zur Einführung

Stephan Mösch

DIE ZEILE STAMMT AUS DEM FÜNFTEN von Rainer Maria Rilkes *Sonetten an Orpheus*: »Und er gehorcht, indem er überschreitet« (Rilke 1991, S. 11). Was hier durch zwei Verben verdichtet wird, gilt für alle Kunst. Entscheidend ist die Koinzidenz, die das Wort »indem« einfängt: Gehorchen und Überschreiten bilden keine wohlgeordnete Opposition aus. Beides ist ineinander verwoben, kann auch zusammenfallen. Der Freiheit des »formgebenden Darstellungswillens«, so heißt es in einer jüngst veröffentlichten Interpretation, steht Gebundenheit gegenüber, die ihre »Berechtigung und Notwendigkeit« hat. Erst wer sie anerkennt, schafft sich »über alle Hürden hinweg [...] eine zweite Freiheit, die sich den Weiten öffnet« (König/Bremer 2016, S. 41). Das mag nach gesteigertem, vielleicht sogar übersteigertem Kunstanpruch klingen, betrifft aber vor allem das Handwerk. Was genau tut ein Komponist, wenn er »gehört, indem er überschreitet«? Bezieht man die Formel auf den Umgang mit der Singstimme, so ergeben sich vor allem zwei Themenfelder. Das eine betrifft Fragen nach dem ästhetischen Profil eines Werkes, das andere hat mit dem Verhältnis von Werkstruktur und Ereignis zu tun. Beide überschneiden sich. Ich will versuchen, sie trotzdem zunächst getrennt zu umreißen.

Mit Blick auf die ästhetische Signatur lässt sich Komponieren für Stimme zunächst als Lern- und Entwicklungsprozess verstehen, mitunter als Kompositionskritik. Man könnte auch sagen: als Wandel durch Annäherung. Dergleichen passiert etwa, wenn Verdi sich mit der *Semiramide* von Rossini auseinandersetzt. Bei der Wahnsinnszene des Assur hat Verdi, gerade weil sie unerhört ist, besonders genau zugehört – und bezieht sich auf die Art, in der Musik hier vom mentalen Zerfall eines Menschen spricht. Assur – gerade noch stolz und rachedurstig – wird von einer Schreckensvision überwältigt. Er bricht zusammen und fleht mit einer stockenden, kurzatmigen f-Moll-Kantilene um Seelenfrieden (»Deh! ti ferma, ti placa, perdona«). Die antithetische Zuspitzung findet sich bei Verdi wieder. Rigoletto bittet um Erbarmen, nachdem er die Hofschranzen seines Herzogs beschimpft hat. »Ebben, piango ... Marullo signore« ist der Versuch, wenigstens einen von ihnen für sich zu gewinnen. Auch Rigoletto ist seiner Sinne kaum mächtig, hat allen Stolz verloren. Auch er bricht zusammen und fleht mit einer stockenden, kurzatmigen f-Moll-Kantilene.

Es ist nicht die Tonart, die überrascht. Von Mattheson bis Quantz und noch bei Berlioz wird f-Moll geltend gemacht, wenn es um Schwermut, Angst, Bangen oder Klage geht. Rossini bezieht sich auf einen Topos, und dass Verdi ihn aufgreift, begründet noch

keinen intertextuellen Bezug. Zudem erscheint er in Rigolettos Arie als Teil eines reichen, von c-Moll bis Des-Dur gespannten Bogens. Es ist das Moment des Umschwungs, an das Verdi anknüpft und – damit verbunden – die Behandlung der Singstimme. Deren Rhythmik und Phrasengliederung übernimmt er für die entscheidenden Takte, in denen sich der veränderte mentale Zustand der Figur ausprägt, originalgetreu. Das Scharnier freilich stellt sich anders dar. Bei Rossini bildet die Tonart eine Folie, vor deren Hintergrund die Singstimme einsetzt, bei Verdi wird sie durch den Auftakt der Singstimme geradezu herbeigezwungen. Zudem hat Verdi die Tessitura verschoben, die stereotype Begleitung neu modelliert. Übernommen hat er auch die bezeichnende Wendung im dritten Takt, die den Quintsextakkord als Aufhellung erscheinen lässt – nun allerdings verzögert und mit Sept statt Grundton in der Singstimme: Vertikale und horizontale Spannung sind gleichermaßen zugespitzt.

Wäre es übertrieben, das Idiom von »Ella giammai m'amo« – dem Lamento von Philipp II. aus *Don Carlos* – gleich am Beginn von Assurs Szene vorgeprägt zu hören? Bohrende, taktil wirksame Vorschläge in tiefen Streichern, die von solistischen Holzbläsern aufgegriffen werden, den musikalischen Raum identifizieren, seine Leere einfangen. Die Beispiele ließen sich allein anhand der *Semiramide* fortsetzen. Nicht nur um die Führung der Singstimme im engeren Sinn geht es dabei, sondern um ihre Einbettung in bestimmte Klangräume, Klangfarben, musikalische Gesten, rhythmisch-metrische Entitäten. Nähe und Ferne fallen bei solchen Prozessen oft zusammen. Von palimpsest-artigem Über- und Weiterschreiben ließe sich sprechen, natürlich auch von musikalischer Intertextualität und ihren vielfältigen Ausprägungen. Wolfgang Rihms Formel gilt auch für den Umgang mit der Stimme: »Kunst ist ihre eigene Methodenkritik, quasi in ›Echtzeit‹« (Rihm 2002, S. 20).

Wo ein Komponist gehorcht und wo er überschreitet, zeigt sich auf andere Weise daran, wie er Stimme und Sprache zueinander ins Verhältnis setzt. Beide sind ohne einander denkbar. Und doch konvergieren Stimme und Sprache darin, dass sie Klang und Bedeutungsträger sein können. Hier setzt die jüngere Theoriebildung an. Man muss jedoch gar nicht an poststrukturalistische Perspektiven und an Roland Barthes (1990) oder Mladen Dolar (2014) denken. Das Problem gehört zum kompositorischen Alltag. So berichtet zum Beispiel die Komponistin Joanna Woźny (Jahrgang 1973), die »menschlichen« und die »mit Bedeutung verbundenen [...] Aspekte der Stimme« hätten bei ihr »Berührungspunkte« ausgelöst. Erst durch den Versuch, kompositorisch aufzuarbeiten, wie sich semantische, syntaktische und semiotische Ebenen der Sprache durchdringen, sei sie frei geworden für einen Umgang mit der Stimme (Woźny 2015, S. 65).

Komponieren für Stimme – auch darauf weist Woźny hin – bedeutet ein Nachdenken über »Mechanismen des Verstehens«: »Wieviel Inhalt reicht aus, um eine Bedeutung zu übermitteln?« (ebd., S. 66). Das ist keineswegs nur ein Phänomen des heutigen Musiktheaters. Mit den Koloraturketten von Händels Alcina wird die Spannung zwischen Klang und Bedeutung ebenso ausgetragen wie von Wagners Rheintöchtern, und auch die Expresemme von Ligetis *Aventures / Nouvelles Aventures* sind ihr auf der Spur. Hier zeigt

sich ein weiterer zentraler Aspekt von Überschreiten und Gehorchen: Er betrifft Singen als technisches Vermögen. Eine Stimme kann kompositorisch bedient werden, herausgefordert, mitunter sogar überfordert – und damit die ästhetische Signatur eines Stückes wesentlich bestimmen. Schon Beethoven stellte diesbezüglich Fiktionalität über subjektive Erfahrung: Selten schrieb er für Stimmen, die er hatte, vielmehr für solche, die er gern gehabt hätte. Richard Wagner, Bernd Alois Zimmermann und andere sind ihm darin gefolgt. Heute scheint die Situation gespalten: Ein Komponieren, das im Mozart'schen Sinn konkrete Stimmen ›einkleidet‹ und sich davon inspirieren lässt, kontrastiert mit Partituren, die Stimmen und Vokaltechniken quasi werkindividuell einklagen. Und doch schlägt das eine ins andere um. So kann – etwa bei Brian Ferneyhough oder Hans-Joachim Hespos – eine hochkomplexe, abstrakte Notation ihre autonom-subjektive Umsetzung geradezu provozieren. Umgekehrt: Für bestimmte Frauenstimmen (von Cathy Berberian bis Mojca Erdmann) oder bestimmte Männerstimmen (von William Pearson bis Kai Wessel) zu schreiben, hieß und heißt für die Komponisten auch, sich zu besonderer ästhetischer Risikobereitschaft animieren zu lassen.

Überflüssig zu sagen, dass die »zweite Freiheit«, von der oben die Rede war, sich keineswegs automatisch einstellt. Das Verhältnis von Überschreiten und Gehorchen ist fragil – und stets neu zu bestimmen. Jedenfalls wäre die Annahme, dass Neues vor allem dort winkt, wo es mit Subversion einhergeht, auch beim Blick auf die Singstimme geschichtlich allzu eng gedacht. Überschreiten mag ein Überwinden beinhalten, über die Richtung ist damit nichts gesagt. Der Schritt zurück kann einer nach vorne sein. Insofern lässt sich das, was Rilke »gehörchen« nennt, auch als Gegengewicht zu einer teleologisch ausgerichteten Kriterienbildung des »Überschreitens« verstehen. Und vergessen wir nicht: Zwischen Forderung und Anpassung kann ein Komponist selten frei entscheiden. Oft sind es pragmatische (besetzungspolitische, finanzielle, organisatorische, tontechnische) Aspekte, die bestimmen, wie weit er gehorchen muss oder überschreiten darf, mitunter auch gehorchen darf oder überschreiten muss. Der Betrieb bestimmt mit. Das betrifft nicht die Außenseite musikalischer Sinnstiftung, sondern wirkt in diese hinein.

BEIM ZWEITEN GROSSEN THEMENFELD, für das sich Rilkes Formel kreativ nutzen lässt, geht es um Werkstruktur und Ereignis. Wie verhält sich beides zueinander? Auch hier hat Theoriebildung angesetzt und insbesondere die Denkfigur von der Prozesshaftigkeit des Kunstwerks auf unterschiedliche Weise aufgefächert. Der Diskurs reicht bis zu Walter Benjamin zurück und hat später von Roman Ingarden (1962) bis Gunnar Hindrichs (2014) vielfältige Bereicherungen erfahren. Halten wir zunächst einfach fest: Was ein Komponist für Stimme schreibt, gehorcht nicht nur der Eigenlogik seines (wie auch immer gearteten) ›Tonsatzes‹, sondern es kondensiert physische und psychische Vorgänge, die mehr sind als die klangliche Erscheinungsform eines Notats. Das Was und das Wie gehören beim Komponieren für Stimme besonders eng zusammen (enger als bei den meisten Formen von Instrumentalmusik). Der Notentext ist deshalb weniger Vorlage als Vorgabe, er bildet eine Handlungsanweisung. Eine Mozart-Arie unterscheidet sich in

dieser Hinsicht nicht prinzipiell, sondern graduell von einer graphisch notierten Vocal Performance. Ein gesungener Ton, ein Intervall, eine Phrase sind nicht einfach verfügbar und abzurufen, sie setzen körperliche Abläufe voraus, die wiederum auf das Notat einwirken, es mitprägen oder sogar strukturieren. In diesem Sinn können Partituren als »Körperschrift« gelten (Zenck 2011, S. 20): Sie bilden eine »strukturierende Vorordnung« des klingenden Ereignisses aus (ebd., S. 18), das sich im Fall der Singstimme durch Faktoren wie Korporalität, vokale Energetik oder Materialität bestimmt. Kurz: Komponieren für Stimme ist als Textgeschichte nicht zu haben. Was für Stimme notiert wird, durchstößt zwangsläufig den Antagonismus von Schriftlichkeit und Performanz bzw. Text und Performance (zur Begrifflichkeit vgl. Bork 2013).

Rilkes Formel bewährt sich auch in diesem Zusammenhang. Wie weit ein Komponist sein Notat zur Performance hin öffnet oder umgekehrt die Performance als Ausgangspunkt des Notats nutzt: Stets wird er hier in besonderer Weise abwägen, wo und warum er gehorcht oder überschreitet. Schrift erweist sich dabei als flexibler »Operationsraum« (Krämer 2005). Das mag nach *communis opinio* klingen, wurde aber wissenschaftsgeschichtlich lange verdrängt. Es lohnt sich daher, zumindest schlaglichtartig einige Stadien des Diskurses in Erinnerung zu rufen.

Davon, dass Ereignishaftigkeit eine »primäre ästhetische Signatur« sei, sprach Karlheinz Stierle aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik, gerichtet gleichwohl an eine musikologische Hörerschaft (Stierle 1995, S. 13; 1998, S. 9). Die Kernthese: Ein Komponist müsse die Fülle seiner »Anschauungen [...] in eine Matrix übersetzen und sie zugleich unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten, die die Matrix und ihre Medialität ihm bereitstellen, so in diese hineinarbeiten, daß diese den inversen Vorgang, die Gewinnung der Fülle des Werkes aus der Matrix, bis in ihre feinsten Strukturen zu lenken vermag« (ebd. 1995, S. 14f.; 1998, S. 9). Deshalb falle das Werk nicht mit der Partitur zusammen, es habe »eine Pragmatik und ein Telos in der Konkretheit der musikalischen Realisierung und damit in der musikalischen Präsenz« (ebd. 1995, S. 19; 1998, S. 12). Viele Komponisten – auch unter den in diesem Handbuch befragten – würden dem zweifellos zustimmen, insofern der von ihnen produzierte Notentext eine mögliche Umsetzung mitbestimmt, ohne dass dieser Text damit auf eine funktionale Rolle reduziert wäre. So dürfte außer Frage stehen, dass stimmphysiologische Fragen nach Tessitura, Register, Tonstärke oder Tondauer – über im engeren Sinn musikalische Aspekte hinaus – kompositorische Entscheidungen nicht nur hemmen, sondern auch herausfordern und bisweilen sogar lenken. Nicht zufällig nutzt Stierle Pragmatik und Telos quasi als Doppelbegriff – eine nur scheinbar widerständige Kombination, die zumindest bei Teilen des historischen, aber auch des heutigen Komponierens für Stimme greift.

Was hier noch durchschimmert, ist die ontologische Vorstellung eines Werkes als Abstraktum möglicher Realisierungen. Sie wurde abgelöst von Performanztheorien, die durch einen geweiteten Präsenzbegriff die Textfunktion aushebeln. Der entscheidende Schritt bestand darin, das Verhältnis von Muster und Realisierung »nicht mehr im Sinne eines logisch-genealogischen Primats des Musters aufzufassen«, sondern dem Vollzug mit

der Autonomie einen »Überschuß« zuzubilligen, der das Muster verändern oder sogar unterminieren kann (Krämer 2002, S. 345). Mit Blick auf die durchgebildete Singstimme und die von ihr ausgehende energetische, klangliche und emotionale Verdichtung erscheint diese Kategorie des »Überschusses« besonders reizvoll. Sie lässt tradierte Vorstellungen von ›Ausdruck‹ hinter sich und kann etwa als Prozess »leiblicher Affizierung« beschrieben werden (Risi 2014). Dass Akteure und Publikum zur gleichen Zeit und am gleichen Ort zusammenfinden, gehört zu den Voraussetzungen. Dabei erhebt Gesang die Stimme zum Objekt, oft sogar zum »Fetischobjekt« (Dolar 2014, S. 46), das Identität und Differenz zueinander in Beziehung setzt. Hier von Verschmelzung zu sprechen, würde zu kurz greifen. Nicht zufällig hebt Mladen Dolar die »Alterität im Anderen« hervor: Sie sei der eigentliche Ort des Objekts (ebd., S. 79).

Die damit verbundene kommunikative Instabilität geht mit einem erweiterten Verständnis von ästhetischer Erfahrung einher. Moderne Körperdiskurse setzen das voraus, arbeiten mit veränderten Konstruktionsformen von Sinn, verstehen etwa Empfindungen und Gefühle als »Bedeutungen, die sich körperlich artikulieren« (Fischer-Lichte 2004, S. 263). Solche Zugänge reagieren auf einen Paradigmenwechsel: Die Vorstellung, dass Gesang durch den Körper zur Darstellung gebracht wird, hat sich umgekehrt. Es ist vielfach der Körper, der durch Gesang definiert wird – auch kompositorisch. Der Notentext lässt sich mithin als bloße »Einsatzstelle« deuten, »durch die die Artikulation des Körpers im Sinne einer gleichsam subjektlosen, den ›Komponistenkörper‹, der ›Interpretenkörper‹ und den ›Hörerkörper‹ gemeinsam umgreifenden Instanz beobachtbar und thematisierbar wird« (Hiekel/ Lessing 2014, S.7; Drees 2011).

Doch auch dort, wo Präsenzkultur und Sinnkultur (Gumbrecht 2004) nicht gegeneinander ausgespielt werden, die Textfunktion also keineswegs abdankt, ist eine Hierarchisierung von Partitur und Performance vielfach hinterfragt worden (Abbate 2001, Ballstaedt/ Hinrichen 2008, Bork 2013, Danuser/ Plebuch 1998, Knaus 2015, Schmidt 2011, Strohm 2013 u. a.). Dass der Körper eine zentrale Schnittstelle bildet, steht somit außer Frage. Den Umgang mit der Singstimme kontextualisieren heißt daher auch: erkunden, wie Körperbilder als historisch variierende in das Komponieren hineinwirken. Sie prägen Vokalprofile teils individueller, teils stil- oder sogar epochenspezifischer Natur, zielen über strukturell-hermeneutisches Verstehen hinaus auf taktile und – in weiterem Sinn – sensomotorische Aspekte. Nicht zufällig sind »Rossinis geräuschvolle Körper« in diesem Sinn beschrieben worden: als »Triumph der physischen Elemente« und »überraschende[s] Eintauchen in die unmittelbare Körperlichkeit des Klanges«. Der Umgang mit »Materialität des [...] Klanges als Quelle von Energie« weise, so Paolo Gallarati, voraus bis zu Luciano Berio (zit. nach Jacobshagen 2015, S. 218). Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Körperwissen und Körpergedächtnis lassen sich unter solchen Voraussetzungen als historische und historisch vermittelte Phänomene verstehen, denen ein Komponist gehorcht – oder eben nicht. Es ist bezeichnend, dass Martin Zenck seinen Begriff des »corporalen Subtextes« an Klaviermusik von Beethoven und Liszt entwickelt. Rezeptionsästhetische und zeichentheoretische Denkmodelle werden beiseitegeschoben,

der ›performative turn‹ ist jedoch ausdrücklich einbezogen: Aus dem »körperlichen Impetus des Hin- und Weggerissenwerdens beim Klavierspiel« sei »bisher unerhörte Musik entstanden«. Performativ, so die These, sei Musik »nicht erst in der sinnlichen Gestalt der Aufführung und Aufführungspraxis der ›performing art‹ [...], sondern vermöge einer performativen Einschreibung im Notentext, einem zweiten, gleichsam ungeschriebenen Text im Text« (Zenck 2006, S. 120). Die Frage nach dem »corporalen Subtext« stellt sich mit Blick auf die Singstimme besonders dringlich, weil sie die Klang-erzeugung einschließt. Sie reicht über »visuelle Komponente[n]« hinaus, wie sie mit Blick auf zeitgenössische Musik (Drees 2013) oder gestische Ausgestaltung auf der Opernbühne (Martensen 2016) diskutiert wurde, und betrifft nicht zuletzt Prozesse, die innerhalb des Körpers ablaufen.

DASS EINE INSINUIERTE KLANGAKTION ohne Körperaktion undenkbar ist, macht den kompositorischen Umgang mit der Singstimme im heutigen Musiktheater auf neue Weise attraktiv. Das gilt besonders dort, wo die Stimme nicht oder nur rudimentär als Träger semantischer Botschaften unterwegs ist. Über Sprachkomposition hinaus kann das Verhältnis von Körper und Stimme ins Bewusstsein rücken, werden vokale Momente der Aufführung kompositorisch thematisiert (wie auf verschiedene Weise bei Carola Bauckholt, Heinz Holliger, Isabel Mundry oder Dieter Schnebel). Das Maß, in dem Gesang weniger als ästhetische, vielmehr als physische Praxis hereinspielt, ist dabei unterschiedlich – und wird unterschiedlich aufgefasst. So lässt sich Salvatore Sciarrinos Vokalstil – die von ihm selbst so genannte »sillabazione scivolata« (Saxer 2008) – vor dem Hintergrund formaler und struktureller Strategien erschließen, ebenso aber als »Choreographierung des Mundraumes«, was – kaum Zufall – von einem Komponisten herausgearbeitet wurde (Kampe 2013).

Die oben umrissenen Themenfelder überschneiden sich im heutigen Musiktheater nicht nur, sie setzen dort auch frische Energien frei, was hier nur mit einigen Stichpunkten angedeutet werden kann. Kompositorisch neu verhandelt wird unter anderem die Frage nach Autorschaft. Die mitschöpferische Rolle von Sängerinnen und Sängern ist seit John Cages *Aria* (1958) nicht einfach gewachsen, sondern vielfältig ausdifferenziert worden. Mit Improvisation hat das wenig zu tun. Partituren als spielbare Vorlagen müssen unter Umständen von den Akteuren erst hergestellt werden, sie können auch nach der Aufführung entstehen. Nicht selten ist es der Regisseur, der mit seinem Team ein Stück auf der Bühne weiterführen, ›weiterkomponieren‹ soll und damit die Verortung auch im ästhetischen Sinn präzisiert (polar etwa bei Hans-Joachim Hespos' *iOpal* und Claus-Steffen Mahnkopfs *Angelus Novus*). Die Dialektik von Überschreiten und Gehorchen greift dabei in konstruktiver Weise. Sie greift auch dort, wo Stimme und Körper getrennt werden, wo – häufig unter Nutzung von Computerprogrammen des IRCAM – Stimmen mit elektronischen Mitteln modifiziert, erweitert oder neu zusammengesetzt werden (Olga Neuwirth, Marco Stroppa). Und sie gilt ebenso einem Theater, das ohne Repräsentanz auskommt, ohne personalisierte Figuren und ihren Text, wie dies exemplarisch von Marc Andre (22,13)

oder – in Richtung Installation – von Heiner Goebbels (*Stifters Dinge*) erprobt wurde. Im Umfeld einer nicht-mimetischen, anti-referentiellen Logik erweist sich die Stimme als disparates und in neuer Weise variables Phänomen. Zu denken wäre etwa an Formen eines »Composed Theater« (Roesner / Rebstock 2012), die mit musikalischen auch vokale Teilstrukturen adaptieren, aber aus angestammter Bedeutungs- und Bezugsmechanik lösen und im Kontext intermedialer ›Vielstimmigkeit‹ frei fusionieren, mitunter sogar hypostasieren.

Die Frage nach Narrativität oder (textunabhängigen) Erzählhaltungen ist eng verbunden mit gesellschaftlichen Aspekten und der Subjektkonstruktion. Wie mit der Stimme umgehen, wenn mit dem Dialog auch das Subjekt zerbricht oder dekonstruiert wird? Wie weit kann die Kategorie des Fragmentarischen bei der Stimme greifen? Wo schlagen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit ineinander um? In einem polemischen Text hat sich Heiner Goebbels gegen die Verfügbarkeit von Stimmen gewandt und postdramatische Maximen auch für das Musiktheater gefordert. »Akademisch ausgebildete Stimmen« könnten kaum berühren, heißt es da: »Deren ästhetisches Ideal besteht ja im Gegenteil darin, einer Stimme das Eigene eher zu nehmen, das Persönliche bis zu einem gewissen Grad verschwinden zu machen – zugunsten klassischer Ausdrucksregister, die in Klangschönheit, Artikulation und Stimmsitz für eine virtuose Verfügbarkeit normiert sind« (Goebbels 2012, S. 72). Gleichzeitig stößt sich Goebbels von Vokalmusik als »verzerrte[r] Akrobatik« ab, wie sie seit den Sechzigerjahren insbesondere hohen Stimmen abverlangt wird. Neue ästhetische Formatierung kann er darin nicht erkennen, lediglich »oft peinliche, alberne, lächerliche, hysterische, akustische Grimassen« (ebd. S. 73).

Was Goebbels aus der Perspektive des Komponisten zuspitzt – den mentalen und technischen Aufwand einer Suche nach »eigentümlichen« Stimmen (ebd. S. 71) –, hat sein Pendant in analytischen Zugängen. So wurde der »Belcanto-Technik« unterstellt, sie klammere »alternative emotionale Ausdrucksqualitäten« aus und bleibe »von jenem Leib- und Körperwissen isoliert, in dessen Rahmen die Stimme als Teil eines umfassenden Spektrums psycho-physischer Erregungszustände agiert« (Drees 2011, S. 21). Der damit favorisierte Freiheitsbegriff trägt jedoch affirmative Züge und engt letztlich Vielfalt und Variabilität des heutigen Umgangs mit der Singstimme ein. Freiheit suchen Komponisten längst weniger, indem sie die zum Instrument gebildete Stimme ausgrenzen, als vielmehr indem sie ihren Reichtum neu kontextualisieren: Erst so wird das Spektrum »umfassend« und der ›schöne‹, gerundete, tragfähige, perfekt im Körper platzierte und gestützte Ton als das erkenn- und disponierbar, was er ist: ein historisch umgrenzbares, aber keineswegs einheitliches Ideal, dessen performative Ressource darin besteht, Künstlichkeit und Entäußerung gleichermaßen einzuschließen und eine Körpertechnik für vielschichtige Kommunikation zu nutzen. Es ist kein Zufall, dass Komponisten die Singstimme gerade dort in ihre musikalische Topographie einbeziehen, wo sie sich mit dem Verhältnis von Subjekt und Erzählung auseinandersetzen. Manche Stoffe scheinen geradezu unter diesem Aspekt gewählt (Georg Friedrich Haas' *Koma* und Hans Thomallas *Kaspar Hauser*, um zwei gegensätzliche Beispiele des Jahres 2016 zu nennen).

Nicht selten ist es diese Durchlässigkeit vokalen Komponierens, die ästhetische Erfahrung entgrenzt und schärft. Das gilt für depersonalisierten Gesang (etwa in zersplitterter Narrativität bei Bernhard Lang) ebenso wie für häufig sozial motivierte Formatfragen bei Manos Tsangaris oder ein vokales Theater, das sich (bei Unsuk Chin und Lucia Ronchetti) vom narrativen Faden in surrealistische Gefilde führen lässt. Interessant auch: Die Geschlechterkonstruktion profitiert von dieser Durchlässigkeit; sie wird im heutigen Musiktheater insbesondere durch den Umgang mit der Singstimme flexibilisiert. Dass die Singstimme auf Facetten ihrer Kompositionsgeschichte reagiert, macht sie nicht zuletzt anschlussfähig für Fragen des Medienwechsels. Wo Klang, Bewegung, Licht und Raum immer wieder neu konfiguriert werden, wo Wirklichkeitskonstruktionen wechseln, Körper und digitale Formate ineinandergreifen, lebt auch das Komponieren für Stimme von heterogener Sinnstiftung. Es ist mehr denn je zur pluralen Erscheinungsform geworden.

Literatur

- Abbate, Carolyn: *In Search of Opera*, Princeton 2001
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main 2001
- Bachmann-Medik, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006
- Ballstaedt, Andreas / Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsforschung* (Kontext Musik. Publikationen der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf 1), Schliengen 2008
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990
- Beyer, Barbara / Kogler, Susanne / Lemberg, Roman (Hrsg.): *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität* (Theater der Zeit. Recherchen 113), Berlin 2014
- Bork, Camilla: *Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 383–401
- Breig, Werner (Hrsg.): *Opernkomposition als Prozess. Referate des Symposiums Bochum 1995* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung 29), Kassel et al. 1996
- Danuser, Hermann / Katzenbichler, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1993
- Danuser, Hermann / Plebuch, Tobias (Hrsg.): *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993* (2 Bände), Kassel 1998
- Dolar, Mladen: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main 2014
- Drees, Stefan: *Körper. Medien. Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Hofheim 2011
- Drees, Stefan: *Interpretative Erfindung, oder: Vom kreativen Umgang mit zeitgenössischen Partituren*, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation Neuer Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 53), Mainz 2013, S. 68–82
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004
- Goebbels, Heiner: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater* (Theater der Zeit. Recherchen 96), Berlin 2012
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004

- Hiekel, Jörn Peter / Lessing, Wolfgang (Hrsg.): *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, Bielefeld 2014
- Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Neue Musik in Bewegung. Musik- und Tanztheater heute* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 51), Mainz 2011
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2014
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962
- Jacobshagen, Arnold: *Gioachino Rossini und seine Zeit*, Laaber 2015
- Janz, Tobias: *Zur Genealogie der Moderne*, Paderborn 2014
- Kampe, Gordon: *Öffnen und Schließen. Gedanken zur Choreographierung des Mundraumes in der Vokalmusik Salvatore Sciarrinos*, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), Heft 3, S. 370–376
- Kittler, Friedrich / Macho, Thomas / Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002
- Klein, Richard / Dierks, Sonja (Hrsg.): *Stimme* (Musik & Ästhetik 13 [2009], Heft 51)
- Knaus, Cordula / Kogler, Susanne (Hrsg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (Musik – Kultur – Gender 11), Wien et al. 2013
- Knaus, Cordula: *Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende: Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppi's komischen Opern*, in: *Musikforschung* 68 (2015), Heft 3, S. 234–254
- Kolesch, Doris: *Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen*, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hrsg. von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001, S. 260–275
- Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main 2006
- Kolesch, Doris / Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2009
- König, Christoph / Bremer, Kai (Hrsg.): *Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren*, hrsg. im Auftrag des Peter-Szondi-Kollegs, Göttingen 2016
- Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 323–346
- Krämer, Sybille: *»Operationsraum Schrift«: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung von Schrift*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hrsg. von ders., Werner Kogge und Gernot Grube, München 2005, S. 23–57
- Martensen, Karin: *Der annotierte Klavierauszug – eine Quelle für die Interpretationsforschung?*, in: *Die Musikforschung* 69 (2016), Heft 1, S. 25–45
- Meyer, Andreas / Richter-Ibáñez, Christina (Hrsg.): *Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 4), Mainz et al. 2016
- Mösch, Stephan: *Wege der Entgrenzung: Aspekte von Stimmbehandlung im Musiktheater nach 1945*, in: *Singstimmen. Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hrsg. von dems., Saskia Woyke, Katrin Losleben, Anno Mungen (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 28), Würzburg 2017, S. 73–107
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.): *Musikästhetik* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), Laaber 2004
- Nonnenmann, Rainer / Utz, Christian: *Artikel Stimme / Vokalmusik*, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart / Kassel 2016, S. 568–579
- Poriss, Hilary: *Changing the Score. Arias, Prima Donnas and the Authority of Performances*, New York 2009
- Potter, John: *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*, Cambridge 2008
- Potter, John / Sorrell, Neil: *A History of Singing*, Cambridge 2012

- Reininghaus, Frieder / Schneider, Katja (Hrsg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 7), Laaber 2004
- Rihm, Wolfgang: »Fertigkomponiert – das Wort macht mich ganz nervös«. *Der Komponist Wolfgang Rihm im Gespräch mit Wolfgang Schreiber*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12. März 2002, S. 20
- Rilke, Rainer Maria: *Die Sonette an Orpheus*, Frankfurt am Main 1991 [1923]
- Risi, Clemens: *Die Stimme in der Oper zwischen Mittel des Ausdrucks und leiblicher Affizierung*, in: *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*, hrsg. von Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg (Theater der Zeit. Recherchen 113), Berlin 2014, S. 267–275
- Roesner, David / Rebstock, Matthias (Hrsg.): *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol 2012
- Saxer, Marion: *Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos »Sillabazione scivolata«*, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption, Kanonbildung*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Wort und Musik 67), Anif/Salzburg 2008, S. 475–484
- Schmidt, Dörte: *Über die eigentlich musikalische Tätigkeit, oder: Schrift und Ausdruck in der Musik nach 1950*, in: *Macht, Ohnmacht, Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz (Theater der Zeit. Recherchen 87), Berlin 2011, S. 108–122
- Stierle, Karlheinz: *Der Text als Werk und als Vollzug*, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Band 1, Kassel et al. 1998, S. 8–15
- Erschienen auch als: Stierle, Karlheinz: *Der Text als Vollzug*, in: *Der Hörer als Interpret*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 7), Frankfurt am Main et al. 1995, S. 11–28
- Strohm, Reinhard: *Werk – Performance – Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 341–355
- Woźny, Joanna: »Bei jeder Note dachte ich an die Person, die sie singen wird«. *Die Komponistin Joanna Woźny im Gespräch mit Lena Drážíć*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 70 (2015), Heft 3, S. 65–69
- Zenck, Martin: *Luigi Nono – Marina Abramovic. Eingeschriebene, bewegte und befreite Körper zwischen Aufführungspartitur, Live-Elektronik und freier Improvisation / Performance*, in: *Performance im medialen Wandel*, hrsg. von Petra Maria Meyer, München 2006, S. 119–145
- Zenck, Martin: *Einleitung*, in: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von dems. und Markus Jüngling, München 2011, S. 13–26
- Zenck, Martin: *Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik*, in: *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 117–136

Erster Teil:

Entwicklungen und Perspektiven

Singend sprechen – sprechend singen

Versuch einer Antwort auf die Frage, was der Gesang in der Oper zu suchen hat

Silke Leopold

Über die Entstehung der Oper und das Neue, das sie in die Musikgeschichte hineingetragen hat, gibt es eine Große Erzählung, und die lautet so: In dem Bemühen, die antike griechische Tragödie mit ihrem deklamatorischen Singsang wiederzubeleben, hätten Florentiner Intellektuelle an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert das vollständig in Musik gesetzte Drama entwickelt und mit Jacopo Peris *Euridice* im Jahre 1600 erstmals der musikalischen Öffentlichkeit präsentiert. An dieser Legende haben die Schöpfer der ersten Florentiner Opern in den Vorworten ihrer gedruckten Partituren eifrig mitgestrickt, und sie wurde über vier Jahrhunderte Operngeschichte hinweg immer dann wieder aufgegriffen und weitergesponnen, wenn es galt, diese seltsam hybride, aus Text und Musik, Gesang und Instrumentalmusik, Tanz und Bühnenspektakel in veränderlichen Anteilen zusammengesetzte Kunstform einmal mehr zu reformieren: Auf das antike Drama haben sich Christoph Willibald Gluck ebenso wie Richard Wagner und noch im 20. Jahrhundert Darius Milhaud oder Hans Werner Henze berufen.

Die Akteure dieser Legende waren allen voran Ottavio Rinuccini, der Autor der ersten Opernlibretti, Jacopo Peri, der Rinuccinis Libretto *L'Euridice* als Erster vertonte, und Giulio Caccini, der sich gleichzeitig an dieses Libretto machte und darüber hinaus im Vorwort zu seinen *Nuove Musiche* die Erfindung des akkordbegleiteten Sologesangs für sich reklamierte. Er habe gelernt, so schrieb er im Vorwort dieser 1602 veröffentlichten Sammlung, »diese Art von Musik [das heißt: die Polyphonie] nicht zu schätzen, die, weil man die Worte nicht verstehen kann, das inhaltliche Konzept zerstört, indem sie die Silben mal langzieht und mal verkürzt, um sie dem Kontrapunkt anzupassen, der ein Zerfetzen der Dichtung [laceramento della poesia] bedeutet« (»Questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato [...] a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora accorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia«; zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 56).

Spätere Autoren wie etwa Pietro Della Valle griffen diese Philippika gegen die Vokalpolyphonie, das heißt vor allem gegen das mehrstimmige Madrigal auf und spezifizierten die Probleme noch genauer: Die musikalische Imitation verhindere das Verstehen des Textes; die Soggetti, also die musikalischen Themen, müssten, um satztechnisch funktionieren zu können, jede Beziehung zum Text verleugnen und so fort. Pietro Della Valles 1640 niedergeschriebene Vorwürfe gipfelten in der Bemerkung, Vokalpolyphonie

sei Musik nur für Noten, aber nicht für Worte, was so viel heiße wie: schöne Körper ohne Seele, und wenn diese auch keine »stinkenden Kadaver« (cadaveri puzzolenti) seien, dann doch Körper von gemalten Figuren, aber nicht von lebendigen Menschen (»In effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, non di uomini vivi.« Zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 151).

Auch Jacopo Peri betonte im Vorwort seiner *Euridice*, dass die Regeln des Kontrapunktes für den dramatischen Gesang nicht gelten dürften. Der akkordische Instrumentalbass, der den Gesang begleiten sollte, hatte nach seiner Vorstellung nicht die Aufgabe, musikalische Satzregeln zu erfüllen, sondern die Affekte, die Darstellung der menschlichen Leidenschaften zu begleiten und zu strukturieren – in den Worten Della Valles also den lebendigen Menschen zu zeigen:

»Und unter Beachtung jener Art und jener Töne, die für uns im Schmerz und in der Freude und bei ähnlichen Angelegenheiten nötig sind, ließ ich den Bass nach ihrem Tempo fortschreiten, mal mehr, mal weniger, nach Maßgabe der Affekte, und hielt ihn, das heißt: den Instrumentalbass fest zwischen den falschen und den richtigen Fortschreitungen, bis die Stimme dessen, der da sprach, an jenem Punkt anlangte, der beim normalen Sprechen den Weg zu einem neuen Zusammenklang öffnet.« (»Et avuto riguardo a que' modi e quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or pi or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finch, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via al nuovo concerto«; zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 46 f.)

Der Instrumentalbass hatte also nach Peri die Aufgabe, ein klangliches Fundament für jene Stimmungen und vor allem Stimmungswechsel zu liefern, die im Gesang, im Textvortrag zum Ausdruck kamen. Die apologetische Bemerkung über die falschen Fortschreitungen macht freilich deutlich, dass auch Peri vor der Folie eines regelhaften Kontrapunkts argumentierte, den er hier außer Kraft setzte.

Dass die Schöpfer der Oper sich einerseits auf die Griechen und auf den Kontrapunkt andererseits bezogen, darf nicht verwundern. Die Auseinandersetzung mit klassischen Modellen, das Messen der eigenen Kunst an Mustern der Vergangenheit war das A und O jeglicher künstlerischen Äußerung nicht erst in den Jahren, da die Oper entstand. Außerdem hatte die frühe Oper ein Rechtfertigungsproblem, das sich im Laufe ihrer Geschichte immer mehr verlieren sollte. Wir finden es heute normal, dass auf der Theaterbühne Karl der Große, Julius Caesar oder Wilhelm Tell stehen, eine Prostituierte wie Violetta Valéry oder eine Zigeunerin wie Carmen, und das tun, was sie im normalen Leben niemals tun würden – nämlich singen, statt zu sprechen. Der Gesang ist das Proprium der Oper, er unterscheidet die Oper vom Sprechtheater. Ob das vernünftig und sinnvoll ist, wird heutzutage kaum noch thematisiert. Dabei war genau diese Frage, nämlich was der

Gesang im Drama zu suchen hat, von Anbeginn der Oper an die entscheidende überhaupt; sie blieb über Jahrhunderte hinweg präsent und wurde im Laufe der Geschichte immer wieder anders beantwortet.

Das Problem war ein grundsätzliches: Warum singen Menschen, wenn sie sich etwas zu sagen haben? So simpel diese Frage klingt – sie ist alles andere als trivial. Denn die aristotelische Poetik, die spätestens seit dem 16. Jahrhundert für das moderne Drama verbindlich war, forderte für die Handlung eines Dramas, dass sie »wahrscheinlich« und »notwendig« zu sein hatte. Die Wahrscheinlichkeit dessen, was auf der Bühne geschah, war aber in der Oper nicht gegeben. Ihre Schöpfer mussten sich mit diesem Vorwurf auseinandersetzen, bevor er hätte erhoben werden können. Sie fanden zwei Lösungen: Die erste bestand darin, Personen als Protagonisten zu wählen, die, wie man heute sagen würde, musikkaffin waren – also Orpheus, den mythischen Sänger, oder Apollo, den Gott der Künste, also auch der Musik. Niemand hätte widerlegen können, dass solche Personen gar nicht anders konnten als singen, wenn sie den Mund aufmachten; der »verosimiglianza« war also Genüge getan. Als Schauplatz für die ersten Opernhandlungen bot sich Arkadien an, das mythische Land des Goldenen Zeitalters, als die Sprache, so wussten es die Dramentheoretiker der Pastorelle, noch fast Poesie und das Sprechen eigentlich fast ein Singen gewesen war. So hatte es Giovanni Battista Doni in seinem *Trattato della musica scenica* beschrieben (Solerti 1969 [1903], S. 205).

Die zweite Lösung, den gesungenen anstelle eines gesprochenen Dialogs zu rechtefertigen, hatte mit der Art des Singens zu tun. Gesang war im Schauspiel ja auch vor 1600 nichts Besonderes gewesen. Nehmen wir Shakespeare, einen Zeitgenossen der frühen Oper, als Beispiel: In seinen Dramen wurde allenthalben gesungen – zur Unterhaltung und Selbstvergewisserung in Komödien wie *Twelfth Night* (*Was ihr wollt*), als Ausdruck des Übernatürlichen wie in *The Tempest* (*Der Sturm*), wo der Luftgeist Ariel von Musik umgeben ist, aber auch als Ausdruck des Außer-Sich-Seins, des Wahnsinns wie in der Tragödie *Hamlet*, wo Ophelia den Verlust ihres Verstandes dadurch zum Ausdruck bringt, dass sie zu singen beginnt. In England hielt sich die Vorstellung, nach der Verstand und Singen nicht zusammen gehören, lange Zeit und beeinflusste das Urteil: 1752, als die Oper eine europaweit selbstverständliche Theaterform geworden war, schrieb Lord Chesterfield an seinen Sohn: »Wann immer ich in eine Oper gehe, lasse ich meinen Verstand und meine Vernunft mit dem Eintrittsgeld an der Tür zurück und überlasse mich meinen Augen und Ohren« (»Whenever I go to an opera, I leave my sense and reason at the door with my half guinea, and deliver myself up to my eyes and my ears«; Stanhope 1774, Bd. 2, S. 212 f.).

Die Funktion des Singens im Sprechtheater war auch in Italien vor 1600 keine andere gewesen. Wollte man nicht wie gehabt musikalische Inseln im Deklamationsfluss schaffen, sondern diese Deklamation, also den dramatischen Dialog selbst musikalisch darstellen, so musste man sich einer Musik bedienen, die deklamationsähnlich war und auf alles verzichtete, was Musik von Sprache unterschied – vokale Virtuosität, geschlossene Form, Wiederholungsstrukturen. Es galt, die Musik als eigenständige Kunst so radikal auf die Sprachebene zu reduzieren, dass sie als Musik in ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und

Bedürfnissen kaum noch erkennbar war. Und so war der Rekurs auf die griechische Tragödie und ihren deklamatorischen Singsang eine Möglichkeit, die neue Kunstform des gesungenen Dialogs als *Imitatio* eines klassischen Modells zu rechtfertigen. Ich möchte das an einem Beispiel demonstrieren. In *Peris Euridice*, der ersten Oper überhaupt, die wir kennen, steigt Orpheus in die Unterwelt hinab, um Pluto mit seinem Gesang so zu besänftigen und zu beeindrucken, dass er die verstorbene Euridice wieder freigibt. An dieser Stelle des Dramas haben sich alle Opernkomponisten ins Zeug gelegt, Orpheus das Schönste, Virtuoseste, Beeindruckendste, dessen der Gesang fähig war, in den Mund zu legen. Nicht so Peri: Sein Dilemma war, dass er den neuen dramatischen, nicht den bekannten Ziergesang zu etablieren antrat und dass sein Orpheus deshalb anders reden musste als noch der legendäre Sänger Arion, den Peri selbst elf Jahre zuvor in den Florentiner Intermedien von 1589 verkörpert und hoch virtuos gesungen hatte. In der Kernszene der Oper, wo es um die Macht der Musik und die Überzeugungskraft des Gesangs geht, verzichtet Peri Orpheus auf alles, was die Musik könnte, um einer fast tonlosen Deklamation Platz zu machen:

fuon dell'ango sciofe mie parole Mentre cò mesti ac centi Il perduto mio ben con
 voi fo spiro E voi dheperpietà del mio mar ti ro Che nel misero cor dimo ra, eterno
 La cri mate al mio pianto ombre d'infer no Ohime Ohime Chesù l'aurora giun

Das ist das Höchste dessen, was Peri unter musikalischer Theaterdeklamation versteht – ein fast monotoner Instrumentalbass, darüber eine Singstimme, die über weite Strecken auf einem Ton deklamiert und zu diesem von ihren wenigen melodischen Ausflügen auch immer zurückkehrt; syllabische Deklamation ohne jede Auszierung. Hat so die griechische Tragödie geklungen?

Nun stand bei der Geburt der Oper freilich noch eine andere Fee Pate, die kein klassisches Modell darstellte und deshalb zur Taufe nicht geladen war. Ich möchte deshalb den Spieß einmal umdrehen und mich zum Sprachrohr jener so ungebetenen Fee machen – des Sprechtheaters nämlich. Ich möchte das »recitar cantando« – oder wie auch immer die Zeitgenossen diese Art des dramatischen Singens bezeichneten –, das »singend Rezitieren« nicht als eine gleichsam innermusikalische Reduktion der Polyphonie auf die Melodiestimme und akkordische Begleitung mit allen gewollten und ungewollten Mängeln in der Satztechnik betrachten, sondern umgekehrt als ein Anreichern, ein Intensivieren und Überhöhen der zeitgenössischen Theaterdeklamation mit musikalischen Mitteln. Dass ich damit das Rad der Operngeschichtsschreibung nicht gänzlich neu erfinde, ist mir bewusst; dennoch glaube ich, dass der Blick auf das zeitgenössische Theaterstück die neue Favola per musica jenseits der Beteuerungen ihrer Schöpfer in einen anderen Kontext stellen kann, der das Neue, das Besondere des vollständig in Musik gesetzten Dramas vor einem anderen Hintergrund, nämlich nicht dem des antiken Dramas, sondern dem des zeitgenössischen Sprechtheaters dokumentiert. Das Vorbild des neuen Theatergesangs war, so meine ich, nicht so sehr die griechische Tragödie als vielmehr die Kunst jenes neuen Berufsstandes, der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herausgebildet hatte – die Sprechkunst der Schauspieler.

Einen solchen Beweis zu führen, ist freilich fast unmöglich. Dass die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, hat ja auch und vor allem damit zu tun, dass Theaterspiel die flüchtigste aller Künste ist. Unmöglich es aufzuzeichnen, unmöglich deshalb es zu rekonstruieren – zumindest vor der Erfindung des Films. Für die Musik vergangener Zeiten haben wir wenigstens die Noten, auch wenn sie nur ein unvollkommenes Dokument sind; für den Tanz haben wir, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, eigene Schriften und Notationen, die eine Rekonstruktion, ebenso unvollkommen, ermöglichen. Jeder, der sich mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt, weiß, wie vieldeutig alle diese Notationen sind. Über die Kunst der Schauspieler sind wir allenfalls durch Berichte informiert, die vielleicht ein Bild von der Aura, der Ausstrahlung eines Darstellers vermitteln, kaum aber seine Technik des Sprechens und Spielens beschreiben können. Von der Schauspielkunst haben wir, vor der Erfindung des Films, so gut wie nichts. Selbst die Versuche, Gesten oder einen Gesichtsausdruck zu beschreiben, wie man es zu Beginn des 18. Jahrhunderts versucht hat, bringen uns für das Verständnis des Theaterspielens nichts, weil sie die Bewegung, den Wechsel von einer Geste in die nächste und die Deklamationsweise nicht darstellen können. Jede Abbildung ist nur eine Momentaufnahme und nicht in der Lage, Bewegungsabläufe wiederzugeben. Wir sind, was die Theaterdarstellung angeht, auf schiere Beschreibungen angewiesen.

Deren aber gibt es an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert einige, auch hinsichtlich des Verhältnisses von Singen und Sprechen. »Imitare col canto chi parla« (Peri), »in armonia favellare« (Caccini), »recitar cantando« (Cavalieri), »parlar cantando« (Monteverdi) – das sind Formulierungen der Komponisten, die sich mit dieser neuen Schreibart auseinandersetzten: den, der spricht, mit dem Gesang nachahmen, musikalisch reden,

singend rezitieren, singend sprechen. Alle diese Beschreibungen lenken die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder auf das Verhältnis von Singen und Sprechen. Dass es zwischen diesen beiden Extremen noch Zwischenstufen gibt, dass es letztlich gar nicht darum ging, dem schieren Sprechen eine musikalische Darstellungsform zu geben, deutete als Erster Jacopo Peri an, als er diese neue Art des Gesangs mit der griechischen Tragödie in Verbindung brachte, wenn auch sehr vorsichtig:

»Weil ich sah, dass es sich um dramatische Dichtung handelte und dass man deshalb mit dem Gesang den nachahmen sollte, der sprach (und zweifellos hat man niemals singend gesprochen), hielt ich es für richtig, dass die alten Griechen und Römer (die nach Meinung vieler auf der Bühne ganze Tragödien sagen) eine Musik verwandten, die, über das normale Sprechen hinausgehend, so weit unterhalb der Melodie des Singens blieb, dass sie die Form eines Mitteldings annahm.« (»Veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (I quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pugliasse forma di cosa mezzana«; zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 45 f.)

So schreibt Peri im Vorwort seiner 1600 veröffentlichten *Euridice*-Partitur. Was an dieser Bemerkung neben dem Verweis auf die griechische Tragödie bei näherem Hinsehen auffällt, ist der Gedanke, dass Sprechen und Theaterdeklamation zwei verschiedene Dinge sind. Niemand würde singen, wenn er spricht – das ist für Peri völlig klar. Die Theaterdeklamation ist aber etwas anderes als das normale Sprechen, es ist eine Art gesteigertes Sprechen, eine Deklamation, die sich, was Tonhöhe, Tonqualität und Tondauer angeht, dem Singen annähert. Am deutlichsten formulierte Giovanni Battista Doni in seinem um 1640 geschriebenen *Trattato della musica scenica* die Unterschiede zwischen diesen Darstellungsweisen, wenn er sie mit den Bewegungsarten verglich: Das normale Sprechen entspreche dem normalen Gehen, das akkordbegleitete Rezitativ entspreche der Bassa Danza, also dem Schreittanz, und die figurierte, mit Koloraturen durchsetzte, periodisch geschlossene Arie der Alta Danza, also den gesprungenen Tänzen (Solerti 1969 [1903], S. 212).

Wie groß der Unterschied zwischen normalem und theatralischem Sprechen sein kann, ist uns in unserer heutigen Theaterkultur weitgehend verlorengegangen. Gerade der Film und vor allem das Fernsehen haben dazu beigetragen, dass das theatralische Sprechen einem Deklamationston gewichen ist, der sich von der alltäglichen Sprache nicht mehr unterscheidet. Deutlich wird das immer, wenn man Theaterproduktionen im Fernsehen sieht – schon die heutige, weitgehend auf normales Sprechen auch auf der Theaterbühne abgestellte Deklamation wirkt in der Guckkastenbühne des Fernsehschirms fremd. In Italien oder auch in Stratford-upon-Avon kann man bis heute eine Theaterdeklamation hören, die dem Singen näher steht als dem Sprechen. In Deutschland aber ist das outrierte Deklamieren auf der Bühne verpönt. Will Quadfliegs kunstvolle Beiläufigkeit, Ulrich Wildgrubers Nuschelkunst haben neben dem Fernsehspiel, das die

dramatischen Verstrickungen ins Wohnzimmer holte, ganze Arbeit geleistet. Historische Aufnahmen von Schauspielern, etwa von Sarah Bernhardt, geben einen Eindruck davon, wogegen sich diese kultivierte Alltagsdeklamation der neuen Schauspielergeneration nach dem Zweiten Weltkrieg richtete – gegen eine Theatersprache, die auch deshalb als künstlich, unnatürlich, übertrieben, verstaubt galt, weil sie in der Rhetorik der Nazis missbraucht worden war. Und wenn einer, wie Klaus Kinski, doch auf eine solche Deklamation setzte, dann unter dem Hohn und dem Spott des Kulturbetriebs. Hört man sich aber einmal Sarah Bernhardts kurzen Ausschnitt aus Racines *Phèdre* an, der auf YouTube verfügbar ist, so stellt man fest, dass dies ein sehr gutes Beispiel für das Mittel-ding zwischen Sprechen und Singen darstellt, von dem Peri spricht. Man könnte ihre Deklamationsweise in Noten aufschreiben – nicht nur was die Tonhöhe angeht, sondern vor allem wegen des Rhythmus, der ein musikalischer, mathematischer ist und keiner der Alltagssprache.

Haben Schauspieler am Ende des 16. Jahrhunderts so gesprochen? Was wissen wir überhaupt über die Schauspieler dieser Zeit? Sehr wenig, muss die Antwort lauten. Aber das Wenige ist durchaus aussagekräftig. Als Kronzeugen rufe ich Angelo Ingegneri auf und seinen 1598 veröffentlichten Traktat *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (Über die Theaterdichtung und die Art, Theaterstücke darzustellen). Ingegneri hatte 1585 jene legendäre Aufführung von Sophokles' *König Ödipus* geleitet, die mit ihren Chören aus der musikalischen Feder von Andrea Gabrieli als einer der Vorläufer der Oper gilt. In seinem Traktat verweist Ingegneri immer wieder auf diese Aufführung. Zur schauspielerischen Darstellung findet sich folgender Absatz:

»Die Aktion besteht aus zwei Teilen, das heißt: der Stimme und der Gebärde, und in diesen beiden Teilen ist der gesamte Ausdruck enthalten, und auch die Wirkung der Geschichte. Das eine betrifft das Hören, das andere das Sehen. Und jeder der Zuschauer spürt den Dingen auf seine Weise nach und wird durch sie gerührt, je nachdem, ob er zuhört oder zuschaut. Bei der Stimme muss man also zwei Dinge berücksichtigen: das Ausmaß [la quantità], das hoch oder tief, stark oder schwach sei; die Art [la qualità], die rau, biegsam, hart oder ähnliches sei; und das eine wie das andere muss im Einklang mit den Dingen variiert werden, die damit ausgedrückt werden, nämlich in den glücklicheren Situationen sei sie voll, einfach und fröhlich; in den Gefechten und Disputen erhoben; im Zorn heftig und unterbrochen und rau; in dem Eingehen auf jemand anderen angenehm und unterwürfig; beim Versprechen und Trösten schwer; im Mitleid gebogen und klagend; in den großen Affekten hochmögend und erhaben.« (»L'Attione contiene due parti, cioè la Voce, & il Gesto; nelle quai due parti è riposta la totale espressione, & efficacia della favola; conciosia che l'una riguarda l'udire, & l'altra il vedere. E ciascuno prova le cose in sé, & si commove per esse, secondo ch'egli le ascolta, & le rimira. Nella voce adunque si considerano due cose; la quantità, cioè, ch'ella sia grave, acuta, grande, o picciola; & la qualità, cioè, ch'ella sia Chiara, roca, piegevole, dura, & simili.

L'una, & l'altra di queste due conditioni s'ha a variare conforme a I Soggetti, che si esprimono; come a dire nelle prosperità la voce dovrà essere piena, semplice, & lieta; nelle contese, & dispute, eretta; nell'ira, atroce, & interrotta, & aspera; nel sodisfare altrui, piacevole, & sommessa; nel promettere, & consolare, ferma, & soave; nella commiseratione, piegata, & flebile; & nei grandi affetti, gonfia, & magnifica«; Ingegneri 1598, S. 76 f.)

Auch wenn hier von Sprachmelodie nicht die Rede ist, wird doch deutlich, dass der Theaterschauspieler seine Stimme höchst differenziert modulieren sollte – hoch und tief, schnell und langsam, rau und glatt und so weiter. Vieles deutet darauf hin, dass eine solche Art der Deklamation tatsächlich vom Singen nicht so weit entfernt war, zumal in einer Zeit, in der die Gesangstechnik noch nicht auf Resonanzräume und möglichst kehlkopfunabhängiges Singen setzte, auf einen Klang also, der von der Sprechstimme prinzipiell unterschieden war, wie es beim Singen heute zumeist der Fall ist.

Dass die Sprechkultur der Berufsschauspieler, und das heißt vor allem: der Stegreifdarsteller der Commedia dell'arte, als Modell für den dramatischen Gesang erhalten sollte, lesen wir nun aber ausgerechnet bei einem Autor, der als Kronzeuge für die Herkunft der Oper aus der griechischen Tragödie gilt: bei Vincenzo Galilei, Galileo Galileis Vater, der in seinem 1581 gedruckten *Dialogo della musica antica et della moderna* Überlegungen dazu anstellte, wie die Musik seiner eigenen Zeit von den Besonderheiten der griechischen Musik profitieren könne. Um die Oper ging es dabei übrigens an keiner Stelle, sondern eher um den epischen Sologesang und die Verlegung der affektiven Aussage eines Textes weg von der reinen Wortausdeutung und hin zu einer musikalischen Vorstellung von der Person, die diesen Text sprach, also weg von der Textausdeutung und hin zu einer musikalischen Menschendarstellung. Tatsächlich diente ihm der antike Rhapsode, der die Homer'schen Epen vortrug, als Modell für solche Musik:

»Wenn der antike Musiker irgendein Gedicht singen wollte, untersuchte er vorher auf das Sorgfältigste die Eigentümlichkeit der sprechenden Person, das Alter, das Geschlecht, [...] und was er durch dieses Mittel auszudrücken versuchte. Und nachdem der Dichter dieses Konzept zunächst in ausgewählte, für einen solchen Zweck geeignete Worte gekleidet hatte, drückte der Musiker diese dann in jener Tonart, mit jenen Tönen und Gebärden, mit jener Menge und Art des Klangs und in jenem Rhythmus aus, der bei jener Handlung und einer solchen Person passend und angemessen waren.« (»Nel cantare l'antico musico qual si voglia poema, esaminava prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava. L'età, il sesso, con chi, & quello che per tal mezzo cercava operare, I quali concetti vestiti prima dal Poeta di scelte parole a bisogno tale opportune, gli esprimeva poscia il Musico in quell Tuono, con quelli accenti, & gesti, con quella quantità, & qualità di suono, & con quell rithmo che conveniva in quell'attione a tal personaggio«; Galilei 1934 [1581], S. 90)

Liest man freilich weiter, so macht man eine erstaunliche Entdeckung. Wie der antike Rhapsodengesang denn nun in moderne Musik umgesetzt werden könnte, erläutert Galilei nicht etwa an Kompositionen der alten Griechen oder an Kompositionen seiner eigenen Zeitgenossen, sondern an den Schauspielern der Commedia dell'arte, an den sogenannten »Zanni«, also den Dienerfiguren der Stegreifkomödie, die hier allerdings auch als Synonym für den Berufsschauspieler als solchen stehen:

»Und wenn sie von dem Gesang der antiken Rhapsoden die Art und Weise verstehen wollen, beschränke ich mich darauf, ihnen zu zeigen, wo und von wem sie diese ohne große Anstrengung und Widerwillen, sondern sogar zu ihrem größeren Gefallen lernen können, und es ist dieses. Wenn sie zu ihrer Unterhaltung zu den Tragödien und Komödien gehen, die die Zanni aufführen, sollen sie einmal das unmäßige Gelächter beiseitelassen und stattdessen die Anmut beobachten, auf welche Weise, mit welcher Stimme hinsichtlich der Höhe und Tiefe, mit welcher Klangstärke, mit welcher Art von Tönen und Gebärden, wie hinsichtlich der Schnelligkeit und Langsamkeit der Bewegung der eine mit dem anderen ruhigen Edelmann spricht. Sie mögen dem Unterschied, der zu all diesem nötig ist, wenn einer von ihnen mit einem seiner Diener spricht oder ein Diener mit dem anderen, Aufmerksamkeit schenken; sie mögen erwägen, wenn dieses einem Fürsten widerfährt, der mit einem Untertan oder Vasallen spricht; wenn einem Bittsteller, der sich selbst empfiehlt, wie dieses ein Wütender oder Erregter tut; wie eine verheiratete Frau, wie ein junges Mädchen, wie ein einfaches Kind, wie die gerissene Kurtisane, wie der Verliebte, wenn er mit seiner Angebeteten spricht und versucht, sie seinen Wünschen gefügig zu machen, wie jener, der sich beklagt, wie jener der schreit; wie der Furchtsame, wie jener, der vor Freude außer sich ist. Aus diesen verschiedenen Ereignissen können sie, wenn sie sie aufmerksam wahrgenommen und sorgfältig untersucht haben, Maßstäbe dafür entwickeln, was zum Ausdruck jedes anderen Konzepts nötig wäre, das ihnen in die Hände kommt.« (»Se di ciò vogliano intendere il modo, mi contento mostragli dove & da chi lo potranno senza molta fatica & noia, anzi con grandissimo gusto loro imparare, & sarà questo. Quando per lor diporto vanno alle Tragedie & Comedie, che recitano I Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; & in lor vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza & gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti & di gesti, come profferire quanto alla velocità & tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo, attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al Prencipe discorrendo con un suo suddito: quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato, o concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il