

Theatermusik zwischen Verweisnetz und Sounddesign, Subtext und Gegenklang

OTTO PAUL BURKHARDT

Sprechtheater ohne Musik? Ist kaum noch vorstellbar. Schon beim Klicken durch die obligaten Werbe-Clips, sprich: Stücke-Trailer, wird schnell klar, welch signifikante Rolle der Musik inzwischen zuerkannt wird. Sie fungiert hier häufig als Code, als Signatur, als Rückgrat für die ganze Inszenierung. Im Bühnenalltag ist sie oft vom »Nice-to-have«-Attribut eines Geschmacksverstärkers in den »Must-have«-Dringlichkeitsstatus aufgerückt. Musik kann im Sprechtheater vieles – Ungesagtes hinzufügen, Stimmungen umreißen, Verdrängtes anklingen lassen, neue Kontexte schaffen, das Geschehen ironisch brechen, Fantasieräume eröffnen, Text strukturieren, Momente des Innehaltens schaffen und einiges mehr. Musik – hier als maximal erweiterter Begriff verstanden, der auch Geräusche, Klänge, Soundlandschaften, Effekte, Sprachmodulationen impliziert, – ist aus dem Sprechtheater der Gegenwart nicht mehr wegzudenken.

Dennoch wird der Theatermusik publizistisch nur ein peripherer Status zugebilligt. Fachlich fällt sie zwischen die Stühle der Theater- und Musikwissenschaft. In den Kritiken finden sich oft nur Randbemerkungen dazu – die Rede ist dann manchmal von »Gequietsche, Gewaber oder Gewummer«: So hat es, mit einem Augenzwinkern, der Theatermusiker Bert Wrede beschrieben. Weil Theatermusik sich jeweils auf eine bestimmte Inszenierung bezieht und außerhalb dieser Beziehung meist

keinen eigenständigen Werkcharakter als Partitur, als nachhörbares Klangopus beansprucht, ist die Quellenlage schwierig. Nach wie vor gibt es keinen festen Ausbildungsweg für Theatermusiker, auch keine speziellen Preise.

Entsprechend durchwachsen sieht es in der Literatur zum Thema aus. Die traditionelle Schauspielmusik von Mendelssohn bis Grieg ist relativ gut erkundet. Dies gilt auch noch für die Musikalisierung des Theaters, die, verbunden mit Regisseuren wie Robert Wilson, Einar Schleef und Christoph Marthaler, von Hans-Thies Lehmann in die Rubrik »Postdramatische Theaterzeichen« (*Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren 1999) eingeordnet wurde. Zur Praxis heute – die auch performative Formen des Theaters inkludiert – liegen nur wenige Monographien vor, die Hörstudie *Sounds that matter* von Katharina Rost (transcript-verlag 2017) und vor allem die Pionierarbeit *Theatermusik* von David Roesner (Theater der Zeit 2019). Was die Rolle der Musik auf der Bühne und im Kino angeht, lässt sich zudem eine Linie ziehen, die mit Brechts skizzierten Gegenentwurf einer »Misuk« einsetzt – als einer neuen, fürs epische Theater tauglichen Alternative zur unreflektiert emotionalisierenden Musik – und in Hanns Eislers Konzept einer Filmmusik mündet, die sich nicht via Mickeymousing und Underscoring in affirmativer Illustration erschöpft, sondern als dramaturgischer Kontrapunkt angelegt ist. Doch bei aller Nähe von Theater- und Filmmusik bleiben Unterschiede. Im Live-Ereignis Theater ist Musik eine Option, es geht ohne oder eben mit, vorgefertigt oder live. Soundtracks im Film dagegen sind fixe, vorproduzierte Genrebestandteile mit ästhetischem Eigenwert, aber auch stärkeren kommerziellen Zwängen untergeordnet.



Szene aus der Videoanimation von Tilo Baumgärtel in *Der Zauberberg* © Tilo Baumgärtel

Um die Vielfalt aktueller Praktiken von Theatermusik auszubreiten, sind Gegensatzpaare nützlich: Sie kann eigens komponiert oder gesampelt sein, live oder vorgefertigt, analog oder digital, flächig oder rhythmisch, grundierend oder strukturierend, unter den Szenen oder zwischen den Szenen. Reinformen sind selten, Mischformen überwiegen.

Da Theatermusik relationale Musik ist, die oft in der Probenarbeit für eine bestimmte Inszenierung entwickelt wird, ist sie auch Teil des Regiekonzepts. Als Folge hiervon haben sich in der Bühnenpraxis temporäre und zum Teil feste Arbeitspartnerschaften aus Zuständigen für Regie und Theatermusik gebildet. Um nur einige zu nennen: Karin Beier mit Jörg Gollasch, Frank Castorf mit Sir Henry, Michael Thalheimer, Martin Kušej, Andrea Breth mit Bert Wrede, Sebastian Hartmann mit Samuel Wiese, Friederike Heller mit Peter Thiessen, Sebastian Nübling mit Lars Wittershagen, Nicolas Stemmann mit Thomas Kürstner/Sebastian Vogel und viele andere mehr.

Theatermusik stellt sich laut Roesner als kulturelle Praxis dar. Was meist zu kurz kommt, ist die musikalische Beschreibungsebene. Ein kurzer Rundgang soll stichprobenhaft Möglichkeiten von Theatermusik heute skizzieren.

Sparsame Grundfarben und exuberante Soundtracks

In dem von Regisseur Michael Thalheimer extrem verdichteten, naturalistischen Großstadtdrama *Die Ratten* von Gerhart Hauptmann (Berlin Deutsches Theater 2007) verwendet Bert Wrede vor allem zwei konträre, sparsam eingesetzte Grundfarben, die als Klangfragmente auch etwas mit Gefühlen und Stimmungen zu tun haben. Zum einen sind dies leise flackernde, unruhige Elektronik-Sounds, zum andern taucht immer wieder ein langsamer Loop auf, eine Moll-Melodie aus sieben Klavierakkorden, die als Subtext des wirren Geschehens wie ein Trauerrefrain Klage, Beklemmung und Auswegslosigkeit vermittelt. Eine extrem ökonomische Theatermusik – die in Entsprechung zu Thalheimers reduktivem Stil maximale Wirkung erzielt. Eine Ästhetik der ›Unvollständigkeit‹ zieht sich bei Wrede durch, bis hin zu den dräuenden Bässen und Alptraum-Clusterflächen in Kleists *Hermannsschlacht* (Wien 2019), in der Martin Kušej zum Einstand als Burgtheater-Chef düstere historische Kontinuitäten zur neuen Rechten entdeckt.

Auch wenn Regisseur*innen folkloristisches wegen Verklärungsgefahr eher meiden, können spezielle Musikidioms einer Inszenierung eine regionale Färbung verleihen. Burkhard C. Kosminski etwa setzt in seiner deutschsprachigen Erstaufführung von Wajdi Mouawads mehrfach nachinszeniertem Nahost-Familienepos *Vögel* in kontemplativen Passagen sparsame Oud-Klänge ein, live am Bühnenrand musiziert (Stuttgart 2018). Dimitar Gotscheff verwendete in *Immer noch Sturm*, einer

autobiografischen Studie Peter Handkes über seine slowenischen Wurzeln (Salzburg 2011), entsprechend lokal gefärbte Akkordeon-Sounds von Sandy Lopivic.

Sparsame, rudimentäre Grundfarben sind das eine, doch am anderen Ende des Spektrums theatermusikalischer Möglichkeiten steht dezidierte Opulenz. Hier ist etwa der exuberante Soundtrack anzusiedeln, den das norwegische Regie-Duo Vegard Vinge/Ida Müller seiner skandalumwitterten Zwölf-Stunden-Version von Henrik Ibsens *John Gabriel Borkman* unterlegt hat (Berlin Volksbühne 2011). Auf der Bühne agieren Zombie-Figuren mit Schreckensmasken in einem bizarren Puppenhaus wie ferngesteuert zu tonverzerrten Sätzen aus dem Off – und der aufgeblähte Soundtrack umtost das absurde Theater mit bedeutungsschwerer Klassik, mit Wagners *Parsifal* und *Tristan*, aber auch mit Poptiteln wie *Starlight* der Band Muse. Ibsen wird hier maximal deformiert – als Geisterspiel, Splatter, Horror, Comic, Melodram und Happening – und gleichzeitig extrem überhöht, oft mit einer rauschhaften Aura von großer Oper, verknüpft mit letzten Begriffen wie Erlösung, Liebe, Tod.

Theatermusik und Musiktheater

In diesem Grenzbereich herrscht reger Betrieb, fast jede Aufführung kreiert eine neue Eigenform. In diese Übergangszone gehören auch die Arbeiten von Heiner Goebbels, die Liederabende von Erik Gedeon und Franz Wittenbrink, Projekte von Schorsch Kamerun. In der Nachfolge von Marthaler, der Theater und Musik auf Augenhöhe dialogisieren lässt, stehen Regisseure wie Thom Luz und David Marton, dessen Arbeiten wie *Howl* über das gleichnamige, ikonische Beat-Poem Allen Ginsbergs (Berlin Volksbühne 2019) auch assoziative, weitgefächerte Musikcollagen von Bach bis Cool Jazz sind. Zwischen Theater und Komischer Oper tummelt sich Herbert Fritschs Texthommage an den Humoristen und Wortzerklauberer Karl Valentin. Hierfür hat Michael Wertmüller, einer der wenigen profilierten Neue-Musik-Vertreter, die auch fürs Schauspiel komponieren, einen komplexen, live auf der Bühne gespielten und choreographierten Big-Band-Soundtrack geschrieben (Hamburg Schauspielhaus 2017).

Das Schauspiel als Popkonzert

Das Hereinholen der Popkultur ins vormals bürgerliche Theater ist eine weitere, anhaltende Tendenz der Theatermusik, verbunden auch mit einer Steigerung ihres Stellenwerts. Regisseure, die ihre Lieblings-CD mit einbauten, gehörten anfangs zu den Feindbildern der werktreuen Fraktion. Stefan Pucher oder Nicolas Stemann verlinkten Theater mit Codes

aus Pop-, Sub- und Jugendkulturen. Was einst mit Peter Zadek, Heiner Müller und den Einstürzenden Neubauten begonnen hatte, setzte sich in Robert Wilsons Zusammenarbeit mit Tom Waits oder Lou Reed fort. Pop sorgte oft fürs Branding einer Inszenierung: Apparat wirkte bei Sebastian Hartmann mit (Ruhrfestspiele 2012), die Indie-Combo Kante bei Insze-

»Während das Interesse an den oft
übersichtlichen Popsong-Strukturen eher
stagniert, wächst die Tendenz, sich von
herkömmlichen Musikbegriffen zu befreien.«

nierungen von Friederike Heller. Die Fantasie-Band Woods of Birnam aus Polarkreis 18-Mitgliedern um Christian Friedel erweiterte unter anderem die Dramatisierung von George Orwells Roman *1984*, eine Arbeit von Armin Petras (2018, Düsseldorfer Schauspielhaus) – live auf der Bühne mit Friedel als Sänger, Schauspieler, Master of Ceremony und Big Brother. Der Einbruch des Pop in die moralische Anstalt Theater ist Bühnenalltag geworden, brachte auch Renommee-Transfer durch Szenenamen und eine Art Frischluftzufuhr durch die dionysische, nicht zuletzt auch nonverbale Intensität der Songs. Häufig wird der Ablauf in Sprech- und Song-Teile zerlegt, die Soundtracks, etwa zu Roger Vontobels *Hamlet* (Dresden 2012), gibt es teils als Extra-Tonträger. Theater fühlt sich so fast wie ein Rock-musical, wie ein Popkonzert an. Ziel: neue Publikumsschichten, Lebensgefühle, Diskurse. Theater wird schneller, lauter, einprägsamer, wuchtiger, emotionaler. Kann aber auch passieren, dass derlei popkulturelle Wucht komplizierte Stückinhalte platt macht.

Integriert in eine Theatermusik, die verschiedene Elemente mischt, kann ein Popfragment durchaus tiefer lotende Wirkungen zeitigen. Jörg Gollaschs vielseitiger Soundtrack zu Karin Beiers *König Lear* (Hamburg Schauspielhaus 2018) umfasst unter anderem live gespielte Klaviermusik von Yuko Suzuki und – als mehrfach verfremdeten Leitmotiv-Song – Manfred Manns »Ha! Ha! Said the clown«. Die Shakespearesche Narren-Musik und somit der historische Terminus der Inzidenz-, Bühnen- oder Handlungsmusik einerseits und heutige Theatermusik fließen hier ineinander.

Klangrecherchen – Ein weites Experimentierfeld

Während das Interesse an den oft übersichtlichen Popsong-Strukturen eher stagniert, wächst die Tendenz, sich von herkömmlichen Musikbegriffen zu befreien und via Klangrecherche mit elektronischen, improvisatorischen und gemischten Sounds zu experimentieren.

Völlig ohne Live-Musik und als durchgängiges Sounddesign präsentiert sich die Klangwelt zu Susanne Kennedys Cyber-Szenario *Women in Trouble* (Berlin Volksbühne 2017). Auf der Videgame-Bühne agieren

stumme Avatare, Menschmaschinen, deren Stimmen aus dem Off kommen, im langsamen Kreislauf zwischen Sterben und Wiedergeburt. Das Sounddesign von Richard Janssen ist repetitiv geprägt, arbeitet mit pendelnden Akkordfolgen, surreal wegdriftenden Glissandi, teils sphärisch, narkotisierend, teils pulsierend. Am Ende mündet die Tonspur dann doch in die Sphäre geistlicher Klänge, vor allem in ein schmerzliches *Lacrimosa II* des polnischen Komponisten Zbigniew Preisner – im vagen Irgendwo zwischen Filmmusik und Totenklage.

In krassem Gegensatz zu solch fixen Soundtracks entsteht die Musik zu Molières *Amphitryon* in der Regie von Herbert Fritsch (Berlin Schaubühne 2019) jeden Abend neu: In Korrespondenz zur bekennend überdrehten Lesart des Lustspiels als wahnwitziges Verwirrspiel der Identitäten realisiert Ingo Günther mit Taiko Saito eine ganz andere, nervöse, heitere bis abgründige Art der Live-Improvisation an Tasten und Percussion – im weiten Feld zwischen Minimal und Bebop.

Vieles spricht für den Befund, dass Theatermusik sich nicht primär in die Tradition von Neuer Musik einordnet. Doch gerade bei experimentellen Sounds – ohne die Festlegungen kompositorischer Schulen – kann Theatermusik erfinderisch sein. Nils Ostendorf etwa kreierte zu Thomas Ostermeiers Dauerbrenner *Hamlet* (Berlin Schaubühne 2008) eine Soundpalette, die meditative Atonalität, E-Gitarren-Cluster, aber auch tief-tönig bohrende Noise-Sequenzen umfasst – beim gelegentlichen Aus-der-Rolle-Treten des Hauptdarstellers Lars Eidinger soll auch der Satz gefallen sein: »Stell doch mal die Bedrohungsatmo aus«. Die Schaubühne bietet als große Ausnahme unter den Bühnen-Websites sogar eine kleine Mediathek mit Soundmodulen ihrer Theatermusiker an. Ebenfalls in die Rubrik experimenteller Sounds fällt die Theatermusik zu Johan Simons' *Hamlet* (Bochum 2019), die in den Textpausen eine Hauptrolle spielt, als zwischengeschalteter Reflexionsraum – die Klangkünstlerin Mieko Suzuki lässt quasi Echos aus einer untergründigen, geisterhaften Gefühlswelt aufscheinen: live mit Metalplatten erzeugte Industrial-Klänge, aber auch abwärts driftende

Orchesterglissandi zu einer Welt, die aus den Fugen gerät.

Soweit ein erster Rundgang mit Stichproben. Aus der Vielfalt der Möglichkeiten seien exemplarisch noch drei Varianten von Theatermusik heute herausgegriffen und näher betrachtet.



Szene aus Friederike Hellers *Zdeněk Adamec* © Ruth Walz

Der Zauberberg – Düstere Atmo, verfremdete Stimmen

Sebastian Hartmanns Inszenierung von Thomas Manns Jahrhundertroman *Der Zauberberg*, eine Livestream-Premiere im zweiten Covid-Lockdown (Berlin Deutsches Theater 2020), ist dezidiert nicht narrativ konzipiert. Der Regiezugriff konzentriert sich auf Monologe, vor allem auf Castorps *Schneewanderung* mit Reflexionen im vagen Grenzbereich zwischen fiebrigen Traumvisionen, Impulsen aus realen Erlebnissen und letzten, philosophischen Fragen. Gesprochen oder besser: gestammelt, gekeucht, gebrüllt wird dies von Bühnenfiguren, die in größtmöglicher Entfernung zu den Romanfiguren angelegt sind – von Wesen in grotesken Fat- oder Haut-und-Knochen-Suits.

Die digitale Live-Musik von Samuel Wiese kreiert Grundfarben-Sounds in Korrespondenz zum Grundton der Inszenierung. Sie reagiert aber auch assoziativ auf einzelne Themen des Textes und integriert Gesprochenes per Voice Modulation in ein umfassendes Soundkonzept. Am Anfang entsteht ein Geräusch: das Knirschen von Schritten im Schnee, das mühsame Vorwärtskämpfen in weißem Sturmnebel. Es gibt die Richtung der Inszenierung vor – ein Tasten der Körper und der Gedanken im widrigen Unwetter. Jetzt setzt die Musik-Grundfarbe ein: eine Cello-Solo-Tonfolge, die einen Moll-Akkord umreißt. Das Cello, hier umweht von halliger Weite, symbolisiert in der Klassik die einsame menschliche Stimme. Wie ein düsteres, unveränderbares Statement wird dieses Leitmotiv mehrfach wiederkehren, konnotierbar mit individuellem Tod und kollektiver Gewalt. Zuweilen greift der Live-Sound auch Extrempunkte der Inszenierung auf, etwa, wenn aus formlosem Sprachbreigebrüll sich langsam ein Liebesbekenntnis entziffern lässt – ein beklemmender Moment. Weitere Verfremdungen kommen hinzu: Roboterhafte Stimmen oder Volksliedzitate aus dem *Zauberberg*-Kapitel »Fülle des Wohllauts«, gesungen von einer künstlich erhöhten, piepsenden Comic-Stimme. Zu den eher illustrativen Teilen der *Zauberberg*-Sounds gehört klang-assoziatives Material zu imaginierten Kriegsszenarien (leises Grollen, ferner Geschützdonner). Und am Ende auch ein repetitiver Hupton, der an den postkatas-trophischen Sound außer Kontrolle geratener, nicht abschaltbarer Alarmanlagen erinnert.

Zdeněk Adamec – Jukebox und Requiem

Ebenfalls live, doch eher handmade, teils als Background, teils in der Form bandbegleiteter Gesangsnummern für Schauspieler*innen: So präsentiert sich die Theatermusik eines Trios um den Kante-Musiker Peter Thiessen in Peter Handkes *Zdeněk Adamec*, uraufgeführt in der Regie von Friederike Heller (Salzburger Festspiele 2020). Verhandelt

wird ein realer Fall, der weitgehend unbeachtet gebliebene Suizid des Berufsschülers Zdeněk Adamec, der sich 2003 mit 18 Jahren auf dem Prager Wenzelsplatz aus Protest gegen eine durch Geld und Macht verdorbene Welt mit Benzin übergoss und anzündete. Es ist eine Spurensuche, ein Spiel des Fragens, ein Geistergespräch, bei dem sich Handkes innere Stimmen, die multiplen Persönlichkeiten des Ich-Autors, mit anderen, imaginär herbeifantasierten Sprechern unterhalten. Das Kollektiv schweift immer wieder ab, zitiert die Bibel, Kafka und Rock'n'Roll. Am Ende der Recherche aus Fakten und Vermutungen müssen alle mit einem großen Rest Ungewissheit leben, die sich auch als ›Wohltat der Unschärfe‹ wahrnehmen lässt.

Die Musik? Kämpft mit demselben Problem wie die Regie: Sie verdoppelt das Gesagte, und aus Handkes frei floatendem Text wird eine Folge von Einzelauftritten. Zum Eintreffen der ›späten Gäste‹ ertönt Easy-Listening-Musik. Im Verlauf werden dann assoziative, en passant eingestreute Text-Stichworte aus der Popkultur zu schauspielerischen Soloeinlagen mit Bandeneinsatz ausgebaut. Beim Kalauer »Jetzt ist jetzt, und jetzt ist Fest. Black is black, I want my baby back« pickt die Regie – und mit ihr die Musik – dieses Zitatfragment aus dem Los-Bravos-Hit »Black Is Black« (1966) heraus und vergrößert es zu einer veritablen Songnummer. Handkes spielerischer Sprech-Flow wird unterbrochen und in Einzelauftritte zerstückelt. Entsprechend mutieren Zitate von Chuck Berry und Leonard Cohen sofort zu Live-Performances: »Memphis Tennessee« oder »Hallelujah«. Doch das Verfahren lässt sich andererseits durchaus legitimieren: Die Jukebox, das Abrufen von Popsongs und Lebensgefühlkontexten, ist beim einstigen Beat-Poeten Handke ein gängiger Topos. Zudem schafft Thiessens Theatermusik auch eigene, mehrdeutige Räume: Etwa, wenn die Regie das Gespräch pausieren lässt und das Motiv einer Vogelfeder, die Zdeněk im Haar trug, in einem magischen Intermezzo weiterspinnt – als poetisches Schnee- und Feder-Gestöber auf halbdunkler Bühne. In solchen Augenblicken spielt Thiessens melancholische Musik eine reflektive Rolle – in Gestalt von vitalen Grooves, irrlichternden Orgelsounds und schwebenden Chorrequiem-Klängen.

Die Perser – Suggestive Crescendi mit Ohrstöpsel-Option

Als komplett durchkomponierter Soundtrack lässt sich die Theatermusik zu Ulrich Rasches Inszenierung von Aischylos' *Die Perser* beschreiben (Salzburger Festspiele 2018) – das wohl älteste historische Drama verhandelt den Sieg der Griechen in der Schlacht von Salamis, geschrieben aus der Sicht der Verlierer. Regisseur Ulrich Rasche, bekannt für Chortheater auf maschinellen Laufbändern, lässt auch diesen Text von beständig gehenden Akteuren im Schritt-Tempo zu beständiger Live-Musik zelebrieren – Wort für Wort in kunstvoller Rhythmik. Ein Schreit-Oratorium. Antiker Rap in



Szene aus Ulrich Rasches *Die Perser* © Birgit Hupfeld

Slow Motion. Zwei Drehbühnen unterstreichen den rituellen Aspekt der Inszenierung – vorne schwarzgewandete Frauen, dahinter Krieger mit nackter, pechverschmierter Brust. Laut Durs Grünbein, dem Übersetzer, ist dieser Schlachtenbericht ein »einziger langer Schrei, übertragen in Worte«. Die Schauspieler*innen deklamieren den Text als großen Klagegesang, gehen im langsamen Gleichschritt und kommen doch nicht vom Fleck. Ulrich Rasches zeremonielles Tretmühlen-Theater mutet wie ein Trauerzug an, in dem die Schrecken des Kriegs nachbeben.

Vor Beginn werden Ohrstöpsel gereicht. Den Takt in dieser vierstündigen Prozession, die nicht vorankommt, gibt eine sich immer wieder neu steigernde, monoton-repetitive Musik vor, eigens komponiert von Ari Benjamin Meyers, eingerichtet von Nico van Wersch, live vor der Bühne gespielt und gesungen von einem Oktett. Perkussion, Marimba, Vibraphon, Bratsche, Bass, Vokalisieren-Gesang und Elektronik verschmelzen zu einem Sound, der aus amorphen, teils archaisierenden melodischen Linien und bedrohlich anschwellenden Klangbändern besteht. Ihre Struktur erinnert an Minimal Patterns à la Philip Glass. Die gedehnt rhythmisierte Textdeklamation bildet mit einer Musik aus jeweils langanhaltenden Crescendo-Phasen ein eng verzahntes Gesamtkunstwerk, dessen Wirkungsästhetik sich als suggestives, soghaftes Überwältigungstheater präsentiert. Das wiederum kann konträr wahrgenommen werden: als riskante Nähe zu kitschverdächtigem Schwulst oder als Mut zu neuem Pathos.

Ausblick – Schöne neue Welt oder großes Freiheitsversprechen

Mit der interdisziplinären, performativen Erweiterung des konventionellen Sprechtheaters ist auch die Rolle der Theatermusik wichtiger und signifikanter geworden. In der widersprüchlichen Vielfalt der Ästhetiken gibt es weiterhin Theatermusik in dienender Rolle. In anderen Fällen emanzipiert sie sich Zug um Zug. Fungiert als Motor der Dramaturgie, fördert den Fluss, wird teils zum Markenzeichen eines Regiekonzepts. Es bilden sich Spielformen, bei denen live vor oder auf der Bühne musiziert wird, und solche, bei denen Musiker*innen gleichzeitig als Schauspieler*innen, gar als Hauptfigur agieren. Darüber hinaus – Stichwort: Freie Verfügbarkeit aller Musik – dialogisiert Theatermusik, in Abwandlung von Julia Kristevas Begriff der »Intertextualität«, sowohl mit dem Gesprochenen wie auch mit der Gesamtheit anderer Musiken, schafft durch Zitate, Imitate und angedeutete Idiome neue Verknüpfungen, kommentierende Perspektiven, ironische Gegentexte, Assoziations- und Verweisnetze.

Außerdem entwickeln sich freie Ästhetiken, in denen Theatermusik nicht nur als mimetisches Dekor für Stimmungen und Seelenzustände, sondern als Subtext, als zusätzlicher Fantasieraum fungiert, freie Ästhetiken, in denen Musik aller Zeiten, Geräuschhaftes, Sounds, Ambientflächen, Drones, Rhythmen und Sprachverfremdungen neue Verbindungen eingehen. Im Zeitalter von Programmen wie Ableton, Logic & Co. stellt sich das Material als riesiger Setzbaukasten dar, als frei verfügbare sample library, aus der sich via Klangrecherche im Bezug zu Text und Regiekonzept neue Mixsounds und assoziative Echoräume bilden lassen. Doch eben weil alles leicht verfügbar ist, lauern hier Gefahren, die als Degetoisierung, als Trivialisierung beschrieben werden können – als Rückfall in kurzlebige Popstereotypen, in austauschbare Mood-, Underscoring- und Atmo-Klischees. Gleichzeitig bietet die Theatermusik aber ein großes Versprechen – etwa die Möglichkeit, sich in kooperativeren Teams eine eigenständigere Position neben Ausstattung, Licht und Dramaturgie zu erarbeiten. Vor allem aber die Perspektive, sich abseits von teils festgefahreneren Diskursen enger Neue-Musik-Begriffe ins frei zugängliche, unregelmäßige Neuland experimenteller Sounds zu begeben und somit nicht als bloßer Geschmacksverstärker zu dienen, sondern das Sprechtheater um eine neue Dimension zu erweitern. ■

Otto Paul Burkhardt ist Kulturjournalist, Musikwissenschaftler und Germanist. Nach Phasen als Jazzimpresario, Lkw-Fahrer und Bandmitglied wurde er Kulturredakteur und Buchautor. Momentan schreibt er enzyklopädische Artikel über vergessene Komponist*innen und forscht zum Thema Musik in totalitären Systemen.