

# Zur Zeit & zu Zeitzeichen

## Über angewandte Musik im Theater

**Voraussetzungen:** Im Sprechtheater wird angewandte Musik unter der Mitarbeit eines Komponisten traditioneller Weise »Schauspielmusik« genannt, unter der Mitarbeit eines Tontechnikers oder -ingenieurs modernerer Weise »Sound Design«. Sie rangiert (meist) als fünftes Rad am Schauspielwagen, im Programmheft, nach Bühnenbild und Kostümen, an vierter Stelle, im Endprobenplan einer Inszenierung existiert die Toneinrichtung (die eigentliche Umsetzung des Sound Designs) nur in verbaler Verabredung in den Beleuchtungspausen und in Abstimmung (und oft überlappend) mit der Requisiteneinrichtung. In der synthetischen und oft synthetischen Zusammenführung der Künste und Genres im Theater ist die Musik (inklusive Geräusche, Klänge, sounds und samples) im visuellen Zeitalter an sekundäre Wahrnehmungsposition verbannt und gegenüber dem gesprochenen Wort im Sprechtheater damit naturgemäß an die sekundäre Position der sekundären Position. Und dies selbstredend bei quantitativ hohem und damit inflationärem Einsatz ihres Mediums. Das kann ihre Kompetenz zu einer beliebigen machen.

### Thesen

Was sich mit der wachsenden Vielfalt der technischen Produktionsmöglichkeiten nicht geändert hat, sind die grundsätzlichen Techniken kompositorischen Handwerks. Zwar sind die handwerklichen Manipulationsmöglichkeiten, beginnend mit der (optischen) Analyse des gespeicherten Klangmaterials, dessen elektronische und elektroakustische Bearbeitung durch Filter, Hallräume, Klangeffekte etc., Bearbeitungen bis in die Mikrostrukturen eines Klangereignisses hinein (das Eingreifen in den Einschwing- und Ausschwingvorgang zum Beispiel), sind die Möglichkeiten der Schnitt-technik, des Sampelns usw. immens gewachsen und um vieles leichter geworden, auch wesentlich schneller zu praktizieren. Doch oft wird nur noch visuell am Bildschirm gearbeitet und auch hier rutscht das Hören an die zweite Stelle.

18 Geändert aber hat sich das musikedramaturgische Denken der »Zuarbeiter« für die

Bühne, wie auch der direkten »Klangarbeiter«. Es dominieren radikale ästhetische crossover, auch im Zitatverhalten (bzw. quasi Zitat-Komponieren), quer durch die Genres, die Epochen, die Kulturen, oft vom Regisseur gefordert. Zitieren, sich im Abbild (Abklang, Abklatsch) zu erkennen geben, so erkannt werden, so im Klangklischee akzeptiert werden! Wirkung, wenn auch nur in der Sekundärwahrnehmung, primär! Selten ist da Platz für das immanente Arbeiten (Komponieren, oder auch Zitieren bzw. Intonationszitieren) aus einer ästhetischen Haltung, einem strukturellen Grundkonsens, einem Grundmaterial heraus. Oder: für mich immer noch Lehrbeispiel klaren musikedramaturgischen Denkens, auch im Zitieren, wenn Pasolini für die optische Darstellung archaischer griechischer Mythen im gegenläufigen Verfremdungs- und Verdeutlichungsverfahren große epische Bildszenen mit ethnisch fremder, beispielsweise traditioneller nordafrikanischer Musik unterlegt.

Deutlicher Beleg für das In-Szene-Verhalten im Umgang mit Bühnenmusik: Nach dem Erscheinen der Bregovic-Musiken zu Kustoricas Filmen geisterten die an sich wunderbaren traditionellen Zigeunermusiken, im wesentlichen mit dem Blech-Ensemble Fanfare Ciocarlia (insofern wäre da Bregovic als Produzent zu bezeichnen), auf CD durch alle Bühnenklassiker von Tschechow bis Brecht; nicht anders die Musik(en) der Griechin Eleni Karaindrou zu den Filmen von Angelopoulos. Außerdem scheint es für Regisseure immer leichter, mit »fertigen« Musiken »von der CD herunter« sich aufführungsfinale Wirkungen vorzustellen und in den Proben »inspirierender«weise bereits damit zu arbeiten, anstelle des »mühseligen« Weges, sich auf einen eher »abstrakten« Entstehungsprozeß und damit anstrengenden musikalischen Diskurs mit dem Komponisten einzulassen.

Nichtsdestotrotz soll hier aus der Sicht des Komponisten der Versuch konstruktiven Arbeitens mit angewandter Musik – kompositorisch wie im Sound Design – für das Theater in den letzten zwei Jahrzehnten anhand von wenigen, doch hoffentlich markanten Beispielen betrachtet werden. Und es soll das Ineinander-&-Übergreifen von Komposition und Sound Design, sowie deren gegenseitige Beeinflussung unter den jeweiligen Zeitzeichen und technischen Konditionen beschrieben werden.

### Belege

Drei musikalische Arbeitsstrecken für das Schauspieltheater sollen im Vergleich grob untersucht werden: Sprachkomposition, Sound-

kompositon und instrumentale Komposition. **Sprachkomposition:** Mit »musikalischen Sprachlandschaften« für das *Nibelungen*-Projekt des Alzenauer Ensembles 1985/86 begann meine Bühnenarbeit im Westen Deutschlands. Die mittelhochdeutschen Langverse des *Nibelungenliedes* waren Ausgangspunkt für die Sprechpartituren der Schauspieler, in denen rhythmisch und melismatisch aktivierte Sprache sich im semantischen Sinne »konkretisierte« (vergleichbar der konkreten Poesie oder der *musique concrète*) bis zur Verselbständigung der Explosivkonsonanten und Africativa in rhythmisch-aktionellen Sprachfeldern. Die Phoneme und letztlich nur noch Artikulationsimpulse wurden live gesendet, geflüstert, gesprochen durch die Sprachfilter von vier bis sechs Meter langen Plastikrohren unterschiedlicher Länge und Mensur, die wiederum in räumlich-akustische Bewegungen wie u.a. Rotationen gebracht wurden. Orale Sprachmodulationen, rhythmisch interpunktiert durch die Artikulation diverser Materialklänge der Rohre selbst (gegeneinander, auf den Boden, mit Schlagmaterialien).

Shakespeare's *Titus Andronicus* 1994 im Burgtheater Wien wurde mit der Selbstpräsentation des Ensembles im Sinne einer mittelalterlichen Spieltruppe mit dem komplexen englischen Stückeröffnung (Tonkonserve zur Choreographie). Simultan konträr ablaufende Sprechchöre verschiedener Textebenen (klangräumlich unterschiedlich bearbeitet) erhielten rhythmische Begleitung durch gesampelte und gefilterte Sprachphoneme (»Mundschlagzeug«). Prozessual entstand vor den synchron wahrnehmenden Ohren eines inhaltlich und räumlich selektiv hörenden Publikums Sprachverstümmelung, verdeutlicht durch Silbenschnitte mittels des technischen Skalpells des Samplers, programmatisch im Entree (der Ankündigung der Ereignisse) die körperliche Verstümmelung der Protagonistenfiguren antizipierend. Die sprachlich vertonte Regieanweisung »sound: drums and trumpets« führte parallel mit den fahrenden Bühnenwänden in die erste Szene hinüber: gesampelte Schlagimpulse auf Heizungskörper (Hauptelement des Bühnenbildes), transponiert und mit extremen Eingriffen in die Hüllkurve der Klänge »melodisiert«. Sprache und Materialien traten so in den Diskurs bis zur Entstehung quasi eines Klangkörpers.

Wolfgang Engels' *Faust* 1999 in Leipzig endete mit melismatisch live gesprochenen Totentänzen, während die Schauspieler sich unter anderem mit Landsknechtstrommeln polymetrisch oder flächig selbst begleiteten zu einem Orgelpunkt aus dem Bühnenhinter-

grund, dem Einspiel von extrem tief transponierten Drehleier-Glissandi. Dazu heißt es im Programmheft: »Die Trommel als Lebensbegleiter: Von der Faszination der Kindheitsblechtrommel bis zum Klappern der Knochen mit dem Tod als Partner im Abtanz vom Leben. Die Lebenssaite schnarrt nunmehr wie die Schnarrsaite der präparierten Rührtrommel, die zum Krieg oder zur Hinrichtung ruft. Aus dem Rühren der Landsknechtstrommeln entsteht auf der Bühne die Artikulation des ersten Tanz-Textes: ›Die Herrlichkeit der Erden / Muß Rauch und Aschen werden.« (Andreas Gryphius). Die Rs rollen vor dem Strafvollzug des Jüngsten Gerichts, die Kastagnetten klappern wie die Skelette der Schüttler, das Fortuna-Rad dreht sich mit der Rotation der Verse durch die Wortwiederholungen in den Sprechkanons. Im erhöhten Pulsschlag des ›zwiefachen‹ Tanzes – repräsentativer Schreittanz und schneller Walzer, immer als Paar – kerbt sich die Ruhelosigkeit des gehetzten Lebensatems in die Ewige Zeit. Im Gegenlauf dazu am Bühnenhorizont & am Abgrund die Lebens-/Todeslinien verstimmter Drehleiern: Um mehrere Oktaven in den Hades heruntertransponiert surfen ihre Glissandi auf dem Acheron. Was ist realer im Wettlauf mit der Zeit – die handgeschlagenen Rührtrommeln oder die computergesteuerten Drehleiern? Was ist gorgonischer im Angesicht der deadline – der Rhythmus des Tanzes oder der sound der samples? Was ist stärker – der Opportunismus mit dem Leben oder Arm-in-Arm mit dem Tod?« (Th.H.).

**Soundkomposition:** Für die Tonproduktion zum *Sommernachtstraum* von Shakespeare 1981 in Schwerin standen mir im Tonstudio des DEFA-Trickfilmstudios Dresden ausschließlich Schnürsenkelmaschinen zur Verfügung. Ich hatte vor, ein akustisches Labyrinth aus Vogelstimmen zu flechten, stellvertretend für das Ausgesetztsein der Liebenden (in das Labyrinth des Waldes, dieser stellvertretend für das unterbewußte Liebeslabyrinth der Emotionen und Tagträume). So produzierten wir sechzehn Spuren auf die zwei (Mono)Spuren des Tonbandes. Je Sequenz (oder auch schon deren ungleichmäßig versetzte Wiederholung/en) ein Schnipsel, eine Schleife, laufend über Tonkopf und Mikrostativ – das Studio ein Wald aus Stativen. Stufenlos variable Geschwindigkeitsmanipulationen (für Glissandi) waren nur möglich über ein umfunktioniertes Morse-Empfänger-Gerät aus dem Zweiten Weltkrieg. Die (möglichen) Grundtechniken waren Transposition (Geschwindigkeits-Transposition!), Vorwärts- und Rückwärts-Spiel und Filter. Abgesehen vom unvermeidlichen Neben-

produkt des addierten Pegelrauschens entstanden so intonierte Klangteppiche, die wiederum zur Begleitung von textgebundenen Vokalstimmen (Elfen und Titania) dienen.

Als klangzentralen Ausgangspunkt für das Endzeitstück *Sonntags am Meer* von Philip Adrien, 1994 in Stuttgart, und als Basis für nachfolgende Sound-Collagen wählte ich, Walter Benjamins Angelus-Novus-Bild folgend, einen Wind, der (durch Brechung) schon den zweiten Oberton mit sich führte. Mittels Versetzung (delay) um wenige Millisekunden, Phasendrehung und -verschiebungen entstanden wiederum Obertöne, die, mit Terzbandfilter herausgefiltert, ich nochmals mikrotonal (mit speziellem Choruseffekt oder pitching) versetzen konnte. So entstand durch quasi sedimentale Überlagerungen in verschiedenen Arbeitsgängen das komplexe Klangbild eines »tonalen Windes« (später kombiniert mit gesampelten Grillen und Fröschen).

In der anschließenden Musik für *Macbeth* in Mannheim entstand u. a. daraus eine der Klangspuren für ein im Panorama sich bewegendes Klangenviroment, quasi stellvertretend für die friedliche Kraft des Reiterheeres des Königs Duncan. Diese Klangwanderungen kombinierte ich mit Khömej-Gesängen der Tuva, deren lineare Monodien ich übereinander lagerte und mittels Transposition und Zuordnung auf ein verbindliches Pulsband in polyphone Beziehung zueinander setzte.

**Instrumentale Komposition:** Aus der Immanenz des Sujets (Spielort, Stückgeschichte, Historie der Biographien, Figurenpsychogramme) entstand die Instrumentalmusik zu *Ein anderer Teil des Waldes* von Lillian Hellman am Deutschen Theater in Berlin 1998. Das Stück spielt in den Südstaaten Nordamerikas, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf dem Lande, unter Farmern. Dämmerungen, Abend- und Morgenstimmungen, dominierten die Szene, das Versiegen der Kommunikation bis zur Sprachlosigkeit und umgekehrt: aufwallende unartikulierte Emotionen und Kaskaden von Ausbrüchen ewig gestauter Gefühle. In den Zwischenräumen Musik im Entstehungsprozeß (oder im Absterben), das Rhizom des differenzierten Psychogrammgeflechts der zwangsläufig miteinander verbundenen Figurenschicksale in präformalen akustischen Schwingungen – nonverbale, musikalisch instrumentale Artikulationsversuche. In den Zungeninstrumenten (Akkordeon nebst Harmonium, Mund- und Blasharmonikas sowie Stimpfeifen) das erste Ansprechen instabiler Töne aus dem Luftstrom des Atems heraus und umgekehrt das »Absaufen« der Töne, meist verbunden mit glissando; in der Viola

die Zwischenräume zwischen Strichgeräusch (ordinario/col legno; sul tasto/sul ponticello/corpo) und beispielsweise flautando- bzw. bisbigliando-Tönen oder Flageolets (und das oft mit entspannten (scordierten) Saiten); in der akustischen Gitarre fragile Flageolets, die entstehen beim Aufsetzen der Finger auf die Saiten. Alle diese Schwingungen tontechnisch (Musikkonserven) hervorgehoben: zum Beispiel in der Viola durch Positionierung des Mikrophons (unter dem Saitenhalter oder am Steg etc.), in der Gitarre durch stereoversetzte predelay-Signale oder in der Bearbeitung der Zungeninstrumente mittels Schwebungen. Dazu das ausgestellte Arbeiten mit der Entstehung von Schwebungen (In- und Extonationen) zwischen den Instrumenten oder der Entstehung von Vibrati und Tremoli, das Verlieren von Konkordanz und Tonalität mittels Verstimmungen während des Spiels oder die Addition von falschen (verstimmten) Obertönen. Mit der Überlagerung von Schwingungen im Ensemble, der Entstehung von Pulsationen, ersten rhythmischen Keimzellen, und dann allmählich einem verbindlichen Pulsband bis schließlich einem gemeinsamen Metrum, und daneben melodisch in der Engführung von Glissandi bis zu blue-notes und dann harmonisch der allmählichen Findung aus polytonalen Klangambiances in schließlich bitonale Felder (mit der Dominanz vielleicht einer Tonart), könnte man von der Entstehung von Country-Klängen bis zur Entstehung von Blues in der musikalischen, psychogramatischen Bühnensprache reden. Die Klänge entstehen meist in Hallräumen und wandern (wie Einschwingvorgänge) in den direkten Hörbereich. Oder sie kristallisieren sich allmählich aus dem quadrophenen Klangambiente eines fragilen Grillen-Sampling-Quartetts heraus in den Vordergrund. Die Tontechnik ist von vornherein programmatisch ein wesentlicher Parameter des Musikkonzepts gewesen – sie ist als Sound Design Partner beim Komponieren und bei der Tonaufnahme, -bearbeitung und -produktion und beim Einspiel dem instrumentalen Spiel als Klangwandler und -sender gleichberechtigt.

## Fazit

Ob Sampels, ob Sounds, ob Arrangements, ob komponierte live-Musik – entscheidend auf dem Theater ist ein *immanentes* musikalisches Konzept, dramaturgisch wie kompositorisch. Andererseits ist es fast eine Illusion in Zeiten der personalen Selbstverwirklichung und des Verlustes des Diskurses, an dessen Stelle die Vernetzung getreten ist. Doch vielleicht ist es eine zeitlose Hoffnung, solange Theater oder

ein anderes gleichzeitiges Miteinander der Künste existiert: Theater erzählt sich mittels eines Zeichensystems, dessen Signifikanz im Ineingreifen der verschiedenen Kunstsprachen entsteht, und nur so kann sie auch entschlüsselt werden. In diesen Übergängen wohnt die Chance einer unplakativen Sprache im Miteinander, einer Schrift, die erscheint und wieder verschwindet, die decouviert und wieder versiegelt und vor allem – sich immer wieder neu artikulieren muß auf dem archaischen Tableau der Mythen und der Misere. ■