

***Helga Finter***

***Was singt? Macht des  
Wortes, Macht der Stimme***

**5. August 2009**

**Festspiel-Dialoge 2009**

© Copyright Helga Finter  
Justus-Liebig-Universität, Giessen

## Was singt? Macht des Wortes, Macht der Stimme

In einem der wenigen Interviews, welche die kürzlich verstorbene Pina Bausch vor vielen Jahren gegeben hatte, wurde sie gefragt, warum in ihrem Tanztheater so wenig getanzt werde. Wie man sich bewege, so war die Antwort, interessiere sie weniger, als vielmehr, *was* bewege.

Eine ähnliche Frage scheint in den letzten zwei Jahrzehnten auch der Ausgangspunkt vieler Recherchen im Bereich des neuen Musik- bzw. Sprechtheaters zu sein, betrachtet man beispielsweise die Inszenierungen bzw. szenischen Projekte von Komponisten und Regisseuren wie Christoph Marthaler und Heiner Goebbels oder von bildenden Künstlern wie Robert Wilson und Romeo Castellucci. Keiner Sparte im engeren Sinne zuzuordnen, erproben sie eine Aufhebung der Spartengrenzen und streben die Geburt eines *anderen* Theaters an, aus dem Geist der Musik. Ihre Frage könnte heißen: Was singt in der Sprache, in der Stimme?

Doch diese Frage stand auch implizit schon am Anfang der Salzburger Festspiele. Ihre Implikationen gilt es für ihre Dramaturgie aufzeigen, die sich von Anfang an gerade unter das Doppelgestirn der Macht der Wortes und der Macht der Stimme gestellt hatte. Zum Thema der diesjährigen Festspiel-Dialoge möchte ich deshalb mit Überlegungen zur Macht des Wortes bzw. der Macht der Stimme im Theater beitragen. Sie sind in drei Teile gegliedert: Zuerst soll, ausgehend vom Spielplan der Salzburger Anfänge, sein Ziel einer Verschmelzung von Sprech- und Musiktheater kritisch überprüft werden, um sodann die Instanz, die die Macht von Wort und Stimme bedingt, zu befragen; abschließend sollen an Inszenierungsbeispielen des aktuellen Festspielprogramms historisch divergierende Antworten auf die Frage – Was singt?– skizziert werden.

\*

## Salzburger Dramaturgie der Anfänge

Die Frage nach dem, was die Macht des Worts und die Macht der Stimme verbinde, legt eine Besonderheit der Salzburger Festspiele nahe, die darin liegt, dass sie nicht nur Musik- sondern auch Sprechtheater zur Aufführung bringen. Kein späteres Festival weist eine solche Gleichzeitigkeit der Genres auf.

Hugo von Hofmannsthal hatte sie in einem, anonym veröffentlichten Faltprospekt, schon 1919 begründet, als er das Programm der Festspiele folgendermaßen umriss:

Musikalisch-dramatische Aufführungen, welche zu Salzburg in einem eigens dafür gebauten Festspielhaus stattfinden werden.<sup>1</sup>

Worum es sich dabei handele, erläuterte er dann weiter:

Um Oper und Schauspiel zugleich, denn die beiden sind im höchsten Grade nicht voneinander zu trennen [...]

Die Trennung ist gedankenlos oder nach der bloßen Routine. Die höhere Oper, die Opern Mozarts vor allem, auch die Glucks, Beethovens *Fidelio*, von Wagners Werken nicht zu sprechen, sind dramatische Schauspiele im stärksten Sinn, das große Schauspiel aber setzt entweder eine begleitende Musik voraus, wie sie etwa Goethe für seinen *Faust* verlangte, oder es strebt dem musikhafte Wesen in sich selbst entgegen, wie Shakespeares phantastische Schauspiele, Schillers romantische Dramen oder Raimunds Zaubermärchen.

Auf den ersten Blick scheint eine solche Programmatik Utopie geblieben, waren doch die ersten Schauspielinszenierungen profane Mysterienspiele – *Jedermann*, *Das große Salzburger Welttheater* zum Beispiel. Dann kamen auch Komödien hinzu, 1923 Molières *Der eingebildete Kranke* mit einer Musik von Jean Baptiste Lully - , 1925 ein Marionettenspiel mit Musik des in Salzburg Ende des 17. Jahrhunderts tätigen Opernkomponisten Georg Muffat und im folgenden Jahr Carlo Goldonis *Diener zweier Herren* sowie Carlo Gozzis *Turandot*, die jeweils mit Arrangements von alter Musik bzw. von Kompositionen Mozarts durch Bernhard Paumgartner aufgeführt wurden. Ergänzen in den ersten Jahren zudem Opern Mozarts – die drei Da Ponte Opern 1922 –, den Spielplan, so waren schon 1926 neben Mozarts *Entführung aus dem Serail* und *Don Giovanni* weitere Genres wie Carl Willibald Glucks pantomimisches Ballet *Don Juan*, Pergoleses Intermezzo in zwei Teilen *La Serva Padrona* und Mozarts Pastorale *Les petits riens* neben den Dramen bei den Sommerspielen vertreten. Diesen Akzent auf Mischformen unterstrich im gleichen Jahr zudem ein neueres Werk: *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal, uraufgeführt in der ersten, sechsstündigen Version 1912 in Stuttgart und in der revidierten zweiten Version 1916 in Wien.

---

<sup>1</sup> Edda Fuhrich/Giela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele*, Band I 1920-1945, Salzburg/ Wien 1990, S.18

Ein flüchtiger Blick auf den Spielplan der ersten Jahre scheint ein Urteil zu bestätigen, das ihm – angesichts der Entwicklung des Avantgarde-theaters in den Metropolen - eine ‚antimoderne‘ Tendenz bescheinigt, zumal die Schauspielinszenierungen Reinhardts oft Übernahmen aus anderorts bewährtem (Vorkriegs-)Repertoire waren. Eine solche Kritik konnte zudem glaubhaft sich auf Äußerungen Hofmannsthals im Zusammenhang mit *Jedermann* stützen, welche die Salzburger Dramaturgie in den Kontext der Wiederbelebung eines „Urtriebs des bayrisch-österreichischen Stammes“ stellten, dem die regionale, religiöse und barocke Spielkultur verpflichtet gewesen sei.<sup>2</sup>

Doch misst man, die Zielvorstellung einer Integration von Sprech- und Musiktheater am realisierten Programm der ersten Jahre und stellt zudem die Frage nach den Implikationen einer solchen Utopie für die Konzeption der Sprache und des Subjekts, so modifiziert sich das vorschnelle negative Urteil in entscheidenden Aspekten. Schon die Aufzählung dieser ersten Aufführungen belegt, dass die künstlerische Leitung der Festspiele – Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauß – in der Tat zielstrebig auf eine Integration von Wort- und Musiktheater hinarbeiteten.

Zwei Schwerpunkte werden neben den *site specific* inszenierten Mysterienspielen gesetzt: *commedia dell'arte* und Komödien mit Musik auf der einen Seite, Opern des 18. Jahrhunderts, die dem Musiktheater in engerem Sinne zuzurechnen sind, ergänzt durch musikalische Ballettpantomimen, auf der anderen Seite. Jedoch nähert sich zugleich auch das Schauspiel dem musikalischen Theater an: Goldoni und Gozzi werden mit *live* gespielten Arrangements von Musik des 18. Jahrhunderts aufgeführt, Molière mit Kompositionen Jean Baptiste Lullys. Wir finden eine Genrevielfalt, die das Tanztheater einschließt, und schließlich eine zeitgenössische Oper, *Ariadne*, die Sprechtheater und Musiktheater, *opera seria* und *opera buffa*, Tragödie und *commedia dell'arte* zu verbinden sucht.

Die Rückwendung zu Theaterformen des 17. Und 18. Jahrhundert ist offensichtlich. Doch ist sie wirklich antimodern? Im Falle der *commedia dell'arte* hatte sie schon Vorläufer in der russischen Avantgarde; Mejerhold und Eisenstein oder die *Ballets russes*, mit *Parade* (1917) oder *Pulcinella* (1919) wären beispielsweise hier zu nennen, die in ihr Anregungen für eine neue Körperlichkeit und eine neue Typenkomik gefunden hatten. Doch wie steht es mit den Dramen bzw. Opern des 17. Und 18. Jahrhunderts? Mit der Hinwendung zu dieser Epoche setzt die Salzburger Dramaturgie gerade bei dem Theater an, das der Trennung von Sprechtheater und Musik- sowie Tanztheater vorausging. Die

---

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal, „Festspiele in Salzburg“ [1921], abgedruckt in: Andres Müry, *Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920-2001ff*, Salzburg/München 2001, S. 120-125

Aufteilung in Sparten war Ergebnis eines langen Prozesses, der seinen Anfang mit dem Opernprivileg nahm, das Ludwig XIV. 1672 zugunsten seines Hofkomponisten Jean Baptiste Lully erließ. Ergänzt durch ein Druckprivileg im gleichen Jahr sowie ein Jahr später durch eine Verfügung des Königs, welche die Verwendung von Musik bei Theateraufführungen auf zwei Stimmen und sechs Violinen einschränkte,<sup>3</sup> leitete dieses Privileg das Ende einer Theaterpraxis ein, in der Sprache, Gesang, Musik und Tanz sich in einer Aufführung verbanden. Ihr Ziel war die Darstellung eines idealen höfischen Menschenmodells, das im Sinne von Baldassare Castigliones *Cortigiano(Hofmann)*, die Ausbildung körperlicher Grazie – die berühmte *sprezzatura* – mit musischer Bildung verschmolz. Damit sollte ein durch Geburt legitimer Adel nun sichtbar als geistiger Adel im Habitus zur Anschauung gebracht werden. Mit den komischen Typen wurde dem, was dieses ideale Menschenmodell ausschloss, seinem Heterogenen, eine Bühne gegeben: die körperliche Verhaftung in den Zwängen von Herkunft, Leidenschaften und Bedürfnissen bekam mit ihnen eine universelle zu verlachende Form.

Dieses Zusammenspiel der Künste betraf alle Gattungen. So gab es zum Beispiel in Italien bis ins 17. Jahrhundert keine Dramenaufführung ohne prächtige musikalische Intermedien, ja diese allegorische Rahmung bestimmte erst die Funktion der Aufführung als Repräsentation einer sie ausrichtenden (geistlichen oder weltlichen) Macht. Aus dieser höfischen Praxis hatte sich ein in Frankreich neues Genre entwickelt, Molières und Lullys *comédie-ballet*. Fast die Hälfte aller uns überlieferten Stücke Molières sind solche Balletkomödien. So auch sein letztes – *Le malade imaginaire / der eingebildete Kranke* – das er, nach dem Bruch mit Lully, zusammen mit dem Komponisten Marc-Antoine Charpentier entwickelte hatte und bei dessen vierten Aufführung er, in der Hauptrolle am 17. Februar 1673 auf der Bühne verstarb.

Die, erst 1980 von dem amerikanischen Musikwissenschaftler John S. Pownell wiederentdeckte Partitur Charpentiers, war bei der Aufführung des Stücks 1923 in Salzburg noch verschollen. Reinhardts Inszenierung des *Eingebildeten Kranken* 1923 in Salzburg mit dem Einsatz von Musik, und zwar des Zeitgenossen Lully, ist deshalb besonders bemerkenswert, zumal diese Komödie bis heute zumeist als Charakterkomödie ohne Musik aufgeführt wird. Wie bei anderen Balletkomödien, so dem *Bourgeois gentilhomme* von 1670, ist Musik hier nicht auf Intermedien beschränkt, sondern wird mit der Handlung dergestalt verwoben, dass, wie Molière schon in seiner Vorbemerkung zu *les Facheux* von 1661 notiert, Ballett und Komödie eins werden können. Horizont für Molières Mischkomödien –

---

<sup>3</sup> Heinz Becker et alri (Hrg.), Quellentexte der europäischen Oper des 17. Jahrhunderts, Kassel/Basel/London 1981, S. S.121-127

*comédies mêlées de musiques et de danses* – war das Theater der Griechen, wie schon sechzig Jahre zuvor in Florenz bei der Erfindung der italienischen Oper durch die *Camerata fiorentina*, .

In der Ballettkomödie *Le malade imaginaire*<sup>4</sup> wird der Einsatz von Musik zur konkurrierenden Medizin des eingebildeten Kranken: Die Macht des Gesangs überwindet die Schranken väterlichen Verbots, wer ihr vertraut, kann auf Heilmittel von Quacksalbern verzichten, ja selbst der hypochondrische Argan wird von seinem Krankheitswahn geheilt durch die Musik einer finalen, burlesken Zeremonie in Küchenlatein, die ihn zum Doktor der Medizin kürt.

Die *comédie-ballet* ist für Salzburg in der Tat Modell der erstrebten Integration von Sprache und Wort. Hoffmannsthal weist im Zusammenhang mit *Ariadne auf Naxos* in einigen Texten ausdrücklich darauf hin.<sup>5</sup> Doch *Ariadne* selbst entwickelt zudem auch dieses Vorbild weiter. Die Oper liegt uns in zwei Fassungen vor: Die erste (1912) sah vor, sie als den letzten Teil einer gekürzten Version von Molières *Le bourgeois gentilhomme/ Der Bürger als Edelmann* aufzuführen: Diese Ballettkomödie handelt von einem reichen Bürger, Jourdain, der mit Hilfe von Tanz-, Gesangs-, Fechtlehrern sowie einem Philosophen sich Habitus und Wissen eines Adligen anzueignen sucht, um in höfischer Gesellschaft, vor allem vor höfischen Damen zu brillieren; jedoch wird er, in einer, von seinen Angehörigen in Allianz mit seinen Dienern ausgeheckten burlesken Zeremonie zum türkischen Würdenträger so wortwörtlich geschlagen, dass er von nun an von seinen aristokratischen Träumen endgültig geheilt ist.

Diese, die alte Ständeordnung wieder herstellende Sündenbockszene, wird von Strauß und Hoffmannsthal gestrichen. An ihre Stelle tritt in der ersten Version die Aufführung einer Oper, *Ariadne*, die Jourdain zur Verlostigung seiner adligen Gäste darbringen lässt. Doch mit dieser, demokratischen Ansprüchen genügenden Neufassung von Molières Text, die den Wunsch nach sozialem Aufstieg nicht mehr sanktioniert, wird zugleich auch die ästhetische Gleichberechtigung, von bisher sich ausschließenden Musiktheatergattungen auf der Bühne durchgesetzt: eine *opera seria* mit mythischen Figuren – Ariadne und Bacchus - und eine *opera buffa* mit *commedia dell'arte* Figuren vermischen sich. Diese Verschmelzung von hoher und niederer Form, die auf der Ebene der Handlung die Kontaminierung von tragischer und komischer Liebeshandlung nach sich zieht, führt auf der Ebene des Genres zu einer durchkomponierten Integration von Sprech- und Musiktheater.

---

<sup>4</sup> Sie wurde zum ersten Mal als *comédie-ballet* erst wieder 1990 durch William Christie und Jean Marie Villegier in Paris aufgeführt .

<sup>5</sup> Hugo von Hoffmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen V, Operndichtungen*, Frankfurt/Main: Fischer, S.295-296, 301-303

Die erste Version der *Ariadne* ist also in gewisser Weise die manifeste Poetik, welche die Programmatik, die Reinhardt, Strauß und Hofmannsthal für Salzburg vorsahen, speist: Das Anknüpfen an Theaterformen des 17. Jahrhunderts hat weniger restaurativen Zweck, als vielmehr das Ziel ein neues Genre zu schaffen, das die Trennung zwischen hohen und niederen Gattungen aufhebt. Mit der ersten Fassung der *Ariadne* wird zudem auch der ethische Auftrag eines solchen Unternehmens zu Gehör gebracht: In Molières, von Hofmannsthal neu in zwei Akten eingerichteten Komödie wird nämlich im ersten Aufzug die Notwendigkeit der Ausübung von Künsten, ihre performative Wirkung von Jourdain's Tanzmeister und Musiklehrer auch begründet: „Nichts in der Welt ist den Menschen nötiger als das Tanzen“ behauptet der Tanzmeister, „Ohne die Musik kann ein Staat unmöglich bestehen“, entgegnet der Musiklehrer mit folgender Erläuterung: „Alle Unordnungen, alle Kriege in der Welt rühren von nichts anderm her, als daß die Leute nicht Musik lernen.“ „Alles Leid der Menschen“, überbietet ihn der Tanzmeister, „alle Unglücksfälle, mit denen die Historie angefüllt ist, alle Fehler der Staatsmänner, alle Vergehungen der größten Helden kommen bloß daher, weil sie nicht tanzen konnten.“<sup>6</sup>

Diese Behauptungen werden fünfunddreissig später ein erstaunliches Echo bei Antonin Artaud finden, der 1948 die Funktion eines utopischen Theaters, das „Tanz des Gesangs“ – *danse du chant* – geworden ist, in folgenden Worten beschreibt:

Pest und Choléra,  
und schwarze Blattern  
gibt es nur,  
weil der Tanz  
und folglich das Theater  
zu existieren noch nicht begonnen haben.<sup>7</sup>

Ob der Theaterrevolutionär Artaud tatsächlich ebenfalls Erbe derselben vormodernen Musiktheaterkonzeption war, überlasse ich heute Ihrer Meditation. Zwei Hinweise seien jedoch gestattet. Artaud selbst hatte an einem Opernlibretto für Edgard Varèse Anfang der dreißiger Jahre

---

<sup>6</sup> Ibid. S. 231-232

<sup>7</sup> Es handelt sich um einen Beleitext zu seinem „Theater der Grausamkeit in nuce“, dem Hörspiel *Pour en finir avec le jugement de Dieu*: Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, XIII, Paris 1974, S.114: « Il n'y a la peste/ le choléra/ la variole noire/ que parce la danse/ et par conséquent le théâtre/ n'ont pas encore commencé à exister ».

gearbeitet,<sup>8</sup> und auch der Dichter und Ethnologe Michel Leiris, hatte gerade die europäischen Oper für eine mögliche Ausgangsbasis des von Artaud erträumten totalen Theaters gehalten.<sup>9</sup>

### *Die Macht von Sprechen und Singen*

Der Salzburger Rückgriff auf Musiktheaterformen des 17. Jahrhunderts bringt eine andere Konzeption von Wort und Stimme ins Spiel, denn auch Sprechen und Singen auf der Bühne standen damals noch nicht unter dem Vorzeichen der Trennung. Sprechen im institutionellen Rahmen wurde im 17. Jahrhundert in Frankreich als *Singen* bezeichnet. Das Zeitwort *chanter* wurde für das Predigen von der Kanzel, das Reden im Gericht sowie für das Sprechen auf der Bühne verwendet.<sup>10</sup> Gemeinsam ist ihnen, dass sie von der Alltagssprache unterschiedene Sprachäußerungen im öffentlichen Raum waren, die für ein Abwesendes standen. Als geregelte Sprachhandlungen machten sie jeweils eine Macht effektiv – waren also das, was die Linguistik mit Austin als performative Sprachhandlungen bezeichnet –: die Macht göttlichen Wortes, die Macht des Gesetzes, das vom König erlassen wird, sowie die Macht des poetischen Wortes und der Stimme, welche auf der Bühne das, vom König durch ein Aufführungs- bzw. Druckprivileg zertifizierte Imaginäre zu Gehör bringt. Im Theater vergegenständlichte *Chanter* so die Subjektivität des Königs als Souveränität von Sprache wie Gesang in einem den Souverain repräsentierenden Raum. Der König bezog seine höchste Stellung, die etymologische Bedeutung von *souverain*, vom letztlichen Souverän, Gott, das heißt von einer transzendenten Instanz, die ihn legitimierte, durch die er aber zugleich nur durch Inszenierungen, die ihn performativ repräsentierten, als Souverän präsent werden konnte. Macht war Ausfluss der Souveränität und mit ihr verbunden.

Vokale Äußerung auf der Bühne, Deklamation wie Gesang, hieß so, eine Souveränität dank der Macht von Wort und Stimme zu manifestieren: sie brachte die verborgene Stimme des Textes durch eine, den Körper übersteigende Stimme zu Gehör oder war legitimiert, die den Wortsinn bedrohende Lust am Klang zu zelebrieren. Die Macht von Wort und Stimme unterlag festen Regeln: Für das Wort galten die der Deklamation des Dramentexts, die den Anteil an Körperlichkeit für Tragödie und Komödie genau festlegte; für den Gesang, der für die Rollen jeweils bestimmte Stimmtypen vorsah,

---

<sup>8</sup> Helga Finter, *Der subjektive Raum* Bd. 2, Tübingen 1990

<sup>9</sup> Michel Leiris, *Ce qu'on cherchait si loin/ Was man in der Ferne suchte*, in : *Opérratiques*, Paris 1992, S.190-91

<sup>10</sup> Helga Finter, „Sprechen, deklamieren, singen: Zur Stimme im französischen Theater des 17. Jahrhunderts“ in: Anne Amendt-Söchting et alri (Hrg.), *Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: C.Winter 2002, S.81- 91.



trug hierzu die Einteilung in Stimmfächer bei, die von der realistischen Stimmverteilung nach Geschlecht und Alter im 19. Jahrhundert abwichen.

Die Deklamation der Tragödie, so wie sie Racine praktizierte, war eine Art Sprechgesangs, die den Sprecher in einer Modulation der Klangfarben vom Vers forttragen ließ; vorzustellen vielleicht in der Weise, in der Klaus Michael Grüber, Racines *Bérénice* sprechen ließ. In der Tat war dieser Sprechstil für Lully, der seine Sänger zu ihrem Studium in Racines Aufführungen schickte, Modell für die Rezitative seiner *tragédie lyrique* gewesen. Die Komödie, seltener in Verse gefasst, ließ bei den komischen Figuren Raum für charakteristische Sprachticks, die durch Sprechmelodie und regionalen Akzent den Sinn stören konnten. So zerhackt einer der drei Ärzte in *L'Amour medecin/ Die Liebe als Arzt*, Macroton, die Silben, ein anderer, Bahys, nuschelt, was Molière einerseits durch Bindstriche nach jeder Silbe, andererseits durch Fehlen jeglicher Interpunktion markierte; auch sprechen in seinen Dramen Bauern mit gerollten Rs und diphthongieren die Nasale. In Anlehnung an die *Commedia dell'arte* werden so komische Personen durch Stimme und Sprechweise charakterisiert, die durch regionale Herkunft und vor allem durch eine abweichende Körperlichkeit bestimmt sind. Während die tragische Stimme den Körper transzendiert, um die Souveränität der französischen Sprache effektiv werden zu lassen, bleibt die Stimme der lächerlichen Person dem Körper ebenso ausgeliefert wie seinen Bedürfnissen.

Die Stimmen der Oper dagegen sind Stimmen, welche vokale Lust beispielhaft als souveräne Macht der Verführung verlauten lassen: Helden und Götter werden von höchsten Stimmen gesungen, nicht umsonst hat die Wurzel des französischen *souverain*, das volkslateinische *superanus*, auch das italienische *soprano* hervorgebracht. *Soprani* sind Kastraten, Tenore mit Falsettstimmen oder auch weibliche Altstimmen bzw. Soprane, die die Souveränität der Passionen hochstehender männlicher Protagonisten oder der Heldinnen verwahrscheinlichen. Irdische Personen werden auf Sopran, Alt, Tenor und Bass, der den Bariton einschließt, verteilt, komische weibliche Alte jedoch, wie die Amme in Monteverdis *Incoronazione di Poppea* werden von einem Alto oder Tenor oder, wie der in Apoll verliebte Sumpffrosch in Rameaus *Platée*, von einem Tenor gesungen. Jedoch kann der Bass auch die Rolle von zeremoniellen Personen wie Priester oder Philosophen übernehmen. Die Stimme bringt die dargestellte Person hervor und nicht selten ist ein Widerspruch im heutigen Sinne zwischen dramatischer Rolle für einen Mann und vokaler Rolle festzustellen, wenn diese weiblicher Natur ist.

Was also singt, ob in der Deklamation oder im Gesang, ist eine invokatorische Kraft, die das Wort übersteigt, auf seinen souveränen Ursprung verweist und zugleich die Wirkung der Verwahrscheinlichung der Stimmrolle bedingt. Was singt, ist aber auch die Kraft, die den Hörer im

Klang fortreißt, sein Verständnis der Worte beeinträchtigt. Was singt, determiniert eine Erotik der Stimme, der ihre Macht entspringt und die zugleich die Macht des Wortes bedroht.

Stimme als reiner Klang ist mütterlich konnotiert und die Lust an ihr wird mit der phantasmatischen ersten Stimme, die in der Psychogenese, in der ersten Entwicklung des Kindes ihm eine erste Klangkörperidentität gibt, in Verbindung gebracht. Stimme als Sinn und Bedeutung des Worts dagegen ist dem väterlichen Bereich zugeordnet, dem des Gesetzes der Sprache. Hohe Singstimmen erschweren das Verständnis gesungener Worte, tiefe Singstimmen stützen es. Sprechen und Singen stehen in Konkurrenz wie Wortbedeutung und Wortklang. Dichtung jedoch, die den Akzent auf den Klang und Rhythmus setzt, schafft musikalisch Bedeutung und hebt ihren Widerspruch tendenziell auf.

Die Macht des Wortes und die Macht der Stimme unterliegt in jeder Gesellschaft festen Regeln: ihre Ausübung war und ist auf bestimmte Institutionen beschränkt, weltliche und geistliche Instanzen teil/ten sich die Festlegung ihrer Grenzen. Mit dem Wort- oder Stimmtyp wird ein Menschenmodell gegeben: Sprechen bzw. Singen beinhaltet ein bestimmtes Verhältnis von Sprache und Körper. Nur an bestimmten *anderen* Orten ist eine Übertretung der jeweiligen Grenzen für wenige dafür Ausgewählte bzw. Ausgebildete vorgesehen. Der institutionellen Regelung haben sich zuerst die Religionen, in unserer Kultur die Kirche, angenommen: sie alterniert zwischen der Hörbarmachung der Stimme des heiligen Textes und einer Stimme, die zwischen Lobpreis und Klage schwankt und zugleich den Sänger und seinen Körper, seine Subjektivität, in den Vordergrund stellt.

Gesang ist der Gegenpol des Schreis, des kreatürlichsten, unwillkürlichsten Lauts. Gesang ist Anrufung, Gebet, Lamentatio, Wehklagen und Jauchzen, die nicht nur singuläre Lust, sondern auch Invokation, Anrufung eines Anderen ist.<sup>11</sup> Mit dem Gesang wird dem Melos der singulären Stimme, jener die Sprachintonation übersteigenden melodischen Differenz, die das je subjektive Verhältnis zur ersten phantasmatischen Stimme, die noch mit der Stimme der Mutter zusammenfällt, zu einer, für andere mitteilbaren Form erhoben. Gesang kann Affekte objektivieren, er macht den Sänger, der sie kunstvoll moduliert, zum Herrn über sie. Gesang kann so Ausdruck höchster Souveränität sein. Für Georges Bataille ist dies Don Giovannis Zurückweisung des Komturs am Ende der XIV. Szene des II. Aktes der Oper: sein *no no no non che'io mi pento/ nein nein nein ich bereue nicht* ebenso wie sein finales *Ah*, das Bataille als Lachen, als ein bejahendes Einverständnis mit dem Tod hört, ist für ihn

---

<sup>11</sup> Auf diesen religiösen Ursprung der europäischen Musik wies Benedikt XVI in einer Rede am 12. September 2008 im Collège des Bernardins in Paris hin.

eine, allein durch die Macht der Stimme effektiv werdende letzte Entscheidungsfreiheit des Subjekts angesichts des Todes.<sup>12</sup>

Souveränität ist nämlich für Bataille nicht beschränkt auf das juristische Konzept, das die Macht über Leben und Tod der anderen beinhaltet, sondern vor allem eine Kategorie des Subjekts, die auf die Autonomie seiner Entscheidungen abzielt, auf eine Fähigkeit, Verbote selbst zu setzen und gleichzeitig zu überschreiten. Bataille hatte gezeigt, wie Souveränität und Macht, die im Ancien Régime noch zusammenfielen, mit der Säkularisierung und Demokratisierung auseinandertriften. Allein der Bereich der Künste bietet dem Subjekt ein Feld für eine Souveränität an. Jenseits der Macht ist dem Subjekt dann die Möglichkeit gegeben, angesichts des Anderen und des Todes seine Souveränität im Felde der Künste sagbar zu machen.<sup>13</sup>

Die Faszination einer Inszenierung des Souveränen ist Bataille jedoch auch in Formen politischer Macht, die unser 20. Jahrhundert bestimmt hatten, nachgegangen: im Faschismus und Nationalsozialismus.<sup>14</sup> Er zeigte, wie dort der faschistische Führer die religiöse Legitimierung seiner Souveränität unaufhörlich als reine Form inszenieren muss, da sie ihm fehlt.<sup>15</sup> Die Individualisierung des faschistischen Souveränitätsprinzips beinhaltet dabei zugleich die Transformation des Staates zum Gesamtkunstwerk, das der Führer als ‚Künstler‘ zu formen sich anmaßt.<sup>16</sup>

Hat der Souverän des Ancien Régime sich über die Stimmen seiner Institutionen in einer durch Inszenierung vergegenständlichten Subjektivität manifestiert – hierin lag die Macht des Wortes und der Stimme auf der Bühne –, so riss im Faschismus die Stimme des Führers die ‚Sprachmusik‘ an sich, an der sich alle anderen öffentlichen Stimmen orientierten. Die extreme Stimme Hitlers beispielsweise, die in ihrer Gepresstheit und ihrem typischen Staccato, das sich in konvulsive Affektausbrüche steigerte, das mörderische politische Programm der Extermination des Anderen hören ließ, verhieß zugleich vokal eine Lust, die gerade ihre massenhafte erotische Anziehung ausmachte. Diese, am Modell der Deklamation der Vorkriegszeit orientierte Stimme war letztlich dem Theater genauso entwendet, wie Hitlers Schnurbart Chaplins Tramp. An den Folgen der Inszenierung ihrer Souveränität, krankt das deutschsprachige Theater noch heute. Die Macht des Worts wie die Macht der Stimme stehen seither unter einem Verdacht, den auch das Musiktheater

---

<sup>12</sup> Helga Finter *Bataille lesen: Die Schrift und das Unmögliche* (Hrsg. zusammen mit Georg Maag), 138 Seiten, Wilhelm Fink Verlag, München 1992.

<sup>13</sup> Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus* [1934]. *Die Souveränität* [1956], München 1978

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Die Führerfigur tritt das Erbe der Doppelnatur des Königs antritt, die *sacer* im Sinne von heterogen und zugleich heilig ist, erlangt deren Legitimation jedoch nur durch deren Inszenierung.

<sup>16</sup> Philippe Lacoue Labarthe/ Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi, La Tour d'Aigues*, 1991

erreicht hat. Zudem haben sie den Sieg von, neue Souveränität versprechenden Vorbildern — die Synchronstimmen von amerikanischen Filmen und Fernsehserien beispielsweise – leicht gemacht.

Literatur und Theater des 20. Jahrhunderts haben nicht nur Freuds Diktum bestätigt, dass das Subjekt nicht Herr im eigenen Haus ist, sondern es auch weder Herr des Worts noch der Stimme sein kann. Sprache spricht uns, die Stimme ist, wie Artaud uns gezeigt hat, souffliert. Allein die Art und Weise wie die Relation zu Sprache und Musik geknüpft wird, macht die Besonderheit einer Stimme aus. So stellt sich heute die Frage, ob sie überhaupt noch eine universelle Form finden kann, denn Theater, will es einen gesellschaftlichen Auftrag haben, spricht zu einer potentiellen Gemeinschaft. Hier wird die Musik, wird Gesang notwendig, denn mit ihnen stehen Formen bereit, die schon immer Wort und Musik nicht als eigen sondern als einem Anderen verpflichtet behandelt haben. Ein Sänger weiß, dass die Stimme ihm nicht gegeben, dass sie, wie schon Gundula Janowitz sagte, ein Geschenk ist, das erst als Projektion eines Verhältnisses zu Sprache, Körper und musikalischem Text entstehen kann. Zwar sind charakteristisches Timbre und Stimmführung psychosomatische Phänomene, doch werden sie zugleich auch kulturell determiniert. Die Souveränität einer Bühnenstimme, die ihre Macht und erotische Anziehungskraft ausmacht, entspringt der Freiheit im Umgang mit dem Imaginären von Körper- und Textstimmen, die sich aus der impliziten Anerkennung der Alterität der Stimme des Worts und der Stimme des Gesangs speist.

### *Macht und Souveränität*

Der Horizont der Stimmkünste kann heute nicht mehr die Souveränität einer Macht sein, aus der sie die Legitimation der eigenen Macht bezieht. Die Souveränität des Künstlersubjekts hat sich an seine Stelle gesetzt und bildet Gemeinden, weltweit, wie uns die Hysterie um Michael Jacksons Tod erst kürzlich wieder lehrte. Jedoch kann die Konfrontation mit historischen und zeitgenössischen Formen dessen, was jeweils singt, unser Hören aufrufen zu analysieren, welche Macht des Worts oder der Stimme das zum Klingen bringt, was potentiell stumm in uns singt. Die Gemeinschaften, die sichtbar als Publikum sich daraus bilden, eint allein eine Sensibilität für Musik. Zumeist sind sie ausschließend, doch können sie auch, dafür steht das neue Salzburg, viele Epochen und Stile versammeln.

So möchte ich abschließend bei drei diesjährig inszenierten Musikwerken den Aspekt der Macht des Wortes und der Macht der Stimme hinterfragen. Sie geben jeweils eine, für ihre Epoche beispielhafte Antwort. Thematisch ist ihnen gemeinsam, dass die Protagonisten zwar Spielball der Macht sind,

doch ihr Begehren sich auf ein Objekt gerichtet, das sich ihr entzieht. Die irdische Macht ist der Gegner, der ihr Scheitern erzwingt, doch die Macht ihrer Stimme transformiert es in einen Sieg, der als Souveränität der Entscheidungsfreiheit oder des Begehrens eines zugleich verfeimten und musikalisch sakralisierten Opfers vom Zuhörer vernommen werden kann.

Theodora[1759]

Georg Friedrich Händels Oratorium *Theodora*, zur Zeit seiner Entstehung ein Fiasko, ist ein Werk, das für eine mentale Inszenierung durch den Zuhörer geschrieben wurde. Wie oft betont wird, gab die Form des Oratoriums Händel eine Freiheit von den Zwängen des damaligen Opernbetriebs. Doch zielte ihre emotionale Wirkung ursprünglich auf eine geistige Auseinandersetzung ab, ähnlich der von Ignatius von Loyolas geistigen Exerzitien ab. Händel wählte für sein Spätwerk einen Stoff aus der Frühgeschichte des Christentums, der ins Zentrum den Widerstand der Christin Theodora gegen die aufoktroyierte heidnische Religion und ihre freie Wahl der heiligen Liebe stellt, die eine irdische Liebe sublimiert. Christliche und heidnische Protagonisten stehen sich gegenüber, jeweils unterstützt durch Chöre, in einem Wechsel von Rezitativ, Arie und Chor.

Das Martyrium der Heiligen wird auf Seiten der Christen durch hohe bis höchste Stimmlagen ästhetisch erhöht: Theodora, Sopran, Irene Sopran, Didymus, der bekehrte Römer, ein Alto-Kastrat, Septimius, der ambivalente noch unentschiedene Römer, der den römischen Gouverneur Antiochas, Valens zur Gnade für die Christin zu bewegen sucht, ein Tenor. Allein der heidnische Tyrann Valens hat eine Bassstimme, die ihn in einer starren Brutalität charakterisiert. Er antizipiert, zum Beispiel in der Arie „Rack, gibbets, sword and fire“, schon die triumphierende Grausamkeit des Osmin im III. Akt von Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Die Stimmrollen charakterisieren die Personen: Theodoras Wandel von resignierter Melancholie, ihr Abschied an das Leben in Szene 3 „Fond Flattering World“, der an das „Addio Roma“ der Ottavia in Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ gemahnt zu einer, angesichts des Todes, freudigen Gewissheit des jenseitigen Glücks im Duett mit Didymus – „Thither let our hearts aspire.“ Chöre der Christen und der Heiden formen vokal jeweils als Stütze der Protagonisten eine unsichtbare Gemeinschaft. Doch nur im Falle der Christenchöre repräsentieren sie auch die Legitimität der von den Antagonisten beanspruchten Souveränität. Auffallend ist hier, dass eine vokale Differenz von Heiden- und Christenchor fehlt. Man hat dies, so Peter Sellars, als Ausdruck der aufklärerischen Toleranz Händels gegenüber allen Religionen interpretiert. Doch der Kontrast der Stimmrolle von Valens mit der Vokalität seiner Gefolgschaft lässt nicht nur die fehlende Macht des römischen Statthalters von Antiochia hören, sondern auch den schleichenden Sieg einer

Souveränität, die ihre Macht aus der Aktualisierung eines göttlichen Worts und seiner Stimme bezieht, welche die Chöre sowie alle Soprani repräsentieren. Die getragene Stimmusik und ihre instrumentale Begleitung – *largo, larghetto, andate, largo, adagio piano* sind die Bezeichnungen für den Aufführungsstil –, reduzieren Dramatik und Effekt, machen jedoch das Sehnen und Streben nach dem Jenseits geradezu subkutan fühlbar als Begehren nach einem Anderen, den kein irdisches Objekt befriedigen mag. Hier effektiert die Macht der englischen Stimmen die Souveränität eines Jenseits, während die Souveränität der irdischen Macht stimmlich abwesend bleibt, Valens fehlt vokal die Gefolgschaft.

### *Così fan tutte*[1790]

Mit *Così fan tutte* schlagen Mozart und Lorenzo Da Ponte ein grausames philosophisches Experiment vor, das die Souveränität der Macht des Eros als Macht unbewussten Begehrens behauptet. Als Zeitgenosse von Casanova, der mit Da Ponte auch persönlich bekannt war, von Sade und den Libertins des Siècle des Lumières lässt der Philosoph Don Alfonso die Liebe zweier Ferrareser Damen zu ihren Verlobten durch eine Wette auf die Probe stellen. Der Zeremonienmeister dieses grausamen Spiels hat die Stimmrolle eines Basses. Die Schwestern aus Ferrara sind ihren Verlobten zu Anfang zwar standesgemäß, doch im Hinblick auf die Timbres – nicht der Stimme entsprechend zugeordnet: der Sopran Fiordiligi zum Bariton Guglielmo, der Mezzo-Sopran Dorabella zum Tenor Ferrando.

Die von Don Alfonso inszenierte Wette führt nicht nur zu einer Vertauschung der ungleichen Paare, sie hat auch eine Erschütterung der Identität von dramatischer Person und Stimperson zu Folge. Die Souveränität des Subjekts wird im Konflikt mit der Macht des Eros dramatisiert: Er ist der neue Gott. *Così fan tutte*. Ausgangspunkt ist eine Souveränität, die sich nicht mehr durch Gott oder seine irdischen Repräsentanten legitimiert, sondern sich in das empfindende Individuum zurückgezogen hat. Doch diese durch musikalische Rhetorik verlautete Gefühlsidentität steht vokal im Widerstreit mit der Erweckung eines unbewussten Begehrens, das als neue Souveränität sie vokal durchkreuzt. Der alternde Libertin Don Alfonso ist ein Bruder von Madame Saint-Ange, der grausamen Lehrmeisterin der jungen Emilie in Sades *Philosophie dans le boudoir* [1795]. Ein Widerspruch nicht nur von Stimme und Wort, sondern auch innerhalb der durch Gesang verlauteten Affekte spaltet die Stimpersonen: das rhetorische Pathos der Abschiedsverzweiflung Dorabellas – „*Smania implacabili*“ – oder Fiordiligis Beteuerung konstanter Liebe – „*Come un scoglio*“ – wie auch der Widerstreit ihrer Empfindungen – „*Per pietà non mi perdona*“ – werden psychologisch unentscheidbar mit dem aufflackern des Begehrens in den Stimmen verschränkt. Die vokale

Spaltung des Subjekts in bewusstes Wollen des Wortsinns, sowie in empfundenes und unbewusstes Wünschen der Stimme stellt eine Souveränität der Stimme als aufrichtiger Ausdruck der Gefühle zur Disposition. Die dramatische Verdoppelung von Despinas Stimme, welche sowohl die schrill dunkle Stimmmaske eines mesmerischen Arztes (I,16), wie auch das Falsetto eines Notars (II.17) bei der fingierten Hochzeit der neuen Paare annimmt, entlarvt zudem vokale Personenidentität als eine Farce, welche das Subjekt sich und anderen vorspielt. Am Ende wird das falsche Spiel aufgedeckt, die Herren der Schöpfung vergeben großzügig den Damen. Welche Paare sich am Ende formen, so hat häufig die Kritik vermerkt, sagt das Libretto nicht. Nach der Logik der Stimmrollen, welche die Ähnlichkeit der Timbres vereint, wären dies die Paare, die das Begehren zusammenführt, nach der Logik der Vernunft, bildeten sich die alten Paare wieder, bereichert um das Wissen, dass die Souveränität des Begehrens stetig verlockt, die Schwelle des Reichs der Vernunft zu überschreiten. Seine Erfüllung bleibt jedoch in beiden Fällen dem Reich der Musik anheimgestellt, die seine Lust triumphieren lässt.

Die Macht der Stimme inszeniert hier nicht mehr eine verobjektivierte souveräne Subjektivität, sondern ein vokal verlautetes Begehren, das die Souveränität des Eros projiziert. Seine Logik der Überschreitung mischt die bestehenden Stimmordnungen auf, allein die Lust des Klangs und der Musik regiert. Zugleich kündigt so Mozart das Ende der vokal transfigurierten, körperlich sublimierten Stimmen an und die Herrschaft der nach Geschlecht und Alter verwahrscheinlichten Stimmpersonen des 19. Jahrhunderts. Die Macht des Gesangs, die durch Stimmpersonen bisher das Begehren auf die Gendervielfalt entgrenzt hatte, lässt nun durch das Feuerwerk des Gesangs den Skandal eines Partnertauschs, die Inkonstanz der Gefühle, die Spaltung des Subjekts lustvoll als Souveränität eines Begehrens anerkennen, dem das Reich der Vernunft Rechnung zu tragen hat.

#### *Al gran sole carico d'amore*[1975]

Das dritte Beispiel, *Al gran sole, carico d'amore* von Luigi Nono, ist Erbe der Entwicklung der neuen Musik des 20. Jahrhunderts, seit Schönberg, Berg und Dallapiccola, aber auch zugleich Erbe der Geschichte, die Auschwitz hervorgebracht hat. Sowohl die Macht des Wortes als auch die Macht der Stimme stehen ebenso unter Verdacht, wie jede Inszenierung einer sie usurpierenden Souveränität. Das Band zu einem transzendentalen Souverän ist nun endgültig durchschnitten, – selbst bei einem biblischen Stoff ließ Schönberg Moses nicht mehr singen – „Es fehlt das Wort“ –, dagegen singt Aaron, der Verführer zum Tanz um das goldene Kalb, mit der Stimme eines Tenors. Gesang hinterfragt nun ausdrücklich, was singt auch im Wort, – Schönbergs Sprechgesang, so der *Pierrot*

*Lunaire* 1912, hatte dies schon in der Konfrontation mit der Stimme deklamierender Bühnenvirtuosen wie Kainz oder Moissi erforscht.<sup>17</sup>

Luigi Nono sucht das *Rauschen der Sprache* (Roland Barthes) aus einem Chor vielfacher Text- und Gesangstimmen, *live* produziert oder auf Tonband aufgezeichnet, zu einem instrumental und synthetisch produzierten Klangraum zu verdichten, aus dem sich einzelne Solostimmen herauslösen können, um sich wieder mit ihm zu vermischen. Die *tragedia dell'ascolto*, die Tragödie des Hörens, wie der Untertitel seines *Prometeo* besagt, ist hier vorprogrammiert, um Zeugnis abzulegen von dem, was ein Jenseits der Verbrechen dieses Jahrhunderts verunmöglicht, was aber auch gescheiterte Versuche des Widerstands an Souveränität bergen.

Bei Nono sind Stimmen nicht mehr Stimmpersonen, die einen Text singen, sondern Durchgangsstationen für Textfragmente vielfältiger Herkunft, die in ihre Konstituenten aufgespalten, von Stimmen zu Stimmen wandern können. Es geht um die Übersetzung der Signifikanz, das heißt des sonoren und rhythmischen, Bedeutung generierenden Potentials, das musikalisch übersetzt werden soll. „Die Komposition mit dem phonetischen Material eines Textes dient heute wie früher der Transposition von dessen semantischer Bedeutung in die musikalische Sprache“, so der Komponist.

Der Chor ist zentral, er ist die kollektive Stimmperson, die aus einer Vielfalt singulärer Einzelstimmen sich zusammensetzt, aus der Solisten jedoch hervortreten können. Diese sind Protagonisten nur insofern, als sie das gescheiterte Streben nach Souveränität der Stimmgemeinschaft hörbar machen. Damit sind sie zugleich Klangelemente in einem sonoren Prozess der Signifikanz, der performativ in einer szenischen Aktion sich vollzieht. In einem solchen Theater sind auch die Theatersprachen nicht hierarchisch auf die von Gesang und Wort generierte Bedeutung der Handlung ausgerichtet, sondern entwickeln sich wie ein Gewebe, bei dem ab und an Fäden sich kreuzen, um Sinnpotentiale aufblitzen zu lassen, die der Hörer zu einem audiovisuellen Text auflösen oder weiterspinnen kann in Konfrontation mit seinem eigenen Gedächtnis.

Macht der Stimme und Macht des Worts haben hier als Horizont eine neue musikalische Schrift im Raum, die der Zuhörer selbst mit seinem Imaginären in Szene setzt und vollendet. Die Macht des Worts und der Stimme besteht nicht mehr in der Erotik einer Verführung durch einzelne Repräsentanten der Souveränität, die Sänger. Vielmehr sind sie Teil einer musikalischen Gesamtkomposition, einer sonoren Landschaft in Aktion. Sie gemahnt an den vokalen Sehnsuchtsraum der ersten Lebensmonate des Menschen, den Julia Kristeva *Chora* nennt. Doch zeichnet er nicht dessen Seligkeit in einem harmonischen verlorenen Paradies. Vielmehr projiziert er ihren Schrecken und die Gefahren der Lust einer Indifferenzierung, die die politischen Utopien des

---

<sup>17</sup> Friedrich Cerha, "Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*," Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (eds.), *Musik-Konzepte, Schönberg und der Sprechgesang* 112/113 (2001).



20. Jahrhunderts ins Werk setzten. Dies ist das Paradox des Kommunisten Nono, aber auch die Größe des Künstlers.

Seine Musik, die ein sonores Spannungsfeld zwischen der Utopie einer Gemeinschaft des Empfindens und ihrer Schrecken entwirft, konfrontiert so den Zuhörer auch mit seinem Wunsch, durch fremde Stimmen, ein fremdes Wort, das zu repräsentieren, was in ihm singt: Denn die Macht des Wortes, die Macht der Stimme entspringt allein der Anrufung dessen, was abwesend und zugleich konstitutiv für das menschliche Subjekt ist. So sind auch seine Namen Legion, doch ihnen gemeinsam ist, dass dieser Andere nur vokal Präsenz durch den erlangt, der ihn anruft, ihn singt. Heilige Schriften haben die Form dieses Sprechens als ein Singen festgelegt, aus dem die Musik unserer Kultur entstanden ist. Ihr Horizont wie die Leerstelle, die sie heute hinterlassen hat, färbt das, was singt, mit der melancholischen Trauer um einen Verlust. Doch diese luzide Einsicht erlaubt auch, in vokalen Zeugnissen verschiedensten Glaubens – sei es an die Souveränität Gottes, des Subjekts, des Begehrens, der Vernunft oder der Gemeinschaft – die Lust einer Invokation zu genießen, die Saiten der eigenen Sensibilität zum Klingen zu bringen vermag, ohne sie einem neuem Souverän zu unterwerfen. Dies ist gerade die kostbare Freiheit, welche die vielgeschmähte Postmoderne uns heute gewonnen hat und zu der auch Salzburg beiträgt.