

LONG ARTICLE

**No more ›unheard melodies‹ – Zwölf Thesen zur
Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater**

David Roesner, University of Munich

Die Schauspielmusik fristet seit jeher ein Schattendasein in der öffentlichen Wahrnehmung und in der Theater- und Musikwissenschaft. Dabei hat gerade die Digitalisierung der Produktionsmittel und die Erweiterung der Spiel- und Darstellungsformen und Dramaturgien im Zuge postdramatischen Theaters zu einer besonders großen Vielfalt an Erscheinungsformen von Schauspielmusik geführt. Der vorliegende Artikel versucht – trotz der Disparität der Arbeitsweisen, Funktionen und Ästhetiken von Schauspielmusik heute – eine Standortbestimmung und Charakterisierung einiger hervorstechender Tendenzen in dieser zumeist marginalisierten Kunstform.

1. Ausgangspunkt

Ich habe den Titel von Claudia Gorbmans einflussreichem Buch von 1987 über narrative Filmmusik (so der Untertitel) gewählt, um eine Reihe von Entwicklungen zeitgenössischer Schauspielmusik¹ zu skizzieren, die ich in Form von kurz begründeten und sicher diskussionswürdigen Thesen fassen möchte. In der traditionellen Filmmusik gibt es eben das altbekannte (und natürlich auch dort längst oft überholte) Prinzip, die beste Filmmusik sei die, die der Zuschauer gar nicht wahrgenommen habe. Subtile Lenkung und Manipulation sind hier oft erklärtes Ziel. Sehen und hören wir uns im zeitgenössischen Theater um, präsentiert sich ein anderes Bild: Häufig wird die klingende Musik live und sichtbar vor unseren Augen produziert, sie wird explizit bespielt und in die Bühnenhandlung mit einbezogen, und nicht selten behauptet sie sich als gleichberechtigter Mit- oder Gegenspieler zu dramatischen Figuren, Texten, Bildern, Licht und Raum.

Zunächst möchte ich aber einen – der Anschaulichkeit zuliebe vereinfachten – Ausgangspunkt skizzieren, der zwar verallgemeinert, was sich im jeweiligen Einzelfall komplexer und differenzierter präsentiert, aber vielleicht doch als eine Liste von Tendenzen eine hilfreiche Folie ist, vor der sich zeitgenössische Schauspielmusik abhebt.

Lange Zeit ist Schauspielmusik grundsätzlich als dienende Kunst verstanden worden: *prima il teatro, poi la musica*. Historisch gibt es zahlreiche Beispiele, bei denen Musik zwar fester Bestandteil von Theateraufführungen war, aber kaum mit der eigentlichen Bühnenhandlung verbunden wurde, sondern als eher zufällige Zwischenaktmusik oder austauschbare Ouvertüre, als ornamentales Ritual oder pragmatischer Lückenfüller fungierte. Und diejenige Musik, die tatsächlich auf eine konkrete Inszenierung und als ihr integraler Anteil konzipiert war (und wie wir sie natürlich auch heute noch in vielen traditionelleren Theaterinszenierungen wiederfinden), war und ist zweckgebunden und nachgeordnet. Dies gilt sowohl in Bezug auf die Chronologie ihrer Entstehung als auch auf die Hierarchie ihrer künstlerischen Bedeutung. Diese Schauspielmusik ist, um eine kulinarische Metapher zu bemühen, weder das Fleisch, das Gemüse noch die Kartoffeln, sondern eher das geschmacksverstärkende Salz, die dekorierende Petersilie oder das Mehl, mit dem die Sauce eingedickt wird. Sie verstärkt, paraphrasiert oder widerspricht gelegentlich dem, was bereits vor ihr da ist: Dialoge, dramatische Handlung, szenische Vorgänge, theatrale Bedeutung.

Da es hier offensichtliche Parallelen zur Filmmusik gibt – und dies ein Bereich ist, der deutlich systematischer erforscht ist –, greife ich zur Kategorisierung verschiedener Funktionen von Schauspielmusik auf ein jüngerer Standardwerk zur Filmmusik von Claudia Bullerjahn zurück. Sie unterscheidet folgende wesentliche Funktionen, die sich natürlich überlappen können:

1. Narrative Funktion: Musik hilft der Erzählung, der Fiktion, z.B., indem sie Ort und Zeit charakterisiert, bestimmte Bedeutungen und Interpretationen hervorhebt, Figuren einführt und charakterisiert usw.
2. Dramaturgische Funktionen: Musik unterstützt die Erzeugung dramatischer Höhepunkte, Wendepunkte, Spannung, toter Zeiten, diskrepanter Informiertheit usw.
3. Strukturelle Funktion: Musik unterstützt die Strukturierung der Zeit, indem sie unsere Tempowahrnehmung beeinflusst, Abschnitte markiert oder verschleiert, Wiederholungen und Variationen verdeutlicht oder sogar kleinteilig als eine Art »akustische Zeichensetzung« für Texte fungiert.
4. Persuasive Funktion: Musik produziert und modifiziert unsere emotionalen und affektiven Reaktionen auf das Bühnengeschehen. Sie schafft Atmosphäre, emotionale Bindung, Identifikation, mal ein gutes Bauchgefühl oder ein somatisches Unwohlsein (siehe Bullerjahn 2001).

Die Idee solcher Funktionen, gerade in Bezug auf ihre persuasive Wirkungsmacht, hat eine lange Tradition. So schreibt schon Gotthold Ephraim Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767), Musik könne im Schauspiel bei allen Zuschauern die gleichen Empfindungen hervorrufen. Es sei eine besondere Qualität, sagt er über Johann Friedrich Agricolas Musik zu Voltaires *Semiramis*, »daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anders gehört hat als ich« (1986, 137). So hilfreich diese Unterscheidungen von Funktionen sind und so sehr sie in der Kreation und Rezeption von Schauspielmusik nach wie vor wirkungsmächtig sind, erscheinen sie dennoch problematisch, weil

sie vereinfachend eine ›wenn-dann‹ Relation suggerieren, die so nicht immer gegeben ist. Das liegt unter anderem daran, dass von einer klaren Trennung der Musik von dem anderen Bühnengeschehen nicht immer auszugehen ist; dass die vermeintlich klar kalkulierbaren oder realisierbaren Konsequenzen und Effekte einer bestimmten Musik zu einer bestimmten Szene nicht zuletzt aufgrund der *liveness* der theatralen Vorgänge höchst unbeständig und fragil sind; und dass Annahmen über Funktionen und Wirkungen auf verallgemeinerbaren Aspekten von Musik innerhalb eines bestimmten Kulturkreises basieren und dabei häufig die eminent wichtigen individuellen Hörgewohnheiten und musikalischen Sozialisationen der einzelnen Zuschauer² übergehen. Natürlich ist es möglich, Musik so auszuwählen und einzusetzen, dass eine weitgehend homogene Reaktion in einem bestimmten Kontext mit großer Wahrscheinlichkeit vorherzusagen ist, aber häufig genug kann Musik eben auch eine völlig divergierende Aufnahme finden und zu sehr unterschiedlichen Lesarten einer Szene führen.

Ich möchte nun zunächst an zwei Fallbeispielen zeigen, was sich in Relation zu diesem etwas schematisch umrissenen Bild einer traditionellen, an klassischer Filmmusik geschulten Schauspielmusik³ alles verändert hat und welche neuen Tendenzen sich im Zuge der neueren Entwicklungen des Theaters ergeben, wenn postdramatische Dramaturgien und performative Spielformen Einzug halten.

2. Fallstudie I: *Ein europäischer Sommernachtstraum* (Regie: Karin Beier, Musik: Frank Köllges, Düsseldorfer Schauspielhaus, 1995)

Das erste Beispiel steht zwar keineswegs im postdramatischen Verdacht, greift aber vornaturalistische Tendenzen auf, gerade auch in Bezug auf den Einsatz von Musik. Karin Beiers Inszenierung, die auch zum Berliner Theaterreffen eingeladen wurde, basiert auf der zentralen Idee, ein multikulturelles Ensemble für die Produktion zusammenzustellen und alle Schauspieler in ihrer jeweiligen Landessprache spielen zu lassen. Dieser *Sommernachtstraum* hat also einen italienischen Oberon und eine italienische Helena, eine britische Titania und Hermia, einen ungarischen Demetrius und Puck, einen russisch-israelischen Lysander und einen polnischen Zettel. Außerdem wirken deutsche, französische und bulgarische Darsteller mit. Während die Haupthandlung weitgehend der Vorlage Shakespeares folgt, wurden größere Teile der Handwerker Szenen in Improvisationen neu erfunden und setzen sich humorvoll mit den unterschiedlichen Theaterkulturen und Spielweisen der beteiligten Akteure auseinander: Grotowski vs. Commedia dell'arte, Stanislawki vs. Brecht.

Musik spielt für diese Inszenierung eine konstitutive Bedeutung, die nicht nur die besonderen Welten Athens und des Waldes charakterisiert, sondern wesentlich die zentrale Konzeption der Inszenierung mitbestimmt und trägt. Beier assoziiert hier Liebesverwirrung mit Sprachverwirrung und liest Shakespeares Komödie auf inhaltlicher Ebene – inspiriert von Theorien Jan Kotts und Camille Paglias – als harsche, blutige, sexuelle und existentielle Bedrohung von Identität durch die Launen der Natur und der Natur der Liebe. Auf ästhetischer Ebene präsentiert sie daher keine eskapistische Feenwelt, sondern eine raue Feier des Mediums Theater. Sie setzt dabei insbesondere auf das große affektive Potential paralinguistischer Kommunikation und macht außerdem Gebrauch von paratheatralen Spielformen wie dem Stummfilm, dem Karneval und dem Zirkus.

Die Musik kaschiert hier nicht einfach den Übergang von Athen in den Wald, etabliert nicht bloß den neuen Spielort, sondern konstituiert die Figuren als Fellinische Clowns. Im Übergang vom

rigiden Trommeln bürokratischer Juristen (siehe Fig. 1) zu einer bunten, schrägen Zirkuskapelle entpuppen sich melancholisch feenhafte Wesen. Im kalten Einheitsbühnenbild (Florian Etti) sind es daher allein die verspielten Kostüme (Maria Roehrs) und das Musizieren, die die Shakespearesche Welt bedeuten: nicht Wortkulisse sondern Tonkulisse. Was die Inszenierung darüber hinausgehend aufhebt oder zumindest zur Disposition stellt, ist die Idee einer Zweiteilung von Musik und Szene. Das Musizieren wird zum zentralen theatralischen Vorgang, die Trennung von Musikern und Schauspielern ist, zumindest vorübergehend, suspendiert, die Szene wird nicht von Musik begleitet, sondern aus ihr heraus entwickelt.



Fig. 1. Am Athener Hof (Ensemble). Fernsehstill aus der Übertragung von 3sat, 4. Mai 1996



Fig. 2. Im Feenwald von Athen (Michael Teplitsky und Jost Grix). Fernsehstill aus der Übertragung von 3sat, 4. Mai 1996

Und schließlich – auch wenn dies für den Zuschauer nicht unmittelbar evident ist – spielte Musik für die Produktion noch eine weitere Rolle: Im Zuge der Entwicklung dieses ungewöhnlichen Projekts mit einem sehr heterogenen Ensemble war das gemeinsame Musizieren unter Leitung von

Frank Köllges ein zentraler Bestandteil der Ensemblefindung, ein wichtiges Instrument im gruppendynamischen Prozess und eine gemeinsame »Sprache« jenseits einer gemeinsame Sprache.⁴

3. Fallstudie II: *Demokratie in Abendstunden* (Regie: Karin Beier, Musik: Jörg Gollasch, Schauspielhaus Köln 2011)

Beiers Interesse an der Liminalität zwischen Musik und Szene, zwischen Musiker und Schauspieler hat sich in den letzten Jahren eher noch verstärkt: Was beim *Sommernachtstraum* noch im Rahmen einer letztlich relativ traditionellen Theaterinszenierung aufgehoben und interpretierbar ist, findet in ihren späten Kölner Inszenierungen wie *Das Werk. Im Bus. Ein Sturz* (2010) oder *Demokratie in Abendstunden* (2011) eine radikalere und experimentellere Anwendung. Hier rücken die Materialität, Performativität und Bedeutungsoffenheit des Musizierens an sich in den Vordergrund – inspiriert u.a. vom weiten Musikbegriff John Cages und den Ideen des instrumentalen Theaters bei Mauricio Kagel. In *Demokratie in Abendstunden* etabliert Beier zunächst eine lose szenische Rahmung, nämlich die Situation einer Orchesterprobe, die als Mikrokosmos sozialer Spannungen und Revolte fungiert (wie schon in Fellinis gleichnamigem Film von 1979, der hier Pate stand). Die Inszenierung schwankt zwischen reflektierenden Diskursen über den (Un)möglichkeit von Protesten, die Ästhetik von Revolte, den Platz der Demokratie in der Kunst usw. einerseits und Momenten purer Performance andererseits: mehrdeutig, sinnlich, überwältigend, affizierend.

In diesem Beispiel geht Beier also noch einen Schritt weiter: Das Stück, das zu Beginn noch mit einer konkreten fiktionalen Situation begonnen hat (diese wird über etliche Minuten durch einen Orchesterwart, Michael Wittenborn, etabliert, der den Orchesterprobensaal einrichtet, Instrumente herbeibringt, usw., siehe Fig. 3), löst sich in eine Kakophonie aus Tönen und Rhythmen, eine Collage skandierter Slogans auf, und resultiert in einer zunehmenden Verwüstung der Bühne in ein Meer aus Notenblättern und literweise Farbe (siehe Fig. 4). Auf der Bühne agieren Konzertmusiker und Schauspieler ununterschieden; alle machen alles: Sprechen, Darstellen, Instrumente spielen, Singen, Actionpainting usw. Die Szene wird zum Happening und die Musik – und damit meine ich auch: die Rhythmen der Texte, die Klanglichkeit des raschelnden Papiers und der tropfenden Farbe, die visuellen Rhythmen von Licht, Kostüm und Bewegung etc. – wird zum eigentlichen Gegenstand der Wahrnehmung. Eine Entgrenzung dessen, was wir als Musik empfinden, findet statt, und daraus entsteht eine ästhetische Erfahrung, die wir nicht so ohne weiteres semantisieren können, die also nicht in ihrer Bedeutung aufgeht.



Fig. 3. Still aus der hauseigenen Videoaufzeichnung von *Demokratie in Abendstunden*, Schauspielhaus Köln 2011



Fig. 4. Still aus der hauseigenen Videoaufzeichnung von *Demokratie in Abendstunden*, Schauspielhaus Köln 2011

Meine nun folgenden Thesen nehmen diese Beispiele als Ausgangspunkt, gehen aber über sie hinaus und versuchen, eine Reihe allgemeinerer Entwicklungen und Tendenzen der Ästhetik und Entstehungsprozesse von Schauspielmusik vor allem im deutschsprachigen Theater aufzuzeigen. Dabei ist mir bewusst, dass diese Thesen Abstrahierungen sind, die sich durch viele Beispiele stützen lassen, für die aber natürlich immer auch Gegenbeispiele zu finden wären.

4. ZwölfThesen

- 1) Schauspielmusik ist nicht mehr Musik zum *Drama* (und potentiell unabhängig von einer konkreten Inszenierung), sondern Aufführungsmusik – ephemere und unwiederholbar.

Ursula Kramer verwendet in ihrem jüngst erschienenen Sammelband *Theater mit Musik* eine ähnliche Formulierung, mit der sie die Schauspielmusik unter anderem von der Oper abgrenzt. Sie schreibt, dass mit der »Flüchtigkeit des Mediums Schauspielmusik« ihr Status eines

»Aufführungstextes« korrespondiere – »im Gegensatz zum ›Werktext‹, wie ihn Goethe für die Oper realisiert sah« (Kramer 2014, 10). Dem ist m. E. zuzustimmen, ich würde jedoch noch eine weitere Differenzierung anschließen: Die wenigen weithin bekannten Schauspielmusiken in der Geschichte dieser Gattung (Beethovens Musik zu Goethes *Egmont* [1809], Mendelssohns Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* [1826/43] oder Griegs Musik zu Ibsens *Peer Gynt* [1876]) waren primär auf die *dramatische* Vorlage bezogen und von ihr inspiriert. Oft wurden sie für eine Reihe unterschiedlicher Inszenierungen herangezogen und entwickelten ein unabhängiges Eigenleben als Konzertstücke. Sie sind in dieser Hinsicht relativ gesehen wesentlich stärker ›werkhaft‹ als heutige Schauspielmusik. Diese ist in der Regel auf das Konzept *einer* Inszenierung maßgeschneidert, welche ihrerseits mal mehr und mal weniger auf einem dramatischen Text basiert, und beansprucht – mit Ausnahme einiger Demo-CDs, Websites und MySpace Playlists – keine Autonomie.⁵

- 2) Schauspielmusik bestimmt stärker als früher den Entwicklungs- und Probenprozess von Inszenierungen fundamental mit.

Hier ist es wichtig zu differenzieren, was mit ›früher‹ gemeint ist: In der Geschichte der Schauspielmusik gab es natürlich häufig Musik, die schon am Beginn der Einstudierung eines Theaterstückes fertig war – mal, weil sie unabhängig entstanden war, oder eben, wie gerade erwähnt, schon in Bezug auf ein Stück z.B. als Auftragsarbeit komponiert. Sie war aber meist nicht eng mit dem Inszenierungstext verwoben, sondern diente als – oft recht austauschbare – Ouvertüre, Zwischenakts- oder Umbaumusik.

Mit der kurzen Blüte des Melodrams in 19. Jahrhundert und dem Aufkommen des Tonfilms ab den 1930er Jahren und den darin vielfältig erprobten Techniken der Untermalung, Kommentierung und leitmotivisch und atmosphärisch sprechenden Musik durchdringen sich auch im Schauspiel Szene, Dialog und Musik immer enger, aber zumeist unter dem Diktat des Wortes. Die Berufspraxis der Schauspielmusiker sah dementsprechend häufig vor, dass sie – einem Filmkomponisten nicht unähnlich – einer szenisch weitgehend fertigen Inszenierung erst spät im Probenprozess noch Musik hinzufügten. Hierbei ist sicher richtig, was Heiner Goebbels immer wieder betont: Elemente, die spät zum Entwicklungsprozess hinzustoßen, können nur noch illustrieren. Es sei eben »absolut notwendig«, dass bereits zu Beginn der Probenarbeit »möglichst alle der auch später bei den Aufführungen Verwendung findenden Mittel [...] zur Verfügung stehen, damit man das Verhältnis der Elemente zueinander finden und entwickeln kann« (Goebbels 2012, 152).

Heute ist es in vielen Produktionen Usus, dass Schauspielmusiker vom ersten Probenstag an mit auf der Probenbühne sitzen, früh musikalische Ideen anbieten, in Echtzeit Sounds, Klangtexturen und Rhythmen produzieren und ebenbürtig an der Entwicklung der Inszenierung teilhaben. Paul Clarke z.B. lieferte zu Beginn der Probenarbeit zu Katie Mitchells Romanadaption *Waves* (National Theatre, London, 2006) zwei CDs mit musikalischen Entwürfen ab, die in vielen Fällen zu atmosphärischen und rhythmischen Blaupausen für Szenen wurden (siehe Roesner 2014, 252). Der Sounddesigner der Produktion, Gareth Fry, beschreibt, wie dabei auch die frühe Arbeit mit Klangschichten und Soundscapes für viele Szenen den Ton (im wahrsten Sinne des Wortes) vorgaben, und der Gesamtrhythmus der Inszenierung so als eine Art Protopartitur entworfen wurde (siehe Roesner 2014, 254).

Auch Lars Wittershagen, seit vielen Jahren Sebastian Nüblings Theatermusiker, verbringt viel Zeit auf den Proben und spielt zu vielen Improvisationen und szenischen Versuchen eigene und fremde Musik ein – mal zur Unterstützung bei der Figurenfindung als eine Art Subtext, mal aber

auch als Kontrapunkt, gegen den sich die Schauspieler behaupten müssen. Auch wenn diese Musiken oft in der Inszenierung selbst nicht mehr zu hören sind, haben sie sich doch als unhörbarer Puls in die Szene und das Spiel der Darsteller eingeschrieben (siehe Roesner 2005; 2008).

- 3) Die Digitalisierung der Produktionsmittel erlaubt der Schauspielmusik interaktiver und flexibler im Dialog mit der Inszenierung zu sein, wodurch sie potentiell einen anderen Stellenwert erhält.

Seit der Einführung von MIDI (Musical Instrument Digital Interface) und Samplern vor etwa dreißig Jahren sind die Möglichkeiten, digital aufzunehmen, zu bearbeiten, abzuspielen, zu speichern, in Echtzeit verschiedenste Parameter zu manipulieren, virtuelle Instrumente anzusteuern, und eben jegliche Klänge zu sampeln und komponierbar zu machen, exponentiell gewachsen. Gleichzeitig ist eine breite Auswahl an MIDI-tauglichen Instrumenten entstanden – nicht nur Keyboards. Es wurden touchscreens zur intuitiven Steuerung musikalischer Impulse eingeführt, und es ist möglich geworden, live entstehende Bild- und Tonereignisse sowie Bewegungen über Grenzflächenmikrofone und tracking cameras in Programmen wie MaxMSP und Jitter unmittelbar mit digitalen Ton-, Bild oder Lichtsignalen zu verschalten. All das hat dazu geführt, dass unter anderem auch die Schauspielmusik, die nicht von Musikern ›live‹ gespielt wird (was häufig aus finanziellen Gründen nicht in Frage kommt), eine ›liveness‹ erhält, indem sie sich stärker an die subtilen Variationen in Tempo, Pausen, Ton usw., die eine Aufführung von Abend zu Abend erfährt, anschmiegen kann, statt als ›starre‹ Aufnahme immer gleich abgespielt werden zu müssen. Im Extremfall – hiermit experimentiert zum Beispiel das Theater der Klänge seit etlichen Jahren – kann die Musik sogar erst durch den Bewegungsvorgang auf der Bühne ausgelöst und bei jeder Vorstellung im Rahmen vorgegebener Algorithmen neu hervorgebracht werden. Die Bühne wird dabei zum Instrument, mittels derer die Darsteller Klang und Video ›improvisieren‹ (siehe Lensing 2011).

- 4) Die Funktionen der Schauspielmusik haben sich erweitert.

Neben den üblichen (und immer noch präsenten) Aufgaben der Erzeugung von Atmosphäre, emotionaler Nuancierung, erzählerischer und dramaturgischer Konturierung sind besonders auch die sogenannten Meta-Funktionen (siehe Bullerjahn 2001, 67) im Zeitalter von multimedialen Metatexten (wie Videotrailer auf sozialen Internetplattformen) wichtiger geworden: Musik dient im Rahmen der heute weit verbreiteten Internetwerbung für bestimmte Inszenierungen immer stärker als kultureller Code, der schneller und prägnanter als nur Bilder und Texte den jeweiligen Stil der Inszenierung einfangen soll. Sieht man sich beispielweise aktuelle Trailer verschiedener Theater von unterschiedlichen Inszenierungen desselben Klassikers an, ist es vor allem die Musik (meist ein prägnantes Stück aus der Schauspielmusik), die schnell einen Eindruck von der jeweiligen Ästhetik und Lesart vermittelt.

Lessings *Emilia Galotti* liefert hier ein gutes Beispiel. Am Theater Heilbronn⁶ (Regie: Martina Eitner-Acheampong, ein(e) Schauspielmusiker(in) wird interessanterweise nicht genannt, Premiere 16.11.2013) hat man für den Trailer ein Stück der deutschen Independent-Band The Notwist gewählt, das mit seiner minimalen Elektronik- und Störgeräusch-Musik trendig, cool und ein bisschen ›nerdig‹ daherkommt. Gemeinsam mit den heutigen Kostümen und einer Emilia mit ›Lola rennt‹-Friseur erwartet man hier eine heutige, auf Zeitgeist und Psychologie setzende Inszenierung.

Bei Herbert Fritschs Oberhausener Inszenierung⁷ von 2011 (Musik: Otto Beatus) hört man vor allem Mozart und sieht bunt kostümierte und heftig geschminkte Post-Rokkoko Figuren. Man ahnt, dass es sich hier um eine überdrehte Gesellschafts-Farce handelt, in der eine zynische Macht

sich ihren wilden Spass mit den Ideen der Liebe und der Moral erlaubt.

Der Trailer zu Andrea Breths berühmter Burgtheater-Inszenierung von 2002⁸ (Musik: Elena Chernin) hingegen, innerhalb dessen sich die Inszenierung mit Hilfe eines Pressezitats als »perfektes Schauspielertheater« anpreist, fällt durch die völlige Abwesenheit von Musik auf. Diese Videovorschau, die auch als einzige die Namen der Schauspieler bei ihrem Erscheinen einblendet, setzt ganz auf große Darsteller – keine Aktualisierung, kein radikales Konzept, keine besondere Zielgruppe werden hier deutlich, sondern – so scheint es – das pure Interesse an einem starken Stück dramatischer Literatur.

- 5) So wie viele Stücktexte bzw. -fassungen intertextuell sind, webt auch die Schauspielmusik häufig intermusikalische Netze aus Verweisen und Zitaten.

Es ist gerade schon angeklungen: Schauspielmusik bedient sich häufig direkter oder indirekter Zitate anderer Musik und schafft mit dem Verweis auf bestimmte Idiome, bestimmte musikalische Kulturen, bestimmte Stücke und/oder Musiker komplexe Bedeutungs- und Assoziations-Netze. Ich schlage dafür den von Ingrid Monson im Bezug auf Techniken der Jazzimprovisation geprägten Begriff einer Intermusikalität⁹ vor. Ähnlich wie bei Julia Kristevas Intertextualitäts-Begriff, der hier Pate steht, geht es um die dialogische Beziehung von musikalischen Zeichen und Impulsen zueinander und zum Zuschauer – Musik kann, wie kaum ein anderes Theatermittel, als emotionales Speichermedium, als Fingerzeig auf eine bestimmte musikalische Praxis, als metonymisches Kürzel für eine Lebenswelt und einen Konnotationsraum fungieren. Wenige Töne von Jimi Hendrix' *Star Spangled Banner* z.B. reichen, um bei den allermeisten Zuschauern, das soziopolitische Klima der Woodstock-Ära heraufzubeschwören.

Um jedoch noch einmal auf *Emilia Galotti* zurückzukommen: Die starke Setzung des Musikers Bert Wrede, fast die gesamte Inszenierung von Michael Thalheimer (Deutsches Theater, 2001) mit einem ikonischen Stück Filmmusik zu begleiten – *Yumeji's Theme* aus dem Film *In the Mood for Love* von Wong Kar Wai (Musik: Shigeru Umebayashi, 2000) –, assoziierte das gesamte Drama mit dieser kühl stilisierten, tragisch melancholischen Studie über eine Liebesehnsucht. Der nicht endenwollende Walzertakt des Musikstückes seinerseits evozierte eine Stimmung der Dekadenz, der Fatalität, eines sich unaufhörlich drehenden Karussells der Gefühle und der Intrigen.

Ein weiteres Beispiel: In Sebastian Nüblings multinationaler Produktion *Three Kingdoms* (München 2011) singt Risto Kübar als enigmatischer Trickster eine geraunte Version von *La Paloma*. Bekannt geworden ist dieser Schlager u.a. durch Hans Albers und Freddy Quinn und gehört damit fest in den Kanon der Seemanns- und Hafenlieder. Die Untiefen einer Kriminalgeschichte an diversen Häfen und Wasserwegen werden hier ironisch mit Matrosenromantik verbunden und grundieren, so die Süddeutsche Zeitung, »diese expressive Ermittlung in Sachen Europa mit einer wunden Melancholie«.¹⁰

Mit solchen Formen von Intermusikalität zieht die Schauspielmusik zusätzliche Ebenen in das Theatererlebnis: Musik kann dann nicht mehr nur sinnvoll auf die Bühnenfiktion und den Spieltext bezogen werden, sondern etabliert Parallelwelten, die einer eigenen Binnendramaturgie gehorchen und mit dem sonstigen szenischen Tun als Assoziation, Echo, ironischer Gegenklang usw. verbunden sind.

- 6) Die musikalische Entwicklung der Schauspielmusik findet weniger auf der Ebene harmonischer und melodischer Neuerungen statt, sondern im Bereich der Entdeckung und Collage von Klangmöglichkeiten.

Die Schauspielmusik hat in der Musikwissenschaft und in der Musikkritik kaum Beachtung gefunden – worauf ich noch zurückkommen werde –, was unter anderem daran liegen mag, dass hier nicht unbedingt der Materialstand im Sinne Adornos zur Disposition gestellt wird und die Grenzen kompositorischen Denkens neu vermessen werden. (Das Gleiche könnte man allerdings auch über viele Opern sagen!) Das Interessante und Untersuchenswerte an Schauspielmusik ist daher woanders zu suchen: insbesondere in der fortwährenden Suche nach klanglichen und rhythmischen Texturen, die Räume konturieren, unsere Zeitwahrnehmung lenken, szenische Wirkung in einem hochkomplexen Wechselspiel mit den vielen anderen Medien des Theaters atmosphärisch aufladen und so insgesamt eine je eigene Erfahrungswelt eröffnen. Hierfür spielen eben Faktoren wie eine genaue Soundeinrichtung und Lautsprecherplatzierung eine große Rolle, ebenso wie die Klangforschung, mit der traditionellen und virtuellen Instrumenten neue oder andere Sounds entlockt werden, und das sensibel auszutariierende Spiel mit Unbestimmtheit und Bestimmtheit musikalischer Äußerungen, die mal vereindeutigen sollen, mal wiederum eine mögliche, vorschnelle Zuweisung verwischen können.

Dazu gehört auch, dass die Schauspielmusik im Vergleich zu früher die Unterscheidung zwischen Musik und Geräusch zunehmend verunklart: manches Mal spielt sie mit der Geräuschhaftigkeit von Musik, ein anderes Mal mit der Musikalität von Geräuschen und hält oft beides in einer liminalen Schweben.

- 7) Die Performativität des Musizierens und die Liminalität des Musikerdarstellers bestimmen immer häufiger die Dramaturgien und Spielästhetiken.

Ähnlich mehrdeutig verhält es sich mit der Musizierenden selbst. Ihren klar definierten Ort im Orchestergraben haben die Schauspielmusiker, die live an Inszenierungen beteiligt sind, meist aufgegeben und treten damit in einen Grenzstatus ein: Sie sind teils Musiker, teils Darsteller, Musikerdarsteller und fiktive Figuren, und nicht selten all dies zugleich. Die Zuschauer oszillieren dann in ihrer Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung wie bei einem Vexierbild, wie z.B. jenes, bei dem der Betrachter mal eine Vase und mal zwei Gesichter sieht. Den schon erwähnten Sänger/Darsteller Risiko Kübar beschreibt Petra Hallmayer in Nüblings Münchner Produktion von *Orpheus steigt herab* (2012) folglich als »Zwitterwesen« und konstatiert an ihm eine »eigentümliche flirrende Faszination« (Hallmayr 2012).

Auch in Amélie Niermeyers *Was ihr Wollt* am Residenztheater München (2014) gibt es so eine liminale Figur, deren besonderem Reiz Sabine Leucht in ihrer Kritik einen langen ersten Paragraphen widmet:

Der Star des Abends trägt Sockenhalter zu Pumps und ein Unterhemd in dänischen Kinderklamottenfarben. Und er trägt seine Gitarre. Ian Fisher ist nicht nur der Narr in Amélie Niermeyers Münchner Inszenierung von „Was ihr wollt“. Er rührt auch als Musiker und Sänger im Alleingang deren sehnsuchtsvollen Grundton an: Mit Textzeilen aus Shakespeare-Sonetten, Neil-Young-Schmelz und der Entspanntheit des Folk-Barden ist der Singer-Songwriter aus Missouri Herzschriftmacher und Pulsmesser der Kreuz- und Quer-Verliebten im Stück (Leucht 2014).

Gegenüber dieser etwas ironischen Setzung eines Musiker-Narrens ist der Musiker Matthias Krieg in Felix Rothenhäuslers Bremer Inszenierung *Faust¹⁰* (2014) eine zunächst unauffällig und nicht weiter hervorgehobene Figur auf der Bühne: Mit einer umgehängten E-Gitarre steht er seitlich der leeren Bühne vor einem Laptop und webt fortwährend dichte rhythmisch-klangliche Teppiche unter die ins Publikum gesprochenen, von Faustschen Themen inspirierten Texte der acht Performer (siehe Fig. 5). Als vibrierende, tanzende, gestikulierende, stampfende und emphatisch sprechende Reihe bilden die Schauspieler gemeinsam mit dem Musiker eine pulsierende musikalische Einheit, eine dichte polyrhythmische Sprachskulptur. Krieg wippt dabei sichtbar mit, ›groovt‹ gemeinsam mit den anderen Darstellern und zieht schon deshalb immer wieder die Blicke auf sich, weil sein Musikerhabitus als Gitarrist im andauernden Widerspruch zu den – durch einen MIDI-Wandler abgerufenen – symphonisch-elektronischen New Age und Techno Klängen steht, die so gar nicht nach E-Gitarre klingen.



Fig. 5. Musiker Matthias Krieg und Ensemble in *Faust¹⁰* am Theater Bremen. Foto: Jörg Landsberg.

Es ist diese immer wieder schwer festzumachende andersartige Präsenz von Live-Musikern auf der Theaterbühne, die Regisseure zunehmend interessiert: wenn ein Musiker nicht mehr von seiner klar umrissenen Rolle als ›Musiker‹ geschützt wird und noch nicht – von einer Schauspielausbildung gelenkt – in den nächsten schützenden Hafen als professioneller Bühnendarsteller eingelaufen ist. Das verändert auch den Status der Schauspielmusik: Ist das diegetische oder nicht-diegetische Musik? Singt hier der Musiker oder die Figur? Sind Musik und Szene hier überhaupt noch voneinander zu trennen? All diese Fragen sind je nach Kontext immer wieder neu zu beantworten, aber dass man sie sich stellt, ist eine bemerkenswerte Entwicklung.

8) Schauspielmusik inszeniert oft das Hören selbst.

Was Matthias Rebstock seit einiger Zeit in Bezug auf das Neue Musiktheater untersucht¹¹ – nämlich, dass hier Aspekte des Hörens selbst zum Gegenstand von Komposition und Inszenierung werden –, ist auch in Bezug auf viele Schauspielmusiken festzustellen (siehe auch: Rost 2014; Home-Cook 2015). Stücke wie *This is how you will disappear* von Gisèle Vienne (Avignon 2010) mit einer

an der Erträglichkeitsgrenze ausgesteuerten Noise-Musik von Stephen O'Malley und Peter Rehberg attackiert uns in unseren Wahrnehmungsgewohnheiten, macht uns die physiologischen, psychologischen und kognitiven Bedingungen unseres Hörens – in diesem Falle schmerzhaft – bewusst.

Produktionen von Katie Mitchell hingegen führen uns mit ihrer Trennung von szenischer Aktion und parallel als Foley-Effekt erzeugtem Soundtrack und der Synthese beider im live über der Bühne projizierten Filmbild (siehe Fig. 6) unser elementares Bedürfnis vor, Visuelles und Akustisches miteinander zu verschmelzen und kausal zu verknüpfen (siehe auch: Roesner 2009). Nach dem u.a. von Michel Chion (1994) ausführlich beschriebenen Phänomen der Akusmatik – das Hören von Klängen, deren Quelle wir nicht sehen – präsentiert Mitchell eine Art ›Visumatik‹: Szenen, deren Ton wir nicht hören, während gleichzeitig, sichtbar unabhängig davon, Klänge erzeugt werden, die wir gerne mit dem Gesehenen zusammendenken, uns aber ebenfalls von der ganz eigenen Theatralität der Soundeffekt-Erzeugung in den Bann schlagen lassen.



Fig. 6. Still aus dem Video *Sound design and foley* (Filmmaker: Pinny Grylls), in dem das Filmbild eines brennenden Buches mit dem Bild der mit Papierknäulen knisternden Foley-Artistin überlagert ist.¹²

Versuchsanordnungen wie diese thematisieren unser Hören, konfrontieren uns mit unseren Gewohnheiten und Erwartungen und stellen sich der im Alltag üblich gewordenen dauernden Sonifikation entgegen¹³, die primär eine aufmerksamkeitsheischende Signalfunktion erfüllt.

- 9) Die Schauspielmusik spielt mit musikalischen bzw. theatralen Dispositiven wie dem klassischen Konzert, Rockkonzert, Theater, Tanztheater, der Oper.

Christopher Small (1998) und andere haben eindrucksvoll die Rituale untersucht, mit denen wir unterschiedlichen Kunstgattungen und Genres begegnen. Unser Theater-, Opern-, Konzert-, Ballett-, oder Rockkonzertbesuch ist im Goffmannschen Sinne ein jeweils anderer ›Rahmen‹ (siehe Goffman 1993) oder im Foucaultschen Sinne ein ›Dispositiv‹ (siehe Bussolini 2010), und bringt ein komplexes Netz an Regeln, Verhaltensweisen, Kräfteverhältnissen, Erwartungshaltungen,

Rezeptionsgewohnheiten und Bedeutungsmustern mit sich. Indem Theatermacher in jüngerer Zeit immer häufiger mit diesen Rahmen experimentieren, sie zitieren und ineinander verschachteln, spielen sie mit unseren Verhaltensnormen und bringen diese ins Wanken.

Theaterinszenierungen, die stark in den Bereich eines Konzertes gehen – wie zum Beispiel die Shakespeare-Inszenierungen der Londoner Theatergruppe ›Filter‹¹⁴, die jüngeren Arbeiten von Nico and the Navigators¹⁵ oder die Zusammenarbeiten der Regisseurin Frederike Heller mit der Band Kante¹⁶ – vermischen konzerthafte Momente mit Theater und adressieren dabei verschiedene Zielgruppen, Rezeptionshaltungen und Wahrnehmungsrituale. Wann hat man im Theater zuletzt rhythmisch mit den Fußspitzen gewippt? Wann hat man eine Band als thebanischen Chor (oder als »schlaksig coole[n] Dionysotrupp«? [Rakow 2011]) wahrgenommen? Musikalische Formate und Dispositive verändern hier grundlegend unsere ästhetische Erfahrung der Inszenierung.

Bei Filter¹⁷ kann man außerdem gut beobachten, wie das Spielen mit künstlerischen ›Rahmen‹ auch auf den Arbeitsprozess einwirkt: Klanglichkeit (also das Spiel mit Geräusch und Musik und ihrer medialen Manifestation – bei Filter als ›the sonic‹ bezeichnet) ist hier ein zentraler kreativer Motor ihrer theatralen Produktionsprozesse. In einem Interview sagt Regisseur Sean Holmes: Klanglichkeit sei für Filter ein Ausgangspunkt zur Erzeugung kreativer Energie und auch ein Weg, um »das Stück zu befreien« und den Shakespeareschen Geist »von der Leine zu lassen« (Holmes zit. in Roesner 2014b, 241). Indem das Ensemble sich als eine Art ›Band‹ verstand, war es möglich, so Holmes, *Midsummer Night's Dream* (London 2011) in nur zehn Tagen zu proben:

[...] the music is leading the action of the play, not the other way round [...]. The idea begins musically and then everyone [...] is thinking in those terms, so everyone is like a band. Because, of course, the other thing that is amazing when you work with musicians is that [...] in 20 seconds they can come up with something where the equivalent in rehearsal would take you two weeks, because of their technical ability and their shared language. [...] So what is exciting is that the swiftness with which they achieve something quite complete compared to acting means that they can lead because they can change something and the actor can then respond to what they are doing (Holmes zit. in Roesner 2014b, 241).

Musik und Klänge verwandeln sich hier von einer Zutat, die nur illustrativ beigemischt wird, zu einer Art zu arbeiten, einer Art zu denken: Musizieren statt/als Inszenieren. Holmes behauptet dabei ganz plausibel: »You think differently when you are making music. You use different parts of your brain, almost different parts of your body [...]. It means you make different decisions when you meet the text« (Holmes zit. nach Roesner 2014b, 241). Die Wiederentdeckung von Klanglichkeit für das Theater ist damit nicht nur eine ästhetische Entscheidung, sondern auch ein kognitiver Transfer, eine Aktivierung anderer kreativer Potentiale.¹⁸

- 10) Das Theater unterdrückt nicht länger sein ›Rauschen‹, sondern musikalisiert und inszeniert es.

Während ›noise‹ seit einiger Zeit vor allem im englischsprachigen Kontext kulturwissenschaftlich und insbesondere auch in Bezug auf Musik und Theater diskutiert wird¹⁹, haben die äquivalenten Begriffe im Deutschen (Lärm, Rauschen, Geräusch) weniger Konjunktur.²⁰ Dabei werden in der Theaterpraxis Geräuschhaftigkeit, akustische Störungen, klangliche Unreinheit,

Ablenkung, Diffusion usw. immer häufiger genutzt sowie thematisiert und treten an die Seite bisweilen sogar an die Stelle von traditionellen Klang- und Hörideal der Klarheit, des Wohlklangs einerseits und der konzentrierten und fokussierten Versenkung andererseits. So beobachtet Katharina Rost,

dass sich viele Arbeiten des Gegenwartstheaters mit diesem historisch und kulturell dominanten Aufmerksamkeitsideal beschäftigen, indem sie es zersetzen, übertreiben, unterlaufen oder verunmöglichen. Sie weisen somit auch implizit darauf hin, dass diese Risiken, Gefahren, Minderungen, Störungen, Überlagerungen etc. schon immer Teil des Zuhörprozesses sind und eine Konzeption von störungsfreier, allumfassender und allein auf das Verstehen gerichteten Aufmerksamkeit nicht nur ein konstruiertes Ideal und eine restriktive Norm darstellt, sondern darüber hinaus auch eine Verkürzung der Weisen, wie auditive Wahrnehmung verläuft und erfahren wird (Rost 2014, 112).

Die Zeiten, in denen man mit dem *théâtrphone* per Telefon einer Aufführung lauschen konnte²¹, oder in denen Tonaufzeichnungen von Theaterinszenierungen live erstellt und als Schallplatte verkauft werden konnten²², sind damit nicht nur aus mediengeschichtlichen, sondern vor allem auch aus sonisch-ästhetischen Gründen vorbei.

Das Theater versteht sich zunehmend auch als komplexes Klangereignis, in dem das vermeintlich ›Störende‹ – z.B. die hörbaren ›Jahresringe‹ einer exzessiven oder regional geprägten Stimmbiographie, akustische Eigenheiten vorgefundener Aufführungsorte, die Geräusche von Akteuren und Zuschauern in bestimmten Räumen usw. – nicht als Störung, sondern im Sinne Roland Barthes' als identitätsstiftende und präsenzerzeugene Eigenheit und Körnigkeit der Sonosphäre empfunden und genutzt werden.

Ich würde hierbei allerdings noch weitergehen und unter ›Rauschen‹ nicht nur konkrete Klangereignisse verstehen – also das, was Schafer »the sounds we have learned to ignore« (Schafer 1994, 34) nennt – sondern auch das Rauschen als eine Metapher und theoretischen Impuls in Richtung einer Problematisierung und Hinterfragung von Klang und Geräusch im Theater vorschlagen. Das Theater ist ein idealer Ort um Reibungen zu thematisieren, spielerisch zu erproben, ja sogar sie zu genießen. Der Begriff der ›Rauschens‹ in seiner Mehrdeutigkeit ist hier besonders angemessen: Rauschen verstanden als konkretes Geräusch, als Überlagerung, Verschleierung oder Störung verschiedener Frequenzen (›weißes Rauschen‹) und als Rausch im Sinne ekstatischer Hingabe, bzw. im romantischen Sinne als Entgrenzung und Entdifferenzierung der Wahrnehmung (z.B. die rauschenden Wälder bei Eichendorff)²³. In diesem Sinne bezeichnet ›theatre noise‹, dass das Rauschen zwischen Sender und Empfänger, zwischen Klang und Bedeutung, zwischen Auge und Ohr, zwischen Äußerung und Stille und zwischen Hören und Zuhören theatral fruchtbar gemacht wird.

- 11) Die Schauspielmusik bedarf, mehr als je zuvor, neuer Methoden der wissenschaftlichen Betrachtung und Analyse.

Die Schauspielmusik ist seit jeher Stiefkind der Wissenschaften gewesen – die Musikwissenschaft hat sie häufig als ›dienende Kunst‹ und reine Funktionsmusik ignoriert, während die Theaterwissenschaft sie mit wenigen Ausnahmen mangels nötiger Kompetenz beiseite gelassen hat.²⁴

Schauspielmusik lässt sich nicht sinnvoll umfassend studieren und analysieren, wenn man sie auf ihren Notentext (so dieser überhaupt vorliegt!) reduziert, und auch nicht, wenn man sie nur auf ihren Beitrag zur Szene hin befragt. Es bedarf einer komplexen, interdisziplinären Herangehensweise, die u.a. Fragen von musikalischer Wirkung und Kognition beinhaltet, musik- und theatersoziologische Aspekte berücksichtigt, ästhetische, (psycho-)akustische, performative, phänomenologische, musiksemiotische, ja ggfs. sogar ethnographische Perspektiven mit einschließt. Keine Untersuchung muss all dies *gleichzeitig* beinhalten, aber es scheint doch deutlich, dass viele der etablierten Methoden und Theorien, wie sie in den angrenzenden jeweiligen Disziplinen entwickelt worden sind, *allein* zu kurz greifen.

12) Die Schauspielmusik verdient einen besseren Diskurs.

Auch jenseits der Wissenschaft leidet die Schauspielmusik immer noch unter ihrer Marginalisierung bzw. Missachtung in den relevanten Fachdiskursen. Sie führt, so omnipresent sie auch sein mag, immer noch ein ›Schattendasein‹ wie Heidi Mottl (2012) das einmal in einem Radiofeature genannt hat. Dazu ein paar wenige, herausgegriffene Indizien:

- Im Juni 2014 wurde die Vergabe eines Tony Award – eine Art ›Oscar‹ für das US-amerikanische Theater – für ›best sound design‹ nach nur vier Jahren eingestellt. Auch wenn ›sound design‹ nicht gleichbedeutend mit Schauspielmusik ist, ist es eine äußerst eng mit ihr verbundene technisch-künstlerische Disziplin und die Entscheidung, sie nicht mehr auszuzeichnen, eine Kapitulation.²⁵
- In Deutschland, das eine der reichsten Theaterlandschaften der Welt mit einer beachtlichen Bandbreite innovativer theatermusikalischer Praxis beherbergt, vermisst man in der alljährlichen, vielpublizierten Kritiker-Umfrage von *Theater heute*, in der unter anderem die besten (Nachwuchs-)Schauspieler, Regisseure, Theater, Dramatiker und Bühnenbildner gekürt werden, eine Kategorie »beste Schauspielmusik«.
- Schauspielmusik ist – neben dem Videodesign – die einzige kreative Disziplin am Theater, für die es keinen Ausbildungsweg gibt: man kann Regie, Schauspiel, Dramaturgie, dramatisches Schreiben, Bühnen-, Kostüm- und Lichtdesign studieren, aber ein BA/MA Schauspielmusik oder Bühnenkomposition ist nicht in Sicht.
- Schauspielmusiker haben oft einen dem Bühnen- und Kostümbildner mindestens ebenbürtigen Anteil am konzeptionellen und ästhetischen Entwurf einer Inszenierung, werden aber in aller Regel deutlich schlechter bezahlt.

Diese wenigen Indizien mögen zeigen, dass es hier eines Umdenkens an den ausbildenden Institutionen, den Theatern selbst und bei der Zunft der Kritiker bedarf. Wo die Kompetenz zur Beurteilung von Schauspielmusik fehlt, kann und muss sie erworben werden, wo das Vorurteil der reinen Hilfskunst immer noch grassiert, muss man es durch genaueres Hinhören entkräften, und wo das Geld fehlt, um Musiker angemessen zu bezahlen und Theater auszustatten, müssen alte Budget-Prioritäten überprüft werden. No more unheard and unrewarded melodies.

Anmerkung des Autors: Ich danke allen SchauspielmusikerInnen, mit denen ich über die Jahre ihre Arbeit diskutieren durfte, für ihre Einsichten und Gedanken. Außerdem danke ich meinen Studierenden der LMU München, die mein Seminar zur zeitgenössischen Theatermusik mit ihren Ideen und Beiträgen bereichert haben. Schließlich gebürt dem Theater Bremen Dank, zu dessen Symposium »Musik – Theater – Musik« (23.-24. Jan. 2015) eine frühe Fassung dieses Beitrags entstanden ist – die dortigen Diskussionen und Aufführungen haben sich ebenfalls in diesen Text miteingeschrieben.

Endnotes

- ¹ Ich nutze den Begriff als Oberbegriff für alle Formen von Musik bei einer Schauspielinszenierung, wie zum Beispiel Bühnenmusik, Inzidenzmusik, Zwischenaktmusik, Umbaumusik, Lieder und Songs.
- ² Bei allen verallgemeinernden Gruppenbezeichnungen (Zuschauer, Schauspieler, Musiker etc.) verwende ich zur besseren Lesbarkeit nur die männliche Form, meine aber ausdrücklich auch die weibliche mit.
- ³ Es ist hierbei festzuhalten, dass die Wechselwirkung zwischen Schauspiel- und Filmmusik keineswegs einseitig war und ist. Frühe Stummfilmmusik orientierte sich zum Beispiel an Modellen der Schauspielmusik und des Melodrams des 19. Jahrhunderts. Nach der Einführung des Tonfilms lässt sich m. E. jedoch besonders durch die besseren Rahmenbedingungen und das ungleich größere mediale Verbreitungspotential des Films gerade hier ein kritische Masse von neuen Entwicklungen und Experimenten in Bezug auf das Verhältnis von Szene/Bild und Musik konstatieren, die auch die Schauspielmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig geprägt hat.
- ⁴ Dass dies kein Einzelfall ist, kann man immer wieder in Duska Radosavljevićs Buch *The Contemporary Ensemble* nachlesen, wo in vielen ihrer Interviews mit Theatermachern die Musik als ein wesentlicher Aspekt der Ensemblearbeit und des kreativen Prozesses genannt wird.
- ⁵ Im Gegensatz dazu gibt es im Bereich der Filmmusik eine Vielzahl von Veröffentlichungen des »Original Motion Picture Soundtrack« als CD/Audio Download, mitunter sogar als Noten zum Nachspielen – populär waren hier z.B. die Klavierbearbeitungen von *Die fabelhafte Welt der Amelie* (Yann Tiersen) und *Das Piano* (Michael Nyman).
- ⁶ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=quhEAzak34> [letzter Zugriff am 26.01.2015].
- ⁷ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=AOHTzYMpdLs> [letzter Zugriff am 26.01.2015].
- ⁸ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=sXWxbPKEdc> [letzter Zugriff am 26.01.2015].
- ⁹ Der Begriff der Musikalität wird hier, analog zu Begriffen wie Textualität, Medialität oder Theatralität, nicht als Bezeichnung einer individuellen Begabung verwendet, sondern als Dispositiv, das z.B. bestimmte Qualitäten ästhetischer Anmutung, kognitiver Prozesse oder rezeptiver oder produktiver Aufmerksamkeit meint. Siehe dazu ausführlicher: Roesner 2014a.
- ¹⁰ Siehe <http://www.muenchner-kammerspiele.de/programm/three-kingdoms/pressestimmen/> [letzter Zugriff am 05.01.2015]
- ¹¹ Siehe zum Beispiel: Rebstock 2011.
- ¹² Siehe www.nationaltheatre.org.uk/video/sound-design-and-foley [letzter Zugriff am 17.01.2015].

- ¹³ Siehe u.a. Hermann, Hunt and Neuhoff 2011.
- ¹⁴ Z.B. *Twelfth Night* (RSC Stratford, 2006) oder *Midsummer Night's Dream* (London, 2012). Siehe www.filtertheatre.com [letzter Zugriff am 06.01.2015].
- ¹⁵ Z.B. *Angels' Share*, Berlin 2012. Siehe <http://www.navigators.de/index.php?id=23> [letzter Zugriff am 13.01.2014].
- ¹⁶ Z.B. *Der gute Mensch von Sezuan* (Schaubühne Berlin, 2010) oder *Antigone* (Schaubühne Berlin, 2010). Kante gibt es seit 1995 und die Band verortet sich, laut eigener Website, »irgendwo zwischen Television, Soft Machine, Neu!, elegischem Postrock und den textlichen Entwürfen Hamburger Prägung« (<http://www.kantemusik.de/biografie.php> [letzter Zugriff am 06.01.2015]).
- ¹⁷ Filter wurde 2003 durch zwei Schauspieler, Oliver Dimsdale und Ferdy Roberts, sowie den Film- und Theaterkomponisten Tim Phillips gegründet.
- ¹⁸ Einen Eindruck von der Produktion vermittelt folgender Trailer: <http://vimeo.com/30741755> [letzter Zugriff am 17.01.2015].
- ¹⁹ Siehe z.B. Attali 1985; Augoyard 2005; Brown 2011; Hegarty 2007; Kahn 1999; Kendrick und Roesner 2011; Voegelin 2010.
- ²⁰ Eine Ausnahme bildet u.a. die jüngst fertiggestellte Dissertation von Katharina Rost (FU Berlin 2014) *Sounds that matter. Zur Performativität auditiver Aufmerksamkeitsdynamiken im Theater*. Über den Spezialfall des Theaters hinaus haben sich im deutschsprachigen Raum jedoch mittlerweile die »Sound Studies« als Disziplin etabliert, die wertvolle Erkenntnisse liefert und überhaupt für die wissenschaftliche Erschließung des hier skizzierten Forschungsfeldes hinzugezogen werden sollte. Siehe z.B. Schulze 2008.
- ²¹ Das théâtrophone' wurde 1881 von Clement Ader erfunden und erlaubte die telefonische Übertragung von Aufführungen live aus Theatern und Music-Halls in private Haushalte (siehe Crook 1999, S. 15; Curtin 2014 und Larrue 2011).
- ²² Z.B. *Faust I*, nach einer Aufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses 1954. Inszenierung: Gustaf Gründgens. Mit Paul Hartmann, Gustaf Gründgens, Kaethe Gold, Elisabeth Flickenschildt, Deutsche Grammophon, 1977; *Stella*, nach einer Aufführung des Deutschen Schauspielhauses Hamburg 1965. Inszenierung: Rudolf Steinboeck, mit Aglaja Schmid, Paula Wessely, Will Quadflieg u.a., Helidor 1975, oder *Hamlet*, nach einer Aufführung der Old Vic Company, London 1979, Regie: Toby Robertson. Mit Derek Jacobi. Argo 1979.
- ²³ Ich danke Bernhard Greiner für diesen Hinweis.
- ²⁴ Zu den verdienstvollen Ausnahmen gehören u.a. Aber 1926; Altenburg und Jensen 1998; Bayerdörfer 2002; Beck 2003; Flashar 1988; Kramer 2008, 2014; Meier 1999; Rienäcker 1999; Scheitler 2013.
- ²⁵ Der Tony wurde sowohl an reine Sounddesigner als auch an Bühnenkomponisten vergeben.

Works Cited

- Aber, Adolf. 1926. *Die Musik in Schauspiel: Geschichtliches und Ästhetisches*. Leipzig: Beck.
- Altenburg, Detlef, and Lorenz, Jensen. 1998. »Schauspielmusik.« In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Band 8, edited by Ludwig Finscher, 1035-49, Kassel: Bärenreiter.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Augoyard, Jean-François. 2005. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill Queens University Press.
- Barker, Paul. 2002. »Music and Composition.« In *Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide*, edited by Tina Bicat and Chris Baldwin, 75-87. Ramsbury. Marlborough: The Crowood Press.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. 2002. *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr.
- Beck, Dagmar. 2003. *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*. Mainz: Schott.
- Berger, Tristan. 2003. »Die Musik ist eine zusätzliche Phantasie – Wolfgang Siuda im Gespräch mit Tristan Berger.« *Theater der Zeit* 3: 26-8.
- Binns, Michael. 1981. »Music, Theatre and Silence.« *Gambit. International Theatre Review* 38: 6-16.
- Braun, Barbara. 2003. »Weill ist ein großer Komponist, und ich bin sehr laut – FM Einheit im Gespräch mit Barbara Braun.« *Theater der Zeit* 4: 20-3.
- Brown, Ross. 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Basingtoke: Palgrave.
- Brown, Ross. 2011. »Towards Theatre Noise.« In: *Theatre Noise. The Sound of Performance*, edited by Lynne Kendrick and David Roesner. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 1-13.
- Bullerjahn, Claudia. 2001. *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Bussolini, Jeffrey. 2010. »What is a Dispositive?« *Foucault Studies* 10: 85-107.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision. Sounds on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Crook, Tim. 1999. *Radio Drama: Theory and Practice*. London: Routledge.
- Curtin, Adrian. 2014. *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*. New York: Palgrave.
- Flashar, Hellmut. 1988. »Die Anfänge der neuzeitlichen Schauspielmusik.« In *Aratro Corona Messoria. Beiträge zur europäischen Wissensüberlieferung*, edited by Bernhard Adams (u.a.). Bonn: Bouvier, 391-399.
- Goebbels, Heiner. 2012. *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- Goffman, Erving. 1993. *Rahmen-Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gollasch, Jörg. 1997. »Historische und systematische Aspekte der Schauspielmusik mit einer daran anschließende Auseinandersetzung mit der Musik in Christoph Marthalers Inszenierung *Faust* √1+2«. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.

- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing.
- Hallmayr, Petra. 2012. »Provinz ohne Erbarmen. Orpheus steigt herab – Sebastian Nübling zeigt Tennessee Williams' Reise in den amerikanischen Kleinstadt-Hades in München«. September 29. Letzter Zugriff am 05.01.15. http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7297:orpheus-steigt-herab-sebastian-nuebling-zeigt-tennessee-williams-reise-in-den-amerikanischen-kleinstadt-hades-in-muenchen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40.
- Hegarty, Paul. 2007. *Noise/Music: A History*. London: Continuum.
- Hermann, Thomas, Andy Hunt, and John G. Neuhoff. 2011. *The Sonification Handbook*. Berlin: Logos.
- Home-Cook, George. 2015. *Theatre and Aural Attention*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave.
- Irmer, Thomas. 2002. »Immer zusammen mit der Inszenierung – der Musiker und Komponist Bert Wrede im Gespräch mit Thomas Irmer.« *Theater der Zeit* 1:1 20-3.
- Irmer, Thomas. 2003. »Castorfs Kanadischer DJ – Sir Henry im Gespräch mit Thomas Irmer.« *Theater der Zeit* 1: 30-3.
- Kahn, Douglas. 1999. *NoiseWater Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Kendrick, Lynne, and David Roesner. 2011. *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kramer, Ursula. 2008. *Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810-1918: Spiel-Arten einer selbstverständlichen Theaterpraxis*. Mainz: Schott.
- Kramer, Ursula. 2014. *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*. Bielefeld: transcript.
- Larrue, Jean-Marc. 2011. »Sound Reproduction Techniques in Theatre: a Case of Mediatic Resistance.« In *Theatre Noise. The Sound of Performance*, edited by Lynne Kendrick and David Roesner, 14-22. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lensing, Jörg U. 2012. »From Interdisciplinary Improvisation to Integrative Composition: Working Processes at the Theater der Klänge.« In *Composed Theatre. Aesthetics, Practices & Processes*, edited by Matthias Rebstock und David Roesner, 155-68. Bristol: intellect.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1986 [1767]. *Hamburgische Dramaturgie*. Frankfurt am Main: Insel.
- Leucht, Sabine. 2014. »Ein mutiges Reh und Blicke zum Steinerweichen. Was ihr wollt – Bei Amélie Niermeyer am Residenztheater München kommen die Liebenden unter die (Zeit-)Walze«. January 18. Letzter Zugriff 05.01.15. http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8982:was-ihr-wollt-bei-amelie-niermeyer-in-muenchen-kommen-die-liebenden-unter-die-zeit-walze&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40.
- Meier, Hedwig. 1999. *Die Schaubühne als musikalische Anstalt: Studien zur Geschichte und Theorie der Schauspielmusik*. Bielefeld: Aisthesis.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Mottl, Heidi. 2012. »Schattendasein im Rampenlicht– Schauspielmusik ein wenig beachtetes Genre.« *DeutschlandRadio Kultur*. Sendung am 11. März 2012.

- Müller, Gerhard. 1979. »Musik für das Schauspiel – Beobachtungen, Überlegungen, Anregungen zur Diskussion gestellt«, *Theater der Zeit* 12: 5-8.
- Radecke, Thomas. 2007. *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800*. Sinzig: Studio.
- Radosavljević, Duška. 2013. *The Contemporary Ensemble. Interviews with Theatre-Makers*. London & New York: Routledge.
- Rakow, Christian. 2011. »Götterkrach im Haus der Sprache. Antigone – Friederike Heller und die Band Kante schicken Männer zur Gruppentherapiesitzung, aber richtig!« February 4. Letzter Zugriff 06.01.15.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5219:antigone-friedericke-heller-und-die-band-kante-schicken-maenner-zur-gruppentherapiesitzung-aber-richtig&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40.
- Rebstock, Matthias. 2011. »Fluchtpunkt der Sinne. Musiktheater als Arbeit an einer Phänomenologie des Hörens.« In *Macht Ohnmacht Zufall*, edited by Christa Brüstle, Clemens Risi, and Stephanie Schwarz, 172-82. Berlin: Theater der Zeit.
- Rienäcker, Gerd. 1999. »Schauspielmusik im Zeicher einer Musica teatralis – Thesen zu einem Problem.« In *Musik zu Shakespeare Inszenierungen*, edited by Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., 13-22. Berlin Gesellschaft für Theatergeschichte e.V.
- Roesner, David. 2005. »Die Playlist als Inszenierung. Ein Portrait des Theatermusikers Lars Wittershagen.« *Theater der Zeit. Beilage »Zuspiel«*, 6: 14-15.
- Roesner, David. 2008. »The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre.« *Contemporary Theatre Review* 18: 44-55.
- Roesner, David. 2009. »›An entirely new art form‹ – Katie Mitchells intermediale Bühnen-Experimente.« *Forum Modernes Theater* 24: 101-19.
- Roesner, David. 2014a. *Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham: Ashgate.
- Roesner, David. 2014b. »Theaterrauschen – Spielarten der performativen Hervorbringung von Geräusch.« In *Sound and Performance*, edited by Wolf-Dieter Ernst and Anno Mungen, 319-42. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rost, Katharina. 2014. *Sounds that matter. Zur Performativität auditiver Aufmerksamkeitsdynamiken im Theater*. PhD Diss, FU Berlin.
- Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment And the Tuning of the World*, Rochester (Vt.): Destinty Books.
- Scheitler, Irmgard. 2013. *Schauspielmusik: Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*. Tutzing: Schneider.
- Schulze, Holger. 2008. *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York and London: Continuum.