

Klangkörper – Körperklang

Über eine Form des Musiktheaters in

Séraphin. Versuch eines Theaters. Instrumente, Stimmen...1993-1994

1. Zustand von Wolfgang Rihm

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Albert-Ludwigs-Universität

Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Lydmila Symonova

aus Kostopol

SS 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Berger

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gösta Neuwirth

Vorsitzender des Promotionsausschusses

des Gemeinsamen Ausschusses der

Philosophischen Fakultäten I-IV: Prof. Dr. Felix Heinzer

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 31. Januar 2013

Inhalt

Vorwort	S. 4
Einleitung	S. 6

Teil 1: Antonin Artaud: Sonorer Körper

1.	Begründung der Einbeziehung medizinischer und psychologischer Forschungsquellen	S. 10
1.1.	Zum Stand der Artaudkritik	S. 15
2.	Theaterkonzept von Antonin Artaud im Kontext der Theaterutopien von Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry und Raymond Roussel	S. 19
2.1.	Krise des Subjekts	S. 20
2.2.	Nichtort des Theaterraumes	S. 21
2.3.	Sprachentheater	S. 22
2.4.	Aktualität der Theaterkonzepte von Artaud, Mallarmé, Roussel und Jarry	S. 24
2.4.1.	Bühnengestaltung	S. 24
2.4.2.	Körpertechnik	S. 26
2.4.3.	Auffassung des Körpers bei Antonin Artaud	S. 28
2.4.4.	Das Publikum in der Theaterästhetik Artauds	S. 30
2.5.	Antonin Artauds <i>Théâtre de la Cruauté</i> (1932-1937)	S. 38
2.5.1.	Begriff der Grausamkeit bei Artaud	S. 40
2.5.2.	Theater der Grausamkeit als Mythentheater	S. 43
2.5.3.	Zeichencharakter des Theaters. Infragestellung des literarischen Textes als Grundlage einer Aufführung	S. 47
2.6.	Auffassung der Sprache von Artaud	S. 54
2.6.1.	Artaud – Dichter: Sprache und Sprachstörung	S. 57
2.6.2.	Artauds Sprachexperimente im Kontext der anderen Sprachauffassungen	S. 58
2.6.3.	Nicht affirmative Sprache. Verhältnis vom Geschriebenen und Nicht-Geschriebenen	S. 60
2.6.4.	Kommunikation oder Ausdruck?	S. 62
2.6.5.	Visionen einer neuen Sprache	S. 65

2.7.	Die Sprache der Stimme	S. 67
2.7.1.	Die Theatralität des Stimmen- und Worttextes: Zukunftsweisende Tendenzen	S. 68
2.7.2.	Radiosendungen <i>Les malades et les mediciens</i> (1946), <i>Aliénation et magie noire</i> (1946) und <i>Pour en finir avec le jugement de dieu</i> (1947)	S. 71
2.7.3.	Sonorer Raum zwischen Körper und Sprache	S. 77

Teil 2: Wolfgang Rihm: Vom Klangkörper zum Körperklang

3.	Quellenlage zu Wolfgang Rihms Werkreihe <i>Séraphin</i>	S. 81
3.1.	Antonin Artaud im Werk von Rihm	S. 88
3.1.1.	Die Sprache des Körpers	S. 89
3.1.2.	Die Sprache der Stimme	S. 91
3.1.3.	Theaterkonzepte von <i>Séraphin III</i> und <i>Echo-Schrift und Schattenschlag</i>	S. 93
3.2.	Vom Klangkörper zum Körperklang	S. 96
3.2.1.	Körperklang: Der Klang der Stimme	S. 98
3.2.2.	Sprachlaute	S. 99
3.2.3.	Der Klang der Sprachlaute	S. 101
3.2.4.	Körperlichkeit des Klanges	S. 102
3.3.	Musiktheaterkonzept von <i>Séraphin</i> , Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...(1994) 1. Zustand	S. 108
3.3.1.	Klangliche Ebene	S. 115
3.3.2.	Visuelle Ebene	S. 117
3.3.3.	Formale Analyse von <i>Séraphin</i>	S. 120
3.3.4.	Verhältnis vom Sichtbaren und Hörbaren	S. 124
4.	Das Verfahren des „Übermalens“ in Wolfgang Rihms Werkreihe <i>Séraphin</i>	S. 130
4.1.	Déjà vu – Déjà entendu	S. 134
4.2.	Das Übermalungsprinzip am Beispiel vom Musiktheaterstück <i>Séraphin</i> , Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen... 1 Zustand	S. 138

Teil 3: Musikalische Analyse von *Étude pour Séraphin*

5.	Orchesteraufstellung und Besetzung	S. 141
5.1.	Klangorganisation	S. 145
5.1.1.	Tonfolge A	S. 146
5.1.2.	Tonfolgen B – AB 9	S. 147
5.1.3.	Verhältnis der Tonfolgen untereinander in T. 32-47	S. 150
5.2.	Tonkonstellationen der Tonfolge A in T. 1-247	S. 152
5.2.1.	Tonkonstellationen der Tonfolgen B – AB 9 in T. 33-47	S. 153
5.2.2.	Tonkonstellationen der Tonfolgen B – AB 9 in T. 47-247	S. 155
5.2.3.	Tonkonstellationen im Zusammenklang	S. 160
5.3.	Tonzentrale Phasen	S. 161
5.4.	Musik als Zustand	S. 165
5.4.1.	Ausgangssituation beim Komponieren des Musiktheaterstückes <i>Séraphin</i>	S. 168
5.5.	„Präexistenter“ Klang in <i>Séraphin</i>	S. 172
5.5.1.	Merkmale eines „Präexistenten“ Klanges am Beispiel von <i>Séraphin</i> , Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen... 1 Zustand	S. 174
	Résumée	S. 178
	Quellen und Literatur	S. 188
	Anhang	S. 205

Vorwort

Nie war so viel von Körpern die Rede wie heute, sei es in der Werbung, im Sport, der Kunst oder der Medizin. Es gehört zu den Paradoxien unseres Medienzeitalters, dass kulturelle Praktiken, die an den Körper gebunden sind, in den Künsten ebenso wie im Alltag einen breiten Raum einnehmen, während diese auf der anderen Seite durch die Möglichkeiten der Telekommunikation zunehmend von ihrer Körperlichkeit entkoppelt werden. Entkörperung und Körperkult stehen sich gegenüber und bedingen einander zugleich. Nicht nur im alltäglichen Leben, sondern auch im Bereich der Künste.¹

Trotz zahlreicher Versuche, einen Körper zu definieren, muss es bis heute als zentrale Herausforderung der interdisziplinären Forschung gelten, diesen zu denken. Auf der Grundlage eines fortschrittlichen interdisziplinären Denkens und der relevanten einschlägigen Fachliteratur zur Musik-, Literatur-, Kunst-, Film- und Medienwissenschaft setzt sich die vorliegende Arbeit mit einer extremen Form des Musiktheaters von Wolfgang Rihm auseinander. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“² Paul Klees Gedanke über die Kunst, die das Sehen ins Zentrum künstlerischer Aktion rückt und somit das Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem neu bestimmt, weist auf neue Formen des Theatralischen, eine davon ist *Séraphin* von Wolfgang Rihm.

Mit dem Titel „Klangkörper - Körperklang“ habe ich den Schwerpunkt auf die Untersuchung des Theaterkonzeptes von Artaud und Rihm gesetzt. Beide Künstler verbindet die Idee der menschlichen Stimme *par excellence*, welche auf die Besonderheiten der Auffassung vom menschlichen Körper bei Artaud und Rihm zurückführt. Auf unterschiedliche Weise streben sie nach einem sonoren Raum zwischen Körper und Sprache: Artaud, indem er den menschlichen Körper vor allem als Klangkörper darstellt und somit die körperliche Identität in den Hintergrund rückt; Rihm, indem er die Stimme vom Wort befreit: Die Sänger artikulieren nur bedeutungslose Konsonanten- und Vokalklänge.

Die Idee der Gleichzeitigkeit von Entkörperung und Körperkult prägen die beiden Theaterkonzepte: Die Präsenz des Körpers auf der Bühne bei Artaud und Rihm verweist immer schon auf seine Abwesenheit.

¹ Barkhaus, Annette / Fleig, Anne, *Kult und Konstruktion. Körperkonjunkturen zwischen Virtualität und Realität*, In: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik 40 / 1999 (Themenheft „Körper“), S. 2-4.

² Zitiert nach: Patsch, Susanne, *Paul Klee*, 12. Aufl., Taschen Verlag, Köln 2009, S. 14.

Vielen Gesprächspartnern möchte ich für die Hilfe bei der Weiterentwicklung meiner Überlegungen danken. Von der anfänglichen allgemeinen Begeisterung für das Thema „Experimenteller Umgang mit Stimme und Sprache im Musiktheater der Gegenwart“ während meines Studiums an der Musikhochschule Freiburg fand ich so zu einer etwas nüchterneren Haltung und konnte schließlich neben den Stärken und Verdiensten auch die Schwierigkeiten und Grenzen dieser Konzeptionen erkennen. Unter den zahlreichen Autoren, Komponisten wie Theoretikern, die ich während meines Studiums kennen lernte, beeindruckten mich die späten Schriften zum Theater von Antonin Artaud. Noch heute steht sein Werk in der literarischen und theatralischen Praxis einzigartig da. Die aus heutiger Sicht umstrittene Beziehung zwischen Künstlertum und Geisteskrankheit hatte zur Folge, dass seine Experimente auf dem literarischen und theatralischen Terrain bis heute weitgehend unerforscht sind. Trotz gewisser Informationsmängel lassen sich wichtige zukunftsweisende Tendenzen beobachten, die den wichtigen Stellenwert und die Komplexität der Artaud'schen Theaterideen aufzeigen.

Zu danken habe ich allen, die an der Entstehung dieser Arbeit beteiligt waren: Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Christian Berger. Er hat es mir ermöglicht, dieses mir wichtige Thema als Dissertation zu behandeln und auf mehreren Konferenzen und Tagungen zu diskutieren. Für die tatkräftige Unterstützung danke ich Herrn Prof. Dr. Gösta Neuwirth: Seinem kritischen und an der musikalischen Erfahrung orientierten Denken verdanke ich meinen Zugang zum Theaterkonzept von Antonin Artaud.

Mein Dank gilt der Paul-Sacher-Stiftung in Basel und ihren Mitarbeitern, vor allem Herrn PD Dr. Ulrich Mosch, der mir während des Forschungsaufenthaltes in mehreren Gesprächen Anregungen und weiterführende Informationen zu Rihms Werkreihe *Séraphin* gab.

Danken möchte ich Klaus vom Bruch, der mir in wichtigen Detailfragen zu seinen Videoarbeiten weitergeholfen hat.

Für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele bedanke ich mich bei Bettina Tiefenbrunner, Mitarbeiterin der Universal Edition Wien und Ulrich Mosch.

Einleitung

Das Musiktheaterstück *Séraphin* von Wolfgang Rihm ist exemplarisches Beispiel des seit den 90er Jahren immer deutlich werdenden Umbruchs in der Theaterlandschaft. Herausgefordert wurde dieser Umbruch durch die grundlegenden Veränderungen in der gesellschaftlichen Kommunikation, den deutlichen Wahrnehmungswandel in einer zunehmend mediatisierten Welt und die daran gebundenen Körperdiskurse. Dabei hat sich auch der theatrale Zeichengebrauch tiefgreifend verändert. Bedingt durch einen neuen Visualisierungsschub, welchen die Video-Arbeiten seit 1963³ mit sich brachten, wurden die Grenzen zwischen Realität und Virtualität, zwischen Sichtbarem und Hörbarem zunehmend verwischt. Die illusionsstiftende dramatische Anordnung der Bühnenszene wird aufgelöst. An die Stelle eines weitgehend homogenen Zusammwirkens von Handlung, Rollenspiel und Bühnenraum als Bebilderung zugrundeliegender Texte tritt eine ganz auf das Hier und Jetzt abzielende Desillusionierung.

Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zur interdisziplinären Forschung über diesen wenig untersuchten Themenkomplex leisten. Basis ist dabei eine möglichst offene analytische Herangehensweise. Die im Folgenden aufgeführten Themenbereiche erheben keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr sollen sie als Versuch betrachtet werden, einen Überblick, im Ganzen oder im Detail über die wichtigsten Aspekte der Artaud'schen Theatertheorie und deren Umsetzung bei Rihm zu geben. Damit wird eine Brücke zum Musiktheaterstück *Séraphin* von Wolfgang Rihm geschlagen und die Anknüpfungspunkte zwischen beiden Künstlern in Bezug auf das Theaterverständnis aufgezeigt.

Neben der Besprechung der Positionen, Richtungen und Strömungen der einzelnen Fächer werden auch Forschungslücken aufgezeigt, z. B. bei der Untersuchung des Theaterkonzeptes von Antonin Artaud.

³ Videokunst fing an – und zwar im März 1963 in der Galerie Parnäß in Wuppertal – als Manipulation des Fernsehgerätes: Nam June Paik hatte eine „Participations“ – Möglichkeit entwickelt, d.h. die Besucher konnten per Fußschalter das laufende, damals einzige Fernsehprogramm „stören“, verändern oder, wie Paik es damals nannte, mit dem elektronischen Wellen neue Bilder herstellen. Vgl.: *Videokunstästhetik der 90er*, Kestner-Gesellschaft Hannover, Haenlein, Carl (Hg.), Katalog 1 / 1990, S. 2.

Die zentrale These im ersten Teil der Arbeit ist theatralischer Natur: Die Theatralisierung der Stimme in Artauds *Théâtre de la Cruauté* hob die Präsenz des sichtbaren Leibes auf und schuf durch die Stimmen einen Leib aus Klängen. Die Priorität des Blickes, die das Theater impliziert, wurde so ad absurdum geführt.

Die Begriffe „Körper“ und „Stimme“, die Artauds Theaterkonzept geprägt haben, waren auch für den Komponisten Wolfgang Rihm von besonderer Bedeutung. Angeregt von Artauds Idee eines Theaters der Grausamkeit, das auf wortsprachliche Mittel ganz verzichtet und allein auf andere Theatermittel baut, hatte Rihm ein formal offenes Musiktheaterkonzept in Form von elf Klangszenen entworfen. Sein Konzept ist ganz von der Musik aus konzipiert und integriert dabei die Video-Bilder von Klaus vom Bruch. Es handelt sich bei der Produktion des 1. Zustandes um ein durchaus gefährdetes Gleichgewicht von visueller und klanglicher Ebene: Da die beide Künstlern ihre Ebenen unabhängig voneinander konzipiert haben, ist die sichtbare Sphäre aufgrund der innenmusikalischen Dramaturgie des Stückes weder als kongruent oder verdoppelnd noch als komplementär denkbar. In der folgenden Betrachtung wird das Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem in den Mittelpunkt gestellt.

Hinsichtlich des Musiktheaters verwendet Rihm den Begriff „Körper“ als Metapher für klangliche Erscheinungen, die – Skulpturen gleich – körperhaft den Raum erfüllen. Da in *Séraphin* nichts in Szene gesetzt wird, „agieren“ die Medien (Videobilder und Musik) als sichtbare und hörbare Körper im Raum. Eine solche Begrifflichkeit hat mit dem menschlichen Körper, wenn überhaupt, nur am Rande zu tun: Die instrumentalen und vokalen Klänge, wie auch die Bilder, sind gedacht als Körper, die teils allein, teils zusammen ins Spiel kommen, interagieren, auftreten und wieder abtreten. Ein Spiel mit Präsenz und Abwesenheit. In diesem Theater mit seiner imaginären Bühne interagiert das Sichtbare mit dem Hörbaren: Der sichtbare, aber stumme Körper der Videobilder mit dem hörbaren der Instrumente und Stimmen.

Eine solche Konzeption wirkt sich nicht nur auf die Wahrnehmung von Musik und Bildern aus. Da sie mit unseren bilddominierten Wahrnehmungsgewohnheiten bricht, revolutioniert sie auch das Verständnis der Musik selbst. Was unter dem tradierten musikalischen Blickwinkel als Wiederholung oder Reprise erscheinen mag, ist vor dem Hintergrund der instrumentalen und vokalen Klänge als Körper ganz anders zu verstehen.

Von einem Schauspieler, der im Verlauf des Bühnenstückes bereits einmal aufgetreten ist, würde man bei einem zweiten Auftritt nicht von einer Wiederholung sprechen. Vielmehr wäre er zunächst als er selbst da. Dasselbe gilt für die Musik. Wiederholung heißt hier erneute Präsenz eines auch über längere Abwesenheit hinweg Identischen.

Im Theater, das auf dem Spiel der klanglichen Präsenz oder deren Abwesenheit aufbaut, geht es letztlich um Konstellationen der verschiedenen Körper auf einer imaginären Bühne: Monologe, Dialoge, Gespräche oder gleichzeitiges „Lautgeben“ aller Beteiligten und dem Reagieren aufeinander.

Der Körper-Begriff ist nicht nur für Rihms Verständnis eines Musiktheaterkonzeptes von Bedeutung, sondern entscheidend für seine kompositorische Arbeit mit den Klangobjekten: Neben dem „Körper“ kommt auch „Körperklang“ und „Körperlichkeit des Klanges“ zur Anwendung. Die starke Subjektabhängigkeit des Komponierens ist bei Rihm nicht nur als geistige gedacht. Im zweiten Teil der Arbeit wird aufgezeigt, inwieweit der Komponist die Idee des Artaud'schen Klangkörpers aufgreift und sie in seine eigene Vorstellung des Körperklanges und der Körperlichkeit des Klanges transformiert.

Der experimentelle Umgang mit Stimme und Körper im Musiktheater gehört seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten ästhetischen Herausforderungen beim Komponieren. Diese Faszination hält bis heute an, wie schon die Uraufführungen der letzten Zeit zeigen. Gleichzeitig fehlen aber die methodischen Zugänge, die über grundsätzliche Überlegungen hinausgehen. Es gilt, für die einzelnen, sehr unterschiedlichen Konzepte konkrete Zugänge zu erarbeiten. Das setzt eine Methodenvielfalt voraus, die sowohl theoretisch grundiert als auch praktisch erprobt werden muss. Die besondere Schwierigkeit liegt darin, dass Kunstschaaffende jeweils eigene kreative Systeme entwerfen, die selten einer wissenschaftlichen Logik folgen, sondern für die Analyse sorgfältig erarbeitet und entschlüsselt werden müssen. Dabei ist eine erhöhte Methodenreflexion erforderlich, um den künstlerischen Anteil und zugleich die Erfordernis einer objektivierenden Distanzierung zu leisten.

Die vorliegende interdisziplinäre Arbeit befasst sich mit einer Form des Musiktheaters und stellt anhand der Methodenvielfalt einen offenen analytischen Zugang zu diesem wenig untersuchten Themenkomplex dar.

Die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater *Séraphin* und seinen Video-Bilder kann sich nicht auf eine analytische Durchforschung des Notentextes beschränken: Das neu zu bestimmende Verhältnis vom Sichtbaren und Hörbaren steht im Vordergrund der audiovisuellen Analyse. Die Arbeit weist auch methodisch in neue Richtungen, indem sie die theatralische Funktion, die sich in neueren Werken des experimentellen Musiktheaters zu einem medialen Konzept erweitert, mit einbezieht.

Durch den offenen Zugang zur Problemstellung erhält das Thema eine gesellschaftliche Relevanz. Gerade die Stücke des experimentellen Musiktheaters tragen in der Verweigerung konventioneller Formen eine Offenheit in sich, die bewusst gegen den medialen Trend einer bewußtlos machenden Überflutung angeht und das kritische Potenzial des Theaters als Institution in den Vordergrund rückt.

Teil 1: Antonin Artaud: Sonorer Körper

1. Begründung der Einbeziehung medizinischer und psychologischer Forschungsquellen

Neben der Darstellung des Forschungsstandes zu Antonin Artaud ist in diesem Kapitel die Begründung für die Einbeziehung medizinischer, psychoanalytischer und antipsychoanalytischer Quellen von zentraler Bedeutung.

Des Weiteren werde ich mich mit der noch in der Literatur der 90er Jahre strittigen Frage auseinandersetzen, inwieweit Artaud in seinem Spätwerk, einer produktivsten Phase, noch tragfähige und realisierbare neue theatertheoretische Ansätze entwickelt. Am Beispiel seines Konzeptes des *Theaters der Grausamkeit* weise ich auf die zukunftsweisenden Tendenzen seines Konzeptes hin, die der Komponist Wolfgang Rihms aufgegriffen hat.

„Wir sind noch nicht, wie es eigentlich sein müsste, dazu in der Lage, unsere Aufmerksamkeit auf das Verständnis Antonin Artauds zu richten. Wir sind noch nicht so weit, die letzten zehn Jahre Artauds in ihr wahres Licht zu rücken“, schreibt Maurice Blanchot 1958.⁴ Auch die folgenden in Deutschland publizierten Arbeiten, die sich Artauds theoretischem Werk zum Theater widmen, sprechen – wie Marianne Kesting⁵ – vom Mythos Artaud, oder – wie Olga Finter⁶ in ihrer fast dreißig Jahre später erschienenen Studie – von der Utopie Artauds Theaterkonzept: „Antonin Artaud ist bei uns zu einer Art geistesgeschichtlicher Legende geworden, bevor genauere Informationen über seine Person und sein Werk in die Öffentlichkeit dringen konnten.“⁷

Ausgeklammert wird von uns hierbei eine vierte Schaffensperiode, welche Artauds literarische Aktivität der Spätzeit, das heißt der Jahre 1937 bis zu seinem Tode 1948 umfasst. Die Schriften dieser Periode sind Werke eines Geisteskranken und dürfen von der literarischen Forschung nur mit äußerster Vorsicht herangezogen werden.⁸

⁴ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Die Nervenwaage*, Übers. Aus d. Franz. v. Gerd Henniger, Einführung von Maurice Blanchot, Sammlung *Das neue Lot*, Henssel, Berlin 1961. S. 9.

⁵ Kesting, Marianne, *Antonin Artaud und das Theater der Grausamkeit*, In: *Akzente 1*, Carl Hanser Verlag München 1961.

⁶ Siehe: Finter, Helga, *Der subjektive Raum, Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Bd. 2, Gunter Narr Verlag Tübingen 1990, S. 74.

⁷ Vgl.: Ebd.

⁸ Vgl.: Blüher, Karl Alfred, *Antonin Artauds Theater der Grausamkeit*, In: *Romanische Forschungen 2 / 3*, Mechthild Albert, Franz Lebsanft (Hg.) 1968, S. 14.

Dieser Informationsmangel hat nicht nur haltlose Spekulationen über die Person des Dichters genährt, sondern auch dazu beigetragen, dass Artauds literarische Schriften als Erzeugnisse eines Drogensüchtigen und Geisteskranken weitgehend ignoriert wurden. Die im Zuge des kompletten Werks veröffentlichten Briefe der Jahre 1943-1946, die Artaud in der Anstalt von Rodez verfasst hat, und die in der von Jack Hirschmann herausgegebene Anthologie⁹ enthaltenen Arbeiten, ermöglichen inzwischen ein ausreichendes Studium seines Spätwerkes.

Die Auszeichnung von Artauds Essay *Van Gogh le suicidé de la société* mit dem Sainte-Beuve-Preis hinderte jedoch die Kritik nicht daran, Artaud schriftstellerische Qualitäten abzusprechen, sodass Nicola Chiaromonte behauptet, Artaud habe sich in einer Lage befunden, die künstlerischen Ausdruck gar nicht vertrug.¹⁰ Groß ist die Zahl der Autoren, die das angesichts seiner Schriften empfundene Ungenügen Artauds Krankheit, Geisteskrankheit zuschreiben.

Wenn Karl Blüher 1968 sich Artauds später Schaffensperiode vom 1937 bis 1948 verweigert, heißt das nicht, dass die Theater- und Literaturwissenschaft heutzutage dieselbe Meinung vertritt. Einen guten Überblick über das Werk Antonin Artaud bietet schon 1977 Elena Kapralik. Der Begriff Werk bei Antonin Artaud ist sehr weit gefasst: Er debütiert mit der Veröffentlichung eines Briefwechsels und behält auch weiterhin den Brief als wichtige literarische Form bei. Im Vergleich zur umfangreichen Korrespondenz ist neben Brot- und Auftragsarbeiten sowie wenigen Szenarien sein dichterisches Œuvre vergleichsweise schmal. Elena Kapralik schlägt die Unterteilung aller Werke Artauds in fünf Textgattungen vor:¹¹

1. Werkverzeichnis 1914 – 1939; Œuvre complète und Veröffentlichungen 1944 – 1977
2. Gedichte
3. Essays, Rezensionen, Manifesten
4. Prosa und Briefe
5. Szenarien ; Adaptationen ; Werke in Übersetzungen

⁹ Hirschmann, Jack (Hg.), *Antonin Artaud Anthology*, San Francisco 1965.

¹⁰ Chiaromonte, Nicola, *Antonin Artaud und sein Double*, In: *Merkur* 26, 1950, S. 18.

¹¹ Vgl.: Kapralik, Elena, *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*. Matthes & Seits Verlag, München 1977. S. 442.

Die von E. Kapralik gewählte Unterteilung in fünf Gattungen versteht sich eher als Orientierungshilfe. Desweiteren zählt sie in ihrer Arbeit alle Werke aus der jeweiligen Textgattung auf und verschafft somit einen sehr guten Überblick über das Œuvre Complète Antonin Artauds.

Die Rezeption von Artauds literarischen Schriften war von den medizinischen und psychoanalytischen Forschungen und Fortschritten abhängig. Sobald die medizinische und literaturwissenschaftliche Forschung eine aussagekräftige Meinung zum Phänomen Artaud bildet, wird versucht, einen Platz für den Dichter Artaud und den Regisseur Artaud zu finden: Von besonderer Bedeutung war die um 1900 in Europa aufgekommene Antipsychiatrie.¹² Diese wendete sich insbesondere gegen die Erklärung der Schizophrenie als psychische Erkrankung und prangerte nicht nur Missstände in psychiatrischen Einrichtungen an, sondern stellte die Psychiatrie als solche grundlegend in Frage. Leo Navratil berichtet über eine Archivdokumentation, in der ein Brief des Arztes von Artaud enthalten war. In diesem Brief berichtet der Arzt über die Fähigkeit Artauds zur Analyse seiner Situation und seines Zustandes. Darüber hinaus stellte Navratil ein weiteres geschichtliches Missverständnis klar: Anhand einer Dokumentation wurde ersichtlich, dass ein Assistenzarzt während Artauds Aufenthalt in Rodez anhand von 1200 Fällen über das Elektroschock-Koma dissertierte. Navratil vermutet, dass Artaud nicht zuletzt aus diesem Grund fünfzig Komata hatte ertragen müssen.¹³

Wichtige Einflüsse auf die Antipsychiatriebewegung der 1960er Jahre stammen aus den Werken des Philosophen und Historikers Michel Foucault, der selbst jedoch nicht zu dieser Bewegung gezählt wird. Foucault publizierte 1961 sein Werk *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, das sich mit der Frage beschäftigt,

¹² Als Antipsychiatrie werden mehrere politische und soziale Bewegungen bezeichnet, denen eine kritische bis ablehnende Haltung gegenüber der Psychiatrie gemeinsam ist. Neben einer romantisch orientierten französischen Antipsychiatrie, welche auf die Französische Revolution von 1789 folgte, und einer um 1900 in Deutschland von bürgerlichen Gruppen entwickelten Antipsychiatrie war insbesondere eine in den USA und in Europa um 1960 aufgekommene Antipsychiatrie von Bedeutung. Der Terminus „Antipsychiatrie“ wurde erstmals 1967 von David Cooper verwendet, der zusammen mit Ronald D. Laing und Thomas Szasz zu den wichtigsten Vertretern der Antipsychiatriebewegung zählt. Außerdem werden der Bewegung der Psychiater Jan Foudraine, Franco Basaglia, der Psychiater Félix Guattari sowie der Philosoph Gilles Deleuze zugeordnet.

¹³ Vgl.: Navratil, Leo, *Über Schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten*, DTV, München 1974, S. 28.

an welchem Punkt in der europäischen Geistesgeschichte „die aufklärerische Vernunft sich endgültig vom Wahnsinn als ihrem manifesten Gegenteil losgesagt hat.“

In den Jahren 1961 – 1963 erschienen drei Dissertationen über Artaud aus medizinischer Sicht: Von Benneton, Armand-Laroche und Collomp. In Brüssel gründete ein Professor Sivadon von der Société Royale de médecine de Belgique 1962 einen Club „Antonin Artaud“, 1966 und 1972 fand je ein Antonin Artaud- Kolloquium in Parma statt.

Im Falle Artauds kann man Jaques Derrida uneingeschränkt zustimmen: „Kritiker und Arzt stehen hier hilflos vor einer Existenz, die sich weigert zu bedeuten, vor einer Kunst, die ohne Werk, von einer Sprache, die ohne Spur sein will, das heißt ohne Differenz.“¹⁴

Auf der anderen Seite haben die Antipsychiater wie Berke, Cooper oder Laing dazu beigetragen, eine geistige Erkrankung nicht mehr einseitig abwertend als selbstvernichtende Krankheit oder Repression, sondern als selbsterhaltende, sich aufbauende Kraft zu verstehen.¹⁵ Und aus jahrelangem Studium der Kunst Geisteskranker schließt 1965 der österreichische Psychiater Leo Navratil, die Schizophrenie nicht ein Verlust der Ich-Welt-Beziehung sei, sondern eine besondere Weise dieser Dialektik, die den künstlerischen Prozessen nahestehet.¹⁶ Nicht allein die Mediziner, sondern gerade die Künstler haben zu einer Revidierung des Schizophrenieverständnisses beigetragen. Das heißt Ablösung der diskriminierenden Bezeichnung Geisteskrankheit, die wegzuthrapieren gilt, durch den Begriff des Verrückt-Seins oder Wahnsinns als mögliche Quelle des Widerstandes gegen unmenschliche Kommunikation und den fortschreitenden Prozess der Selbstannulierung oder selbstlosen Anpassung ans gesellschaftlich Gebotene.¹⁷ Das bedeutet ebenfalls Anerkennung der kreativen Leistungen der Wahnsinnigen als Kunst, um die sich beispielsweise der französische Maler, Bildhauer, Collage- und Aktionskünstler Jean Dubuffet (1901-1985) mit seiner Sammlung *L'art brut* seit 1964 bemüht und auf seine Weise, ähnlich wie Arnulf Rainer, für die Rehabilitierung der Schizophrenen eintritt.

¹⁴ Derrida, Jaques, *La parole soufflée*. In: *L'écriture et la différence*, Paris 1970. Dt.: Die Schrift und die Differenz, Übers. von Rodolphe Gesché. 4 Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1989 Frankfurt 1972, S. 47.

¹⁵ Siehe: Gorsen, Peter, *Kunst, Literatur und Psychopathologie heute*. In: Gadamer, Vogler (Hg.), *Neue Anthropologie*, Band 4 – Kulturanthropologie, Georg Thieme Verlag Stuttgart, 1973. S. 332.

¹⁶ Siehe: Navratil, Leo, *Über Schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten*. München 1974 S.18.

¹⁷ Vgl.: Gorsen, 1973, S. 335.

Jemanden als Schizophrenen zu exterminieren bedeutet, dass jener gegen die Verfassung einer Wirklichkeit verstoßen hat, eine sozial verankerte, scheinbar beständige Realität, „die aber in Wahrheit eine dauernd sich ändernde Integrationsform von Empirie, Wahn und Treiben ist.“¹⁸ Die erste Struktur des Wahnsinns ist die Sprache insofern, als das Maß ihrer Kommunikabilität über die Zuordnung in die Kategorie der Normalen oder der Geisteskranken entscheidet.

Foucaults Ansatz macht darüber hinaus zur Voraussetzung, dass der Wahnsinn, wenn nicht als Krankheit, so doch als Phänomen zu sehen ist, das sich gegen den Willen des Betroffenen einstellt. Träumt Foucault doch von einem Verschwinden der Gesundheitspolizei und deren Methoden, wenn sich die Sprache des Wahns in Koexistenz mit der Sprache der Vernunft und Norm befindet. Diese Vorstellung ist für sich genommen eine Antizipation. Um nicht nur einen Zustand des Waffenstillstands zu erreichen, sondern einen, in dem Geisteskrankheit nonexistent ist, müsste der Wahnsinnige in die Mehrheit der Normalen integriert werden. Aber Foucaults Darstellung ist eine Unterschätzung des Wahnsinnigen: dass dieser letztlich der Überlegene, der wahrhaft Intelligente sein könnte, der aus Unvermögen am Kommunikationsstil der Gesellschaft teilzuhaben mit dieser bricht, versuche ich im Folgenden zu skizzieren.

Wenn man von einem Krankheitsbegriff absieht, der den Wahnsinnigen als ungewollt krank oder nicht anders sein könnend voraussetzt, dann muss man von einem bewussten Akt des Widerstands sprechen, von einem Aufstand gegen die Sprache, die, laut Wiener, ein Aufstand gegen die Gesellschaft ist.¹⁹

Die Geisteskranken, fast allen traditionellen Kommunikationsmitteln abgeneigt, finden neue Wege und Formen des Ausdrucks und der Gestaltung. Die fundamentalen Medien sind der eigene Körper und diverse Verhaltensformen. Bei manchen erreicht der innere Dialog ein so hohes Niveau, dass man zu zweifeln beginnt, ob ihre Schizophrenie überhaupt noch eine Krankheit ist, und nicht eine besonders akzentuierte Form des Verkehrs mit sich.²⁰

¹⁸ Vgl.: Navratil, 1974, S. 34.

¹⁹ Vgl.: Wiener, Oswald, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek Verlag, Hamburg 1969, S. 26.

²⁰ Zitiert nach: Rainer, Arnulf, *Katatonenkunst*, In: Manuskripte 27, Graz 1969, S. 111.

Aber geben wir uns keiner Täuschung hin und sehen wir Irrenkunst Sammelnde richtig als das, was sie sind: Dieselben Leute, die so viele Male ihre gemeinen Schweineseelen nackt vor aller Augen zeigten, marschieren jetzt an Van Gogh vorbei, dem sie oder ihre Eltern zu seinen Lebzeiten doch so fein den Hals umgedreht haben.²¹ Der Psychiater Gaston Ferdière hält Artaud für einen chronisch delirierenden asozialen Menschen, der eine Gefahr für die Öffentlichkeit sei und die hochheilige Sicherheit und Ordnung antaste. Schon im Briefwechsel mit Jacques Rivière vermeint er schizoide Merkmale zu erkennen, sodass er ein paranoisches Delirium diagnostiziert und Schizophrenie nicht ausschließt.²²

1.1. Zum Stand der Artaudkritik

Hat der Historiker M. Blanchot noch in den 60er Jahre die Feststellung getroffen, dass man bisher nicht in der Lage sei, sich mit der gebotenen Aufmerksamkeit dem Schicksal Artauds zuzuwenden, so muss man diese heute erneut überdenken. Man hat in der Rezeptionsgeschichte der Artaudschen Werke lange nicht entscheiden können, ob man ihn als Dichter, Akteur, Regisseur oder Theaterkritiker betrachten soll.

Zwei Hindernisse stellten sich vor allem in der 50er und 60er Jahren der Artaudkritik entgegen, die den Verzicht auf faktenbeladene Studie rechtfertigen könnten: Zum einen die schleppende Veröffentlichung des *Œuvre Complète*; zum anderen die aus heutiger Sicht umstrittene Beziehung zwischen Künstlertum und Geisteskrankheit. Demzufolge wird heute die Entwicklung der Artaudkritik vor dem Hintergrund biographischer Fakten betrachtet. Im Anschluss an seine mysteriöse Irlandreise (1937) wurde Artaud der Obhut verschiedener Pflegeanstalten anvertraut, wo er die folgenden neun Jahre seines Lebens zubrachte. Bereits mit seinem Aufbruch nach Mexiko (1936) hatte er Abschied von den Kreisen der literarischen Öffentlichkeit genommen, die ihm nach dem unmittelbar vorausgegangenen Misserfolg seines einzigen vollständigen Bühnenstücks *Le Cenci*, für ihn gleichbedeutend mit einem existentiellen Scheitern von größter Tragweite, mehr denn je verschlossen schienen.

²¹ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société*, In: Neue Rundschau, Bd. 4, Fischer, Frankfurt 1962, S. 62.

²² Claudel, Paul; Rivière, Jacques; Grosche Robert (Hg.), *Briefwechsel: 1907 – 1914*, Paul Claudel, Jacques Rivière, Kösel & Pustet, München 1928, S. 34.

Wenn wir davon ausgehen, dass die Geschichte eines literarischen Gegenstandes immer zugleich die Geschichte seiner Rezeption ist, so scheint es legitim, der Artaud'schen Theaterkonzeption den Spiegel einer Kritik „des orages et des passions“ vorzuhalten, der lange Zeit ein ganz bestimmtes Artaudbild reflektierte, das zum Teil heute noch lebendig ist. Es handelt sich um das Vorgehen einer Kritik der 50er Jahre, welche vor allem die Einheit von Leben und Werk nie in Frage stellte. Die Fremdartigkeit und Exzentrik einer damals ans Utopische grenzenden Theatertheorie hat für die Artaudkritik damals wie heute ihre stete Entsprechung in der tragischen Biographie ihres Propheten.

Die Literaturgeschichte meistert die Vergangenheit, in der sie sich vor dem heterogenen Erbe des Schauspielers, Essayisten, Kunstkritikers und Dichters Antonin Artaud befindet, mit einhelliger Entschlossenheit: für sie ist Artaud Vorläufer und Initiator einer ganzen Reihe von Bühnenmanifestationen, die alle unter dem Sammelbegriff „Modernes Theater“ subsumiert werden könnte. Diese Festlegung scheint insofern sinnvoll, als Artauds Hauptaugenmerk dem Theater galt. Verlegenheit entsteht jedoch mit der Erkenntnis, dass sich die Exponenten dieser Moderne, oder konkreter des *Nouveau Théâtre* mit den Hauptvertretern Adamov, Beckett und Ionesco, ebenso sporadisch wie vage zu Artauds umfangreicher Theaterkonzeption bekennen und sie nicht ausschöpfen.

Eine Ausnahme bildet, so K. Blüher,²³ Jean-Louis Barrault, der von der Kritik als einzig legitimer Artaud-Adept angeführt wird. So war eine Tendenz zu spüren, dass Artauds Theaterkonzepte, wenn auch erst seit den 70er Jahren, mehr Rezeption erfahren haben, als seine literarischen Schriften. Dies beweist auch die Fülle der theaterwissenschaftlichen, theoretischen und historiographischen Literatur, in der Artauds Theaterkonzept im Vordergrund der Analyse steht. Ergänzt man diese Auswahl durch eine weitere Reihe der Arbeiten über das Theater der Nachkriegszeit, so lassen sich folgende Konstanten des Artaud-Bildes festhalten:

1. Das innerhalb eines literaturgeschichtlichen Überblicks zu Recht dominierende Informationsprinzip beschränkt sich oft auf die Erwähnung der vielgebrauchten Begriffe „cruauté“, „double“, „mythos“, um Artauds Theateridee darzustellen. Die problemlose Unverbindlichkeit, mit der man Artaud in den Griff zu bekommen sucht, verdeutlicht

²³ Vgl.: Blüher, 1968, S. 18.

nicht erst K. Schoells knappes Resümee in einer der jüngsten Darstellungen zur Geschichte des modernen Theaters:

Antonin Artaud war derjenige, der im Anschluss an sein Studium des balinesischen Theaters die Aufwertung der außersprachlichen Elemente des Dramas forderte. Seinen eigenen Stücken und seiner Regiearbeit war in den dreißigen Jahren kein Erfolg beschieden, erst das neue Theater der fünfziger Jahre hat seine Erneuerungsbestrebungen verwirklichen können.²⁴

Unklar bleibt aber seine Deutung von Artauds „double“.

2. Artauds Einfluss auf eine Reihe dramaturgischer Konzepte der Nachkriegszeit wird zwar unbestritten anerkannt, jedoch nicht immer in gleichem Maße dargelegt. So erstellen z. B. J. Guicharnaud und P. Surer den ganzen Katalog von Regisseuren und Theaterautoren der Gegenwart, denen sie eine Beeinflussung seitens Artaud zuschreiben, ohne dies im Einzelnen zu verdeutlichen.²⁵ Erwähnt sei insbesondere die Geschichte des Absurden Theaters von M. Esslin²⁶, der Artaud in die Tradition des Absurden einreicht und ihn als unmittelbaren Vorfahren von Ionesco einordnet.

Bereits das unvollständige Panorama gattungsgeschichtlicher Überblicke spiegelt die Problematik der eigentlichen Artaudkritik wider, wie sie sich über ein Jahrzehnt darbot: Nur gelegentlich wird die reproduzierende Methode von echten kritischen Ansätzen verdrängt. Dies erklärt sich aus einem tiefgreifenden Bedürfnis nach Information über Leben und Werk einer vielzitierten wie unbekannten Erscheinung der modernen französischen Theatergeschichte.

M. Sallet (1948), der schon sehr früh einen ersten bibliographischen Überblick über Artauds Werk veröffentlicht hat, bezeichnet dies als „orage“ mit unabsehbaren Konsequenzen.²⁷ Der Verweis auf Artauds Krankheit wird immer wieder zur Rekonstruktion und Erhellung des Dichterbildes herangezogen. So z. B. betrachtet Aimé Patri (1948) Artauds Schreiben ausschließlich unter diesem Aspekt.

²⁴ Schoell, Konrad, *Das französische Drama seit dem zweiten Weltkrieg*, Bd. 2, Göttingen 1970, S. 11.

²⁵ Guicharnaud, Jacques, *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*, New Haven 1961.

²⁶ Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, Übers. aus d. Engl. v. Marianne Falk, Reinbek, Hamburg 1981, S. 46.

²⁷ Vgl.: Sallet, Maurice, *Antonin Artaud*, In: *Merkure de France*, 103, Nr. 1017, 1948, S. 112.

Insgesamt lassen sich in der Kritik der 40er und 50er Jahren zwei Tendenzen ablesen: Entweder gingen sie nicht über die Diagnostizierung des Geisteszustandes hinaus oder sie stellten die mysteriöse Einzigartigkeit Artauds in den Vordergrund.

Erst die Arbeit von Elena Kapralik geht dazu über, Artauds Werk vom Stigma des Leidensgeschichtlichen zu befreien.²⁸ Die Untersuchungen von A. und O. Virmaux, vor allem aber J. Derrida und M. Krüger stellen fest, dass nach den Jahren „des orages et des passions“ eine Entwicklung eingesetzt hat, die das Phänomen Artaud mit wissenschaftlicher Präzision in den Griff zu bekommen sucht. Auch die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag, vor allem die Aktualität der späten Schriften über das Theater aufzudecken.

In meiner Arbeit versuche ich, innerhalb der Geschichte der Artaudkritik jene kontinuierliche Tendenz nachzuweisen, die bis in die Gegenwart auf einer unlösbaren Verbindung zwischen Werk und Biographie insistiert. Hier sind es vor allem die spektakulären letzten Lebensjahre des „Zerrissenen“ Antonin Artaud, deren Faszination man sich nur schwer entziehen konnte. So wird auch verständlich, dass seine Werke aus der Epoche praktischer Theaterarbeit zunächst unter dieser Perspektive interpretiert wurden.

Die vorliegende Arbeit erhebt keineswegs den Anspruch, etwa neben Virmaux Leistung für den französischsprachigen Raum gestellt zu werden. Sie möchte sich jedoch im Überblick, und, wo nötig, im Detail, mit den wichtigsten Themenkomplexen der Artaudschen Theatertheorie auseinandersetzen. Damit schlage ich eine Brücke zum Musiktheaterstück *Séraphin* von Wolfgang Rihm und versuche die Anknüpfungspunkte zwischen Rihm und Artaud in Bezug auf das Theaterverständnis aufzuzeigen.

²⁸ Siehe: Kapralik, 1977, S. 324.

2. Theaterkonzept von Antonin Artaud (1896-1948) im Kontext der „Theaterutopien“ von Stéphane Mallarmé (1842-1898), Alfred Jarry (1873-1907) und Raymond Roussel (1877-1933)

Es handelt sich um die Theaterkonzeptionen, die in dem Zeitraum zwischen dem *Fin de Siècle* und kurz nach dem zweiten Weltkrieg entwickelt wurden. Sie sind in langer und schmerzlicher Auseinandersetzung mit dem Theater ihrer Zeit entstanden, dessen gesellschaftlichen Auftrag sie neu zu bestimmen suchten: Das Theater sollte sich nicht nur auf Zerstreuung und Amüsement für den Feierabend beschränken, sondern sollte wieder eine lebensnotwendige Funktion für den Einzelnen in der Gesellschaft haben.

Doch die Erfahrungen dieser Autoren mit dem Theater sind zu ihren Lebzeiten Theaterutopien geblieben. Warum? Sicher nicht nur deswegen, weil ihnen nur unter schwersten Bedingungen, wenn überhaupt, Theaterorte zur Verfügung standen. Diese Modelle beanspruchen hingegen keine Allgemeinverbindlichkeit. Es sind singuläre Lösungen: Mallarmés *Livre*, Jarrys *Wappen*, Roussels *Glorie* und Artauds *Theater der Grausamkeit* sind nur insofern Modelle subjektiver Räume, als sie allein für die jeweilig singuläre, in einem spezifischen Kontext gemachte Erfahrung mit den Theatersprachen gültig sind. Die Singularität der einzelnen Erfahrung, einer Erfahrung mit den Sprachen, die die Notwendigkeit des Theaters für jeden dieser Autoren begründet, hat mich dazu geführt, die Theateridee von Antonin Artaud nicht anhand der unverbindlichen Erwähnung der vielgebrauchten Begriffe „cruauté“, „double“, „mythos“ zu erklären.

Mein Hauptaugenmerk gilt vielmehr der Theateridee Artauds, welche sich durch sein Verhältnis zur Sprache in den Begriffen „cruauté“, „double“, „mythos“ herauskristallisiert hat. Unter diesem Aspekt betrachtet, nehmen die erwähnten Theaterkonzepte das zeitgenössische Theater vorweg, in dessen Zentrum ein Spiel mit den audiovisuellen Medien und die Frage nach neuen Formen des Verhältnisses zu den Sprachen steht.

2.1. Die Krise des Subjekts

Die Theaterutopien, von denen hier die Rede sein wird, verbinden die Frage nach der Funktion des Theaters also mit der Frage nach dem Subjekt. Das Theater war bis dahin eine gemeinschaftsbildende Institution, die dem Einzelnen verbindliche Modelle des Menschen anbot. Gemeinschaftsbildung und Modellfunktion betrafen kleine, überschaubare Gemeinschaften und Gruppen: Die Polis, die Stadtbevölkerung, den Adel, das Bürgertum. Bezugspunkte waren das Bild vom Menschen mit seinen religiösen und humanistischen Wertvorstellungen. Seit der Französischen Revolution war dieser Bezugsrahmen endgültig brüchig geworden. Eine neue Gesellschaft bildete sich nun heraus, deren Horizont Fortschritts- und Wissenschaftsglauben einerseits, Sozial- und Nationalreligionen andererseits beinhalteten. Eine Krise des Subjektes kündigte sich, erst in den Künsten und schließlich auch in der Literatur an, nachdem der romantische Traum einer Identität des Empfindens gescheitert war. Die Krise des Subjekts ist eine Krise seiner Repräsentation, denn Identitätsprozesse erfolgen über visuelle und sonore Codes, die die konstitutive Spaltung des Menschen zu einer Verbindung von Imaginärem und Symbolischem löten. Das den gesellschaftlichen Diskursen innenwohnende, welches weder im Fortschritts- und Wissenschaftsglauben noch in den Sozial- und Nationalreligionen seine Symbolisierung findet, versuchen nun die Künstler und Schriftsteller singulär zur Sprache zu bringen, indem sie die Zeichen, die Formen und Konventionen ihrer Praxis selbst angreifen. Die Sprachen erweisen sich immer mehr als Signifikantensysteme, denen die Signifikate nicht automatisch und starr zugeordnet sind, sondern die erst im Prozess der Artikulation und Rezeption zu möglichen Sinnpotenzialen werden.

Für die Poesie bedeutet dies z. B. die Revolution der poetischen Sprache durch Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Lautréamont und Stéphane Mallarmé. Für den Erzähltext bedeutet das die Entdeckung des Unbewussten durch die phantastische Literatur, in der Autoren von Edgar Allen Poe über Villiers des l'Isle Adam bis zu Guy de Maupassant das Unheimliche und seine Beschwörung durch den Okkultismus als Korrelativ zum Zeitalter der positiven Wissenschaften zeigen. In beiden Fällen werden neue Formen für das Nichtdarstellbare gesucht: In der Poesie löst sich das lyrische Ich auf und wird zu einem polylogen Subjekt, im Erzähltext hält das Heterogene der Phantasie Einzug im Grenzbereich zwischen phantasmatischer Wahrnehmung und Realität.

Wie zeigt sich die Krise des Subjekts im Theater, das ja gerade die Kunst der Darstellung ist und somit die Gültigkeit der repraesentatio voraussetzt? War nicht das Theater der Ort, wo Krisen des Subjekts gespielt und Modelle der Integration des gesellschaftlich und individuell Heterogenen entwickelt wurden? Doch auch hier werden seit Ende des 19. Jahrhunderts Stimmen laut, die die Vorbildlichkeit der Menschenmodelle auf der Bühne in Frage stellen: Theaterutopien werden zu Theorien des Subjekts, theatralische Prozesse zur Erkenntnistheorie. An diesem Punkt erscheint mir die Verwendung des Begriffes „Theaterkonzept“ logischer als „Theaterutopie“.

2.2. Nichtort des Theaterraumes

Heutzutage ist es nichts Außergewöhnliches mehr, dass ein für die Bühne konzipiertes Musiktheaterstück, wie z. B. *Séraphin* 1. Zustand von Wolfgang Rihm auch im Konzertsaal aufführbar ist. Die Theaterkonzepte, deren Merkmale ich skizziere, hießen damals auch Utopien insofern, weil sie den Theaterraum zu einem Nichtort entgrenzen: Er soll ein virtueller, zu konstruierender Raum werden, und zwar ein potenzieller Raum, in dem das Subjekt sich entwirft und transfiguriert und somit erst entsteht.

Es geht um ein Theater als Raum für ein Subjekts im Werden: Erst hier konstituiert es sich als entgrenztes Subjekt, in dem es die Anamnese seiner Subjektwerdung in den szenischen Sprachen spielt. Eine solche Form des Theaters im Werden hat den Komponisten Wolfgang Rihm sehr inspiriert: Er hat versucht, sie gemeinsam mit dem Videokünstler Klaus vom Bruch zu entwerfen. Die Aufführung des Musiktheaterstückes hat nicht auf einer Theaterbühne stattgefunden, sondern in einem Konzertsaal. Der Grund dafür war, dass der Theaterraum, in dem einzelne handelnde „Subjekte“ eine eigene visuelle und sonore Sprache haben, imaginär ist.

Die Grenzerfahrungen mit dem subjektiven Raum stehen auch für innere Erfahrungen, die diese Autoren im Leben an den Rand des Wahnsinns rückten. Doch sie blieben nicht im Unsagbaren hängen. Sie suchten das Unmögliche szenisch sagbar zu machen, indem sie je Modelle des Verhältnisses von Imaginärem und Symbolischem in einen subjektiven Raum gaben, der die Beziehung von Sehen und Hören neu verteilte. Das Verhältnis vom Sichtbaren und Hörbaren steht auch im Mittelpunkt meiner Analyse von Rihms Theaterstück *Séraphin*.

2.3. Sprachentheater

Stéphane Mallarmé mit *Igitur*, mit seinem Mysterienfragment *Noces d'Hérodiade* und mit *Le Livre*, Alfred Jarry mit dem emblematischen Theater *César-Antéchrist*, seinem *Guignol*- und *Mirlitontheater*, Raymond Roussel mit seinem epischen Stimmentheater und schließlich Antonin Artaud mit seinem Theater der Grausamkeit, zeigen die neuen Spracherfahrungen im weitesten Sinne. Sie suchen das gesellschaftlich und individuell Heterogene signifikant zu assimilieren und in eine szenische Ästhetik zu übersetzen: Mit der Zerstückelung, Atomisierung und Vervielfältigung von Personen, Handlung, Zeit und Raum, liefern sie eine Analyse der Prozesse, die die Repräsentation, das heißt Vorstellung, Darstellung und Aufführung, erst ermöglichen. Mit der Problematisierung des metaphysischen, die Wirklichkeit garantierenden Bezugsrahmens, wird Repräsentation als Produktivität erfahren: Sie wiederholt nicht einfach Vorgegebenes, sondern Darstellung ist mögliches Ergebnis einer Rezipientenanstrengung, die die Beteiligung der Vorstellung, der Imagination jedes einzelnen Subjekts fordert. Theater will so die Krise des Subjekts darstellen, indem es den Prozess seiner Konstitution über visuelle und sonore Sprachen theatralisiert: Als ein subjektiver Raum seiner Produzenten und zugleich seiner Rezipienten, der durch das Spiel der identitätsbildenden Funktion von visueller und sonorer Wahrnehmung gewahrt werden soll.

Das Theater dieser Autoren sucht – wie der moderne Text – das Subjekt in einem polylogen Raum zu transfigurieren. Doch die Theoretiker des modernen Textes haben eben die Theatererfahrungen stiefmütterlich an den Rand gerückt. Julia Kristevas Urteil – „Le théâtre moderne n'a pas lieu,“ das moderne Theater finde nicht statt, da es keine Stätte, das heißt keinen Ort hat und haben könne – ist hier beispielhaft.²⁹ Sie sieht in Mallarmés *Livre-théâtre* gerade das Ende des Theaters angekündigt: Das Heilige, sprich das Heterogene, habe keinen öffentlichen Ort mehr, es habe sich in die Sprache, die Schrift zurückgezogen.³⁰ Wenn sie so oft das fehlende Publikum für derartige Theaterutopien anführt, dann scheint sie gerade in den Chor der Theaterkritiker einzustimmen, die solche Neuerungen negativ bestimmt haben.

Doch der Nichtort des modernen Theaters wird gerade in den Theaterkonzepten von Mallarmés, Jarrys, Roussels und Artauds szenisch gedacht: Das Theater ist eben der Horizont, der den modernen Text auf den polylogen Raum eines Subjekts öffnet.

²⁹ Vergl.: Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übers. aus d. Franz. v. Reinold Werner, 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 48.

³⁰ Vergl.: Ebd., S. 50.

Erst das Texttheatralische – all die translinguistischen Phänomene, die die Codes übersteigen und die Materialität des Sprechaktes indizieren – macht die Dekonstruktion der Representation als Vor- und Darstellung möglich. Text und Theater verbinden sich bei diesen Autoren zur Utopie einer szenischen Schrift.

Das Werk der obengenannten Autoren, ihre singuläre Erfahrung mit dem Theatralischen, spricht von der Notwendigkeit eines neuen Theaters, das zum szenischen Text werden soll. Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry, und Raymond Roussel zeigen das Theatralische als Phänomene, die erst ermöglichen, Bedeutungen zu konstituieren oder durch affektive Fixierung erst eine Darstellung verosimile machen. Damit übertreffen diese Theaterexperimente bei weitem das, was man seit Mejerhold und Brecht als Re-theatralisierung zu bezeichnen gewohnt ist.

Denn hier wird Theatralität zur notwendigen Funktion bei der Konstitution psychischer und sozialer Räume. Ihre Anamnese ist die Dekonstruktion eines singulären und kulturellen Gedächtnisses, um die Konstruktion von Sprachräumen eines singulären Imaginären zu ermöglichen. Der subjektive Raum dieses Theaters der szenischen Schrift ist nicht mehr ein Raum kodierter Subjektivität. Gerade sie wird desartikuliert und in den Raum eines entgrenzten Subjekts projiziert.

Auf der Suche nach einem neuen Verhältnis zum Innovativen und zu den anderen stoßen diese Theatererfahrungen an die Grenzen der Theater-Sprachen und der Institution. So weisen diese Theaterkonzepte auch auf den neuen Typus der Beteiligung hin, auf eine neue Form der Katharsis: Sie betrifft das Verhältnis des Einzelnen zur Sprache, zu visuellen und sonoren Codes, über die sich seine Identität herstellt. Dies mag negativ als Beschränkung des Theaters erscheinen, doch zugleich gibt ein solches Theater den Beteiligten auch positiv die Chance, ihre Stimmen, Gesten, Bilder im Gewebe der Sprache zu finden.

2.4. Aktualität der Theaterkonzepte von Artaud, Mallarmé, Roussel und Jarry

Die Aktualität dieser Theaterkonzepte erweist sich gerade heute, wo die Diskussion um das Subjekt sich auch in der Entwicklung der technischen Kommunikationsmittel widerspiegelt: Reproduzierbarkeit allenthalben. Stimmen sind aufnehmbar, können sogar synthetisch produziert, manipuliert und aufgezeichnet werden. Das Subjekt ist weder durch seine Stimme, noch durch seine Erscheinung eindeutig identifizierbar. So sagt die Stimme bei einem Anrufbeantworter, nicht mehr die Präsenz, sondern die Abwesenheit des Sprechenden an. Foto, Film- und Videobild sind nicht mehr Beweise für die tatsächliche Existenz des Gezeigten. Subjektivität ist Ergebnis einer Inszenierung, Produkt aus Stimmen, Gesten, Rollen und Masken.

Das Theater hat trotz der Medien und Entgrenzung des Subjekts eine gesellschaftliche Aufgabe: Das Spiel mit den Identitäten und Präsenzen gibt zwar nicht mehr die Menschenmodelle mit Vorbildcharakter vor, bietet jedoch Dispositive mobiler Subjektivität an, die das Subjekt als Ergebnis eines Spiels mit den Zeichen zeigt, und so einladen, nicht nur die anderen in ihrer Differenz zu akzeptieren, sondern auch selbst seinen Bezug zum Andern über die Sprache im Spiel zu erforschen.

So nehmen diese Theaterkonzepte auch das zeitgenössische Theater vorweg, in dessen Zentrum ein Spiel mit den audiovisuellen Medien und die Frage nach neuen Formen des Verhältnisses zu den Sprachen steht. Auch die einzelnen Aspekte des Theaterkonzeptes von Artaud wie Bühnengestaltung, Körpertechnik sowie Auffassung des Körpers und die Publikumsfrage, die ich hier skizziere, erweisen sich heutzutage als höchst aktuell.

2.4.1. Bühnengestaltung

Es ist faszinierend, mit welcher Konsequenz Artaud auch Theaterbau und Bühnenraum im Zusammenhang mit seinen neuen Vorstellungen zu einem Mythentheater zu verdrängen beabsichtigte: Er hat auf seine Erfahrungen als Akteur und Regisseur zurückgegriffen, was z. B. die Einbeziehung von damaligen Filmtechniken betrifft. Die herkömmlichen Theaterbauten waren in seinen Augen ungeeignet, sein Konzept eines „Totaltheaters“ mit

variablen Spielflächen zu verwirklichen. Der Hauptzweck dieser damals in Frankreich höchst ungewöhnlichen Bühnengestaltung, deren Konzeption die später von Ariane Mnouchkines *Théâtre du Soleil* verwirklichte Bühnenform zu einem großen Teil vorwegnimmt, bestand offenbar vor allem darin, den von allen Seiten „eingekreisten“ Zuschauer vor jeglicher störenden Ablenkung zu bewahren.

Das Publikum sollte auf diese Weise dazu veranlasst werden, seine volle Aufmerksamkeit auf die Perzeption der von den Objekten des Bühnenraums, von Figuration, Bewegung, Gestik und Verbalsprache der Akteure vermittelten symbolischen Zeichensprache zu richten.

Ein Bühnenbild im traditionellen Sinne war folglich im Theater der Grausamkeit nicht mehr vorgesehen. An die Stelle der üblichen Bühnendekoration und der Kulissen trat ein weißgetünchter schmuckloser Bühnenraum oder ein bewegliches Dekor, das mit Hilfe von Masken, Puppen und anderen Objekten sowie durch eine ausgefeilte Lichtregie erzeugt werden sollte und eine ins mythisch-symbolische verfremdete Hintergrundkulisse schuf.

Gegenüber dem *Théâtre Alfred Jarry* fällt die verstärkte Verwendung technischer Mittel für die Beleuchtungs- und Toneffekte auf. Wie Artauds Projekte und Angaben zu verschiedenen Aufführungen, vor allem aber zum eigenen Stück *Le Cenci*, belegen, zeigte er sich hierbei an technischen Neuerungen interessiert, besonders an Lautsprecheranlagen, Projektionsapparaten, Windmaschinen etc.

Sein Hauptaugenmerk richtete Artaud auf die durchgängig dynamische Gestaltung des Raumes. Sofern die Hintergrundkulissen überhaupt vorgesehen waren, sollten diese durch ständig wechselnde Beleuchtungseffekte (Scheinweferanstrahlung mit diverser Intensität und alternierender Färbung) ebenfalls in diese Dynamisierung einbezogen werden. Ein entscheidender Faktor war auch die außergewöhnliche Vielfalt szenischer Bewegungsabläufe: Von Simultanabläufen, Veränderungen und Figurengruppierung, Tempowechsel über gestische und mimische Variationen, wobei Artaud die Integration sämtlicher Bewegungsvorgänge in übergeordnete rhythmische Strukturen vorsah. Auf diese Weise sollte jede Aufführung für den Zuschauer zu einem echten Spektakel, zu einem Schauspiel im wahrsten Sinn des Wortes werden, dessen symbolisch chiffrierte Szenenbilder und Bewegungsstrukturen jedoch stets einem rhythmischen Prinzip untergeordnet bleiben:

„Le spectacle sera chiffré d’un bout à l’autre, comme un langage. C’est ainsi qu’il n’y aura pas de mouvement perdu, que tous les mouvements obéiront à un rythme.”³¹ Bemerkenswert ist auch die Forderung, dass alle Vorgänge von einer hierauf abgestimmten Sonorisierung begleitet sein sollten, sodass der Zuschauer einem „bain constant de lumière, d’images, de mouvements et de bruits“³² ausgesetzt werden kann.

2.4.2. Körpertechnik

Eine entscheidende Funktion gewinnt die besondere choreographische Technik der Körpertechnik des gestisch-mimischen Ausdrucks der Schauspieler, die Artaud für die Aufführung des Theaters der Grausamkeit vorsah. Auch in dieser Hinsicht kommt der semiotische Ansatz Artauds voll zur Geltung, denn Gestik und Mimik werden, wie im balinesischen Theater, als eine symbolische „Zeichensprache“ des Körpers verstanden. Artaud betonte aber, dass ein derartiges Ritualspiel vom Schauspieler eine systematische Depersonalisierung verlangt, bei der dieser sich in eine unpersönliche Marionette verwandelt, die sich mechanisch im Rhythmus unbewusster Gesten bewegt.³³ Aus diesem Grund sollte auch der gestisch-mimische Ausdruck der Schauspieler im Theater der Grausamkeit einen symbolischen Charakter erhalten und ihre Kleidung nach rituellen Mustern gestalten werden.³⁴ In der Tat sind die Figuren als „personages hiéroglyphes“ derart fest in die rhythmische Zeichensprache des Schauspiels eingebunden, dass dem Schauspieler keinerlei Spielraum für eine persönliche Interpretation der Rolle verbleibt.³⁵ Sogar die Intonation der Dialoge wird mit der Zeichensprache der Gestik und Mimik koordiniert. In den späten Aufsätzen *Un athlétisme affectif* (1935) und *Le Théâtre de Séraphin* (1935) beschreibt Artaud eine Technik körperlichen Ausdrucks, mit welcher der Schauspieler die angestrebte gestisch-mimische „Körpersprache“ erlernen kann, wobei Körperbewegung und Atmung bei der Vermittlung von Gefühlen an die Stelle der Verbalsprache treten.³⁶

³¹ Zitiert nach: Artaud, *Les cenci*, In: OC, Tome 4, S. 68.

³² Zitiert nach: Ebd.

³³ Vgl.: Artaud, Antonin, *Das Theater der Grausamkeit* (erstes Manifest), In: Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969. S. 70.

³⁴ Vgl.: Ebd.

³⁵ Vgl.: Ebd.: S. 69

³⁶ Vgl.: Ebd.

Alle diese Aspekte belegen deutlich, dass Artaud mit der herkömmlichen psychologischen Motivation der Figuren im mimetischen Theater total gebrochen hat und stattdessen dem Schauspieler die Rolle einer symbolisch deutbaren Zeicheninstanz zumutet. Im Theater der Grausamkeit spalten sich Personen sogar in zwei Wesen auf (so z. B. bei Montezuma) oder werden von Doubles in Gestalt überdimensionaler Puppen und Marionetten begleitet, die mit ihren Gesten verdrängte Gefühle zum Ausdruck bringen:

Les mannequins des Censi seront là pour faire dire aux héros de la pièce ce qui les gêne et que la parole humaine est incapable d'exprimer. Tout ce qui est reproches, rancœurs, remords, angoisses, revendications, les mannequins seront là pour le formuler [...].³⁷

Dass in Artauds Theatermodell neben den bereits genannten Anregungen auch solche aus dem Revue-Theater und dem Film geflossen sind, zeigt sich daran, dass Artaud das Bühnenschauspiel als ein „spectacle de masses“, ein Schauspiel von Massenszenen begreift, bei dem eine große Zahl von Schauspielern und Figuranten eingesetzt werden sollte. Bereits im Hinblick auf die erste geplante Aufführung des *Théâtre de la Cruauté* spricht Artaud von „masses importantes de figurants et d'acteurs“ und denkt dabei, ähnlich wie in einer „revue à grand spectacle“, an den Einsatz von nicht weniger als dreihundert Schauspielern und Figuranten.³⁸ Die Inszenierung der *Conquête du Mexique* sah eine beträchtliche Zahl von spektakulären Massenszenen vor, um den Kampf zwischen Azteken und spanischen Eroberern zu verdeutlichen. Wenn 1935 bei der Aufführung von *Le Cenci* nur dreißig Akteure eingesetzt wurden, so erklärt sich diese Reduzierung aus den eingeschränkten Bedingungen, unter denen Artaud diese Inszenierung verwirklichen musste.³⁹ Das Artaudsche Modell des Theaters der Grausamkeit ging zweifellos ursprünglich von der Idee eines mythisch-symbolischen Massenschauspiels aus.

Was schließlich die Handlungskonzeption seiner Stücke angeht, so fordert Artaud für sein Theater der Grausamkeit eigentlich nur drei wesentliche Bedingungen: Intensität der Handlung, dynamische Konfliktbildung und deutliche Zuspitzung auf einen Höhepunkt.

³⁷ Siehe: Artaud, *La conquête du Mexique*. In: OC, Tome 5, S. 46-47

³⁸ Ebd.: S. 48.

³⁹ Vgl.: Artaud, *Vier Artikel über „Les Cenci“*, in OC, Tome 5, S. 80.

Die Konzentration des dramatischen Geschehens schließt allerdings den Einsatz von Simultanhandlungen nicht aus. Eine unabdingbare Bedingung ist die Steigerung des dramatischen Konflikts zu einem Höhepunkt, in dem das Element der Grausamkeit auf die Spitze getrieben wird: „Tout ce qui agit est une cruauté. C’est sur cette idée d’action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler.“⁴⁰ Soweit erkennbar, sah das Programm des Theaters der Grausamkeit deshalb ausschließlich tragische Sujets vor, die mit dem schicksalhaft determinierten Untergang einzelner Figuren oder ganzer Kollektive enden.

Wie auch die Inszenierung von *Le Cenci* verdeutlicht, zielt Artaud nicht nur auf die tragische Aufgipfelung der inneren Handlung der Personengestaltung ab, sondern unterstreicht das Entsetzen und den Horror zusätzlich noch verstärkt durch eine möglichst dissonante Präsentation, die sich auf sämtliche Inszenierungsaspekte erstreckt: „Au lieu de les limiter (les dissonances) à l’emprise d’un seul sens, nous les ferons chevaucher d’un sens à l’autre, d’une couleur à un son, d’une parole à un éclairage, d’une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons, etc. etc.“⁴¹ Auch an anderer Stelle ist von einem „chevauchement des images et des mouvements“ die Rede, um diese Technik der Dissonanz, die als extreme Ballung von inkohärenten, widersprüchlichen Gestaltungsmitteln auftritt, zu charakterisieren. Ihr Hauptzweck ist es, das im Konzept der Grausamkeit enthaltene Element des Destruktiven dramaturgisch sichtbar in Erscheinung treten zu lassen.

Es wird im Folgenden gezeigt, in welcher Weise sich diese dynamische, explosive Gestaltung mythischer Konflikte in Artauds Theater der Grausamkeit auf den Zuschauer auswirken soll.

2.4.3. Auffassung des Körpers bei Antonin Artaud

Die späten Texte zum Theater wie *Révolte contre la poésie* (1944), *Histoire entre la groume et dieu* (1946), *Artaud, le Momo* (1947), *Le retour d’Artaud le Momo*, 1947, *Van Gogh le suicide de la société* (1947), *Notes pour une «Lettre aux Balinais»* (1947), *Ci-Gît/la culture indienne* (1947), *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), *Le Théâtre et la science* (1948), *Aliéner l’acteur* (1948), *Suppôts et supplications* (1946), *Le Théâtre et l’anatomie* (1946) sprechen von der Notwendigkeit eines Theaters, das die Konstitution des

⁴⁰ Ebd.: S. 82.

⁴¹ Ebd.: S. 83.

Menschenwesens spielt, um aus der Reihe der Mörder zu springen:

Le Théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait, mais pour nous constituer un être d'homme qui puisse nous permettre d'avancer sur la route, de vivre sans suppurer et sans puer.

L'homme moderne suppure et pue parce que son anatomie est mauvaise, et le sexe par rapport au cerveau mal placé dans la quadrature des deux pieds.

Le théâtre et l'anatomie⁴²

Je dis, pour lui (l'homme) refaire son anatomie. L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Pour en finir avec le jugement de dieu⁴³

Für Artaud ist der menschliche Körper kein ganzheitlicher Körper, es gilt seine Animalität zu bezwingen zusammen mit der kulturellen Fixierung der Sexualität. Der geschlechtliche Körper ist für Artaud das Böse. So soll der Schauspieler seinen Körper gegen die Sexualität konstituieren. Der neue Körper ist ein *corps sans organes*. Dieser Körper ist doppelt: Artaud wird das individualgeschichtlich und kulturell determinierte Körperdispositiv in den Tönen, Intonationen, Klangmelodien, Stimmen desartikulieren, um eine *commune mesure* letztlich als Grund der Grausamkeit erlebbar zu machen.

Aus einem Brief vom 10. September 1945 an Jean Paulhan:

[...] die Ideen, die ich habe, erfinde ich, indem ich sie schrittweise und allmählich selbst erleide. Ich schreibe nur, was ich körperlich Maß für Maß und Punkt für Punkt in meinem ganzen Körper erlitten habe. Was ich schreibe, habe ich nie anders denn durch Ängste, geistige Ängste meines Körpers gefunden.⁴⁴

Er möchte die „Haut erweitern“, den Körper transformieren, wie Neomorphismen schaffen, dass kein Organ sich mehr an seinem ihm anatomisch zugewiesenen Platz befinde. „Ich will einen Körper ohne Inneres“, sagt Artaud, der die Organe als Parasiten des Körpers empfindet, von denen er erdrosselt wird. Er will die Determiniertheit der Anatomie durchbrechen, will paarweise Augenbrauen mit Ellenbogen, Kniescheiben, Schenkelknochen und Zehen sehen und tanzen lassen. Artaud schrieb: „Denn der Körper basiert nicht auf der Empfindung, noch

⁴² Artaud, Antonin, *Le théâtre et l'anatomie*, Zitiert nach: Elena Kapralik, 1977, S. 245.

⁴³ Siehe: Artaud, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, In: OC, Tome 8, S. 67.

⁴⁴ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Brief an Paulhan vom 9.11.1932*, In: Artaud, Antonin, *Briefe über die Grausamkeit*, In: Das Theater und sein Double, übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 78.

auf dem Denken, und es gibt noch eine andere Sache, und gerade diese andere leblose und unempfindliche Sache ist Körper [...]. Einzig der menschliche Körper vermag alles.“⁴⁵

Ich und mein Körper: „Der Körper ist der Körper, er ist allein/ und bedarf keiner Organe,/ der Körper ist niemals ein Organismus,/ die Organismen sind die Feinde des Körpers,/ die Dinge, die man tut,/ geschehen ganz von allein,/ ohne die mithilfe irgendeines Organs,/ jedes Organ ist ein Parasit,/ es ist dazu bestimmt, ein Wesen am Leben zu halten,/ das nicht da sein dürfte. Die Organe wurden zu nichts anderem gemacht, als den Wesen zu essen zu geben,/ während sie im Prinzip verdammt worden sind und keine Existenzbegründung haben.“⁴⁶

Artaud kann die Geschichte von Artaud dem Toten schreiben, er hat den Körper ohne Organe. Artauds Auffassung des Körpers hat zur Folge, dass er einen neuen Körper als Klangkörper versteht. Dieser neue Körper wird mittels der Stimme wahrnehmbar. Im Kapitel 2.7. *Die Sprache der Stimme* wird auf diesen Aspekt detaillierter eingegangen werden. Das Theater der Grausamkeit wird so zum Theater des Klangs der Stimmen und des Wortes, das als subjektiver Raum auch den Horizont des modernen Textes zeichnet.

2.4.4. Das Publikum in der Theaterästhetik Artauds

Antonin Artauds Theatertheorie enthält, wie schon verschiedentlich deutlich geworden ist, eine Strategie der Publikumslenkung, die sich in entscheidenden Punkten sowohl vom damaligen realistischen wie vom symbolistischen Theater unterscheidet. Das Konzept des Theaters der Grausamkeit sieht nicht nur den für seine Zeit ungewöhnlich innovativen Einsatz neuartigen Bühnenmittel vor, die im Zuschauer jede Möglichkeit einer mimetischen Rezeption des Bühnenwerks verhindern sollen. Es setzt zugleich einen neuen, gegenüber den damals gültigen Vorstellungen wesentlich veränderten Publikumsbegriff voraus, der mit der im europäischen Theater seit der Renaissancebühne gängigen Tradition bricht. Artaud bemüht sich auch in dieser Hinsicht, jene früheren Rezeptionsbedingungen wiederzubeleben, die seiner Ansicht nach im archaischen, rituellen Mythentheater der griechischen Antike

⁴⁵ Ebd. 79.

⁴⁶ Siehe: Artaud, Antonin, *Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften*, übers. v. Franz Loechler, Matthes & Seitz, München 1979, S. 27.

bestanden hatten und die im außereuropäischen, ostasiatischen Theater noch heute bestehen. Die Publikumsfrage muss freilich im Folgenden fast ausschließlich aus der theoretischen Perspektive des Artaudschen Theatermodells behandelt werden, da die wenigen Aufführungen des Théâtre Alfred Jarry und des Théâtre de la Cruauté nicht als vollgültige Verwirklichungen seiner Vorstellungen gewertet werden können.

Für das Artaudsche Theaterprogramm gilt die grundsätzliche Feststellung, dass mit der Einführung einer neuen Dramaturgie zugleich auch ein neues Publikum geschaffen werden muss, das die Veränderungen akzeptiert und sich nicht gegenüber den ungewohnten Werken sperrt. Schon während der Zeit seines Théâtre Alfred Jarry teilt Artaud mit dem surrealistischen Ansatz die Ansicht, dass jede neue Kunst anfangs eine Kunst für nur wenige ist, die jedoch zu einer Kunst für alle werden soll. Er vertraut darauf, dass mit der Wiederbelebung des vom Rationalismus verdrängten Bereichs der menschlichen Psyche eine beim Theaterpublikum latent bestehende Dimension sensibler Rezeptionsbereitschaft erneut aktiviert werden könnte. Gleiches gilt für sein Théâtre de la Cruauté.

Bestünde einmal dieses neue Theater mit seiner veränderten Wirkungsstrategie, so würde, meint Artaud, auch das Publikum entsprechend umgeformt und allmählich auf die modifizierten Mechanismen der neuen Dramaturgie eingestimmt. Dies ist zweifellos der Sinn der lapidaren Äußerung Artauds im Premier Manifeste zum Théâtre de la Cruauté (1932): „Le public: Il faut d’abord que ce théâtre soit.“⁴⁷

Im Théâtre Alfred Jarry ging Artaud die Publikumsproblematik noch weitgehend aus der Perspektive des Surrealismus an, als er mit diesem versuchte, die destruktive Schock-Konzeption zu überwinden und unter dem Rückgriff auf die Tiefendimension des Unbewussten einen neuen positiven Bezug zwischen Bühne und Publikum herzustellen. Aufgrund seiner Erfahrungen bei den Aufführungen des Théâtre Alfred Jarry wurde sich Artaud freilich bald bewusst, dass die Rezeptionsbedingungen beim zeitgenössischen französischen Publikum zu einer zwiespältigen und problematischen Aufnahme der Theaterexperimente führen mussten. Das damalige französische Theaterpublikum war an die realistischen Konventionen des Theaters gewöhnt und setzte sich vorwiegend aus dem „public bien français“ der Boulevard-Theater zusammen. In der von Artaud zusammen mit Vitrac verfassten Broschüre „Le Théâtre Alfred Jarry et l’hostilité publique“ (1930) heisst es

⁴⁷Vrgl.: Artaud, *Premier Manifeste*. In: OC, Tome 4, S. 118

dementsprechend unter der Rubrik Le Public mit provozierender Schärfe:

Il n'est question ici que du public de patri ou du public du genre m'as-tu-vu et titi. Bref, ce qu'on est convenu d'appeler le public bien français. C'est exactement pour celui-là que nous jouons la comédie et ses reactions bouffonnes sont un supplement au programme que sait apprécier l'autre public.⁴⁸

Bei den bourgeoisen Zuschauern der Pariser Theaterszene stieß Artaud in der Tat im Wesentlichen nur auf völliges Unverständnis oder auf solche Reaktionen, die sich in ironischem Gelächter und stupiden Späßen kundtaten. Mehr als eine Skandalwirkung, die zwischen Entrüstung und Amusement schwankte, war bei dieser Art Publikum nicht zu erreichen. Artaud geht jedoch davon aus, dass neben dem snobistischen, konservativen noch eine andere Kategorie des Zuschauers existiert, die er an dieser Stelle knapp „l'autre public“ nennt und die für ihn offensichtlich das eigentliche Zielpublikum seines Theaterexperiments darstellt. Für dieses potenzielle Publikum inszeniert Artaud die Stücke des Théâtre Alfred Jarry.

Welche Vorstellung verbirgt sich hinter Artauds Begriff des „neuen Publikums“? Zweifellos die Vorstellung eines neuen Publikums, das bereits eine offene Rezeptionshaltung mitbringt. Die Dramaturgie des Théâtre Alfred Jarry wird in der Wissenschaft sehr oft als Vorstufe des Happening- und Performance-Theaters angesehen, insofern jede Bühnenaufführung sowohl für die Schauspieler als auch für die Zuschauer zu einem realen Ereignis werden soll, bei dem das Bühnenspiel den Scheincharakter der Fiktionalität zu überwinden versucht und für alle Partizipierenden zu einer unmittelbar erlebten existentiellen Wirklichkeit wird. Diese existentiell-emotionale Erschütterung des Publikums wird von Artaud als eine Art magische Operation beschrieben, die sich nicht als momentane Überraschung, sondern als tiefe, dauerhafte Verunsicherung des Zuschauers versteht.⁴⁹ Die Reaktiverung der Angst im Menschen, „retrouver la peur“, wird oberstes Ziel.

Da die Distanz schaffende Barriere zwischen Bühne und Publikum abgeschafft ist, befindet sich der Zuschauer nicht mehr in der Rolle eines passiven, genießenden Betrachters eines sich vor seinen Augen entfaltenden Schauspiels, sondern wird in das Geschehen selbst mit einbezogen.

⁴⁸ Vgl.: Artaud, *Théâtre Alfred Jarry*, In: OC, Tomme 2, S. 142.

⁴⁹ Vgl.: Ebd., S. 145.

Wie diese direkte Partizipation des Publikums am Theatergeschehen tatsächlich zustanden kommen soll, wird von Artaud nicht näher erläutert. Es könnte damit eine besondere visuell-akustische Wirkung der surrealistischen Spontaninszenierung gemeint sein. Es bleibt aber unklar, auf welcher Weise die Handlung die Grenzen des Bühnenraums zu überschreiten und auf den Zuschauerraum überzuspringen vermag, um das Publikum in die happeningartige Bühnenaktion zu integrieren, wie Artaud es vorsieht. Auch sein Vergleich der Theateraktion mit einem Kartenspiel, an dem Schauspieler und Publikum gemeinsam teilnehmen, stellt keine konkretere Umsetzung des Vorgestellten dar.

Es ist zwar möglich, dass derartige spontane Entfesselung der dramaturgischen Mittel auf der Guckkastenbühne zu der gewünschten Partizipation des Publikums führen kann, doch bleibt die Wirkung zweifellos begrenzt. Nicht zuletzt aufgrund der unerwünschten Reaktion des damaligen Publikums, hat Artaud empfohlen, die Bühnenregie bis in die Details im Voraus festzulegen.

Eben diese Konzeption einer bis in die kleinsten Einzelheiten programmierten Inszenierung wird Artaud auch im Modell des Theaters der Grausamkeit beibehalten, wo nun allerdings von einem gegenüber dem Théâtre Alfred Jarry in mehreren Punkten wesentlich veränderter Publikumsbegriff auszugehen ist.

Ein erster Unterschied zum Théâtre Alfred Jarry besteht im Théâtre de la Cruauté darin, dass Artaud, zumindest theoretisch, ein nicht-elitäres Massenpublikum anzusprechen beabsichtigt. Artaud sieht für die Aufführungen seines Theater der Grausamkeit, wie schon erwähnt, ein „spectacle de masses“ aus allen Volksschichten vor. Logischerweise beinhaltet dieser Schritt eine Auseinandersetzung mit einem literarisch wenig oder überhaupt nicht gebildeten Massenpublikum, demzufolge auch eine Abwendung vom herkömmlichen literarischen Repertoire. Die bereits im Projekt des Théâtre Alfred Jarry eingeleitete Entliterarisierung des Theaters wird im Théâtre de la Cruauté zusätzlich noch durch die plausible Überlegung begründet, dass breite Zuschauerschichten eigentlich nur erreicht werden könnten, wenn jene Rezeptionsbarrieren eliminiert würden, die von den inzwischen konventionell erstarrten hochliterarisierten klassischen Werken errichtet worden waren. Die Themen des Théâtre de la Cruauté greifen daher zu einem beträchtlichen Teil auf bekannte, volkstümliche Stoffe zurück.

Ein zweiter wesentlicher Unterschied zum Théâtre Alfred Jarry besteht darin, dass an die Stelle der Idee einer spontanen aktiven Mitwirkung die Vorstellung einer gleichsam hypnotischen Beeinflussung der Wahrnehmung tritt, die den Zuschauer in die Rolle eines passiven Rezipienten versetzt. Wie Artaud nunmehr betont, ist das Ziel eine „suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens.“⁵⁰ Wie bei einer echten Hypnose soll die bewusste Aktivität des Zuschauers eingeschränkt werden, sodass er für die Aufnahme rein sinnlicher Eindrücke empfänglicher wird. Diese Neuorientierung erklärt sich daraus, dass Artaud für das Theater der Grausamkeit eine kathartische Wirkung auf den Zuschauer annimmt, wobei er ausdrücklich auf eine gewisse Analogie zur kathartischen Methode der Psychoanalyse hinweist.⁵¹ Die „thérapeutique de l'âme“, die Artaud für den zivilisationskranken Zuschauer ins Auge fasst, soll eine affektive Wiederbelebung des unterdrückten psychischen Potentials und letztlich eine „Abreaktion“ im psychoanalytischen Sinne bewirken.

Eine solche Erneuerung bzw. Infragestellung der antiken Katharsis-Auffassung unter modernen tiefenpsychologischen Gesichtspunkten mag erstaunen. Sie wird von Artaud durchaus als eigentliche entscheidende Funktion seines Theaters der Grausamkeit angesehen. Für ihn gilt:

Le théâtre cesse d'être un jeu et le délaissement d'une soirée éphémère pour devenir une sorte d'acte utile, et prendre la valeur d'une véritable thérapeutique où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre, et la force de résister aux atteintes de la fatalité.⁵²

An zahlreichen anderen Stellen wird ein „effet curatif“, den das Theater anstreben soll, unter anderem mit der magischen Wirkung des antiken und außereuropäischen Ritualtheaters, mit indianischer und afrikanischer Musik und Tanz oder auch mit der Naturheilpraktiken wie der Akupunktur verglichen. Indem Artaud dem Theater der Grausamkeit eine heilende, kathartische Wirkung zuerkennt, die im Zuschauer eine emotionale Abreaktion seiner inneren Spannungen und seelischen Konflikte erzeugt, wird das Theater für ihn zu einem Mittel, um nicht nur innere Ordnung im Menschen, sondern auch „äußeren Frieden“ unter den Menschen zu stiften – eine illusorische, fast schimärische Vorstellung, die für Artaud wohl vor allem

⁵⁰ Vgl.: Artaud, *Dossier zu Le Théâtre et son Double*, In: OC, Tome 4, S. 69.

⁵¹ Ebd., S. 70.

⁵² Ebd. S. 68.

deshalb Bedeutung hatte, weil sie dem Wunschziel einer Erlösung aus seinen eigenen psychischen Ängsten und Leiden, dem Verlangen nach Überwindung seiner Vereinsamung und nach einem konfliktfreien, harmonischen Zusammenleben mit seinen Mitmenschen entsprach.

Artauds Theatertheorie hat die traditionelle Publikumskonzeption in entscheidenden Punkten in Frage gestellt. Wenn wohl seine Ideen zur Wiederbelebung der Katharsis im Theater eher utopischen Charakter haben, so sind doch andere Vorschläge, wie die zu einer Einbeziehung neuer Zuschauerschichten, die in den zwanziger und dreißiger Jahren noch von provokativer Neuheit waren, heute zu allgemein akzeptierten Forderungen des Theaterlebens geworden.

Zusammenfassung

Mithilfe der dargestellten Konzepte können die Theaterstücke von Robert Wilson, Richard Foreman, Robert Ashly, Meredith Monk und Laurie Anderson erschlossen werden. Denn auch hier ist zuallererst die Frage nach der Sagbarkeit des Heterogenen im Spiel. Dieses Theater zeigt subjektive Räume singulärer Bezüge zu den Sprachen, zu denen es ebenfalls die audiovisuellen Medien zählt.

Gerade das lustvolle Spiel mit den audiovisuellen Sprachen war Ausgangspunkt für die Untersuchung von W. Rihms *Séraphin*. Es schien mir deshalb notwendig, an den historischen Punkt zurückzugehen, wo die Schrift als Theater und das Theater als Schrift erprobt werden. Und dies ausgehend von der Frage, wie aus Worten, aus Klang und Stimmen die Bilder entstehen können, wie die Beziehung von Wort und Bild, die Aktion, in die sie gestellt werden, möglich wird und werden kann.

Mallarmé, Jarry, Roussel und Artaud zeigen, dass das Theater gerade deshalb für sie notwendig wurde, weil es diese Frage zu beantworten weiß. Theater ist trotz der Technik der Reproduzierbarkeit, deren Anfänge mit Phonograph, Fotografie, Telefon, Film und später Radio gerade in ihre Zeit fallen, unersetzbar: Bei Ihnen zeigt sich Theater als Lektüre *in actu*, szenische Analyse möglicher Lektüre, Analyse der Beziehungen zu den audiovisuellen Signifikantensystemen. Die Lektüre selbst wird zur Performance. Erst sie schafft den Text. Sie ist einmaliges Ereignis, das in der Konfrontation von Rezipienten und Text einen subjektiven Raum konstituiert. Sie ist Erstschrift eines Schriftmaterials, das sie singulär vollendet bzw. eine der möglichen Zweitschriften einer Erstschrift, die nur in Signifikantenpotentialen vorliegt. Die Rolle der Theatralität, die diese Theaterkonzepte handelnd analysieren, erweist sich als zentral: Durch sie erst wird eine Schrift und zugleich ein Subjekt konstituiert. Damit geben diese Theaterkonzepte nicht nur eine Theorie des Theaters und eine Theorie des Theatralischen in der Lektüre, sondern geben Vorschläge, das Heterogene sagbar zu machen, es sonor und visuell wiederzugeben. So sind diese Konzepte auch Theorien des Subjekts, die das Subjekt als durch die Sprache konstituiert, verstehen. Die Sprache ist in diesen Konzepten nicht mehr als Instrument aufgefasst, sondern als kodierte Zeichensystem. Sprachen – verbal und audiovisuell, – werden zu Signifikantensystemen, die erst in der Artikulation Sinnpotentiale schaffen, die als Zeichen, im Nachhinein auflösbar sein können.

Werden Medien als Sprachen behandelt, dann verdrängen sie keinesfalls die Schrift, sondern machen vielmehr möglich, das wahrzunehmen und zu analysieren, was die Theatralität der Schrift ausmacht, was translinguistisch das Unmögliche sagen lässt, das Heterogene markiert. Tonband, Radio, Film, Fernsehen und heute Video, wie im *Séraphin* eingesetzt, erlauben so, Signifikantensysteme da zu erkennen, wo früher der unmittelbare Ausdruck von Individualität und Subjektivität angenommen wurde oder wo die Evidenz der Darstellung ein automatisiertes Ergebnis von Realitätszeichen war.

2.5. Antonin Artauds *Théâtre de la Cruauté* (1932-1937)

Über den Stand der Forschung insbesondere im französischsprachigen Raum bis 1978 informieren am umfassendsten A. und O. Virmaux⁵³ (1979); Zur Einordnung der Theorien Artauds in die Theaterästhetik des 20. Jahrhunderts in Frankreich K. Blüher⁵⁴ (1971) und M. Brauneck⁵⁵ (1982). Zur Entwicklung des französischen Avantgarde-Theaters bis Artaud H. Béhar⁵⁶ (1967) und R. Grimm⁵⁷ (1982). Elena Kapralik⁵⁸ verschafft in ihrer Untersuchung einen umfassenden Überblick sowohl über Werke wie auch Theaterkonzepte Artauds.

Seit 1930 entstehen Artauds Theaterprojekte, wie die Inszenierungsbeschreibungen von Strindbergs *Geistersonate* und Vitrac's *Le coup de Trafalgar*, wie auch die Stücke *La Pierre philosophale* (1931), das Librettofragment zu einer Oper von Edgar Varèse. Diese Projekte wurden von den Herausgebern der Werke Artauds noch dieser ersten Theatererfahrung zugeordnet. Schon 1931 findet das erste Zusammentreffen mit dem balinesischen Tanztheater statt. Die ersten Texte, die später in dem Band *Le théâtre et son double* gesammelt werden, entstehen. 1932 wird das erste Manifest des Theaters der Grausamkeit veröffentlicht, 1933 das zweite Manifest. Bis Januar 1936, als sich Artaud nach Mexiko einschiffte, gibt es vielerlei Bühnenprojekte, so 1932 zu einer *Woyzeck*-Inszenierung, 1933 / 34 zu *Richard II.*, zu *La conquête du Mexique*, zu der sogar ein Szenario vorliegt, 1934 zu einem Senecastoff, der unter dem Titel *Le supplice de Tantale* realisiert werden sollte. Es kann jedoch nur eine

⁵³ Virmaux, Odette, *Le Théâtre et son double*, Hatier Verlag Paris 1975; Virmaux, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris: Seghers, 1970; Virmaux, Alain und Odette, *Artaud : un bilan Kritik*. Paris: Belfond, 1979; Virmaux, Alain und Odette, *Antonin Artaud: qui êtes-vous?* La Manufacture, Lyon 1986.

⁵⁴ Blüher, 1968. S. 318-342; Blüher, *Die französischen Theorien des Dramas im 20. Jahrhundert*, In: Walter Pabst, *Das Moderne französische Drama*, Schmidt 1971, S. 33-48.

⁵⁵ Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Rowohlt Verlag, Reinbek, Hamburg 1982.

⁵⁶ Béhar, Henri and Carassou, Michel, *Le Surréalisme: Textes et débats*. Librairie générale française, Paris 1984.

⁵⁷ Grimm, Reinhold, *Brecht, Artaud und das moderne Theater*, In: *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik*. Kronberg 1978, S. 185-201.

⁵⁸ Elena Kapralik 1977.

einzigste Produktion verwirklicht werden: *Le Cenci* nach einem Stoff von Shelley wird im Mai 1935 in den Folies Wagram, einem Operettentheater mit einem Bühnenbild des Malers Baldus und der Musik Roger Désormières aufgeführt, Artaud selbst spielt die Rolle des alten Cenci. Diese einzige Produktion wurde später nur von wenigen Autoren szenisch umgesetzt.

So ist man hier auf spärlich gesäte Dokumente dieser einzigen Produktion und auf die programmatischen Erklärungen Artauds angewiesen. Die Regiehefte zu dieser Aufführung, die dank Roger Blin erhalten sind und die aufschlussreichen Kritiken zur Aufführung von Pierre Jean Jouve,⁵⁹ René Daumal und Colette⁶⁰ zeigen die einzige Realisation des Theaters der Grausamkeit als eine Fortführung der Exploration des Theatralischen, wie sie schon im vorausgegangenen Konzept *Théâtre Alfred Jarry* begann: Die visuellen und sonoren Theaterkodes werden an ihre Grenzen getrieben und desartikulierte. Die Regie bezog sich, wie in den Heften und in der Kritik deutlich wird, vor allem auf die Farb- und Lichtregie, die Choreographie und die Gesten und Bewegungen. Diese werden kontrapunktisch zu einer Mischung aus desartikulierter, stilisierter Deklamation und von Musik und Geräuschen angeordnet, die von Musikinstrumenten und Musikmaschinen erzeugt werden.

Artaud konnte mit dieser Inszenierung zeigen, was von seiner Konzeption vom aktuellen Stand des Theaters aus möglich war, er konnte jedoch nur eine blasse Vorstellung von dem geben, was sein Theaterprojekt letztlich intendierte. Für die zivilisationsverändernde Aufgabe des Theaters, die Artaud angestrebt hatte, war sicher der Zusammenstoß des Theaters mit einer Kultur entscheidend, deren Verhältnis zur Sprache anders organisiert ist. Denn im Zentrum von Artauds Überlegungen zu diesem neuen Theater stand nun mehr die Infragestellung des Ortes, den es in unserer europäischen Kultur einnimmt.

Das damalige französische Theaterpublikum war für solche Umwälzungen noch nicht bereit: Sie war an die realistischen Konventionen des Theaters gewöhnt und setzte sich vorwiegend aus dem „publik bien français“ des Boulevard-Theaters zusammen.

Bei den bourgeois Zuschauern der Pariser Theaterszene stieß Artaud in der Tat im Wesentlichen nur auf völliges Unverständnis oder auf Reaktionen, die sich in ironischem Gelächter und stupiden Späßen äußerten. Mehr als eine Skandalwirkung, die zwischen Entrüstung und Amusement schwankte, war bei diesem Publikum nicht zu erreichen.

⁵⁹ Pierre Jean Jouve abgedruckt in *magazine littéraire*, Nr. 65, S. 55-58.

⁶⁰ Beide Autoren sind abgedruckt in Virmaux 1980, S. 197-207.

Artaud schrieb für ein zukünftiges Publikum, für die Zuschauer, die seine neuen Forderungen ans Theater akzeptierten und sich nicht gegenüber den ungewohnten Werken sperrten. In seinem Konzept stellte Artaud nicht nur den literarischen Text als Grundlage einer Aufführung in Frage, sondern auch den Vorrang der verbalen Zeichen gegenüber den nonverbalen. Er spricht unter anderem von einer szenischen Sprache oder von einer visuellen Sprache im Raum, aber auch von einer Sprache des Körpers und einer Sprache der Gestik und anderer körperlicher Ausdruckselemente. Ebenso ist ihm der Begriff einer akustischen Sprache der Geräusche oder musikalischen Klangelemente im Theater vertraut. Artaud sieht die Integration neuer Medien im Theater voraus. War das Modell des Theaters der Grausamkeit für das damalige Publikum noch von provokativer Neuheit, so ist es zu einer allgemein akzeptierten Forderungen an das Theaterleben geworden. Von einem utopischen Konzept kann nicht mehr gesprochen werden.

Bei der Interpretation dieses neuen, für die Entwicklung der Dramatik im 20. Jahrhundert äußerst folgenreichen Theatermodells werde ich zunächst den Begriff der Grausamkeit anhand von Artauds Theatermanifesten erklären, um damit eine Verbindung zu seinen Vorstellungen zum „mythischen“ Theater schaffen zu können.⁶¹ Einen weiteren Hauptgesichtspunkt bildet im Anschluss die Infragestellung des literarischen Textes als Grundlage einer Aufführung.

2.5.1. Begriff der Grausamkeit bei Artaud

Antonin Artaud hat seine Theorie des Theaters der Grausamkeit nie auf der Bühne mit einem Theaterstück bewiesen bzw. bestätigt. In seinem Zweiten Manifest lesen wir: „Das erste Schauspiel des Theaters der Grausamkeit wird folgenden Titel tragen: Die Eroberung Mexicos.“⁶² Das einzig konkrete, von ihm realisierte Beispiel, an dem er als Schauspieler teilnahm, war die berühmte, 1948 vom französischen Rundfunk zensierte Sendung „Schluss mit dem Gottesgericht.“

⁶¹ Vgl.: Derrida, Jacques, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, In: *Die Schrift und die Differenz*, Übers. aus d. Franz. v. Rodolphe Gesché. 4 Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 351-380. Hier: S. 375

⁶² Siehe: Artaud, *Das Theater der Grausamkeit* (zweites Manifest), 1969, S. 134.

Was bedeutet der Begriff der Grausamkeit bei Artaud? Antonin Artaud hat zwei Manifeste über das Theater der Grausamkeit verfasst: Das erste wurde 1932 in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlicht, das zweite 1933 als Broschüre im Verlag Denoël. Dazu kommen drei Briefe aus dem Jahr 1932, zwei an Jean Paulhan und einer an Rolland de Renéville. Im ersten Brief an Paulhan schrieb Artaud:

Das Wort Grausamkeit muss in einem weiten Sinn verstanden werden, nicht in dem stofflichen, räuberischen Sinn, der ihm gewöhnlich beigelegt wird. Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination. Vor allem ist Grausamkeit luzid, sie ist eine Art unerbittliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit. Keine Grausamkeit ohne Bewusstsein, ohne eine Art von angewandtem Bewusstsein. Das Bewusstsein verleiht der Ausübung eines jeden Lebensvorgang seine Blutfarbe, seine grausame Nuance, ist doch das Leben eingestandenermaßen stets Jemandes Tod.⁶³

Unter „Grausamkeit“ verstand Artaud keineswegs im herkömmlichen Sinn eine psychologische Grausamkeit im Sinne blutiger Härte und Brutalität, sondern ein tiefenpsychologisch zu interpretierendes psychosomatisches Phänomen, in dem sich die Unerbittlichkeit destruktiver kosmischer Mächte manifestierte. Im zweiten Brief an Paulhan vom 14.11.1932 heißt es:

Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre.⁶⁴

Im letzten Brief schrieb er: „Denn mir scheint, dass die Schöpfung und das Leben selbst sich durch eine Art Unerbittlichkeit, also fundamentale Grausamkeit definiert.“⁶⁵ 1933 wurde das Zweite Manifest des Theaters der Grausamkeit veröffentlicht.

Das Theater der Grausamkeit ist geschaffen worden, um dem Theater den Begriff eines leidenschaftlichen, konvulsiven Leben zurückzugeben; und im Sinne dieser heftigen Unerbittlichkeit und äußersten Verdichtung der Bühnenelemente muss die Grausamkeit verstanden werden, auf die es sich gründen will.⁶⁶

⁶³ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Briefe über die Grausamkeit*, In: Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, übers. aus d. Franz. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 79.

⁶⁴ Zitiert nach: Ebd., S. 80.

⁶⁵ Zitiert nach: Ebd., S. 80.

⁶⁶ Zitiert nach: Artaud, *Das Theater der Grausamkeit* (zweites Manifest), 1969, S. 131.

Die Schwierigkeit des Begriffs der Grausamkeit rührt auch zum Teil daher, dass Artaud hierfür keine klaren logisch-rationalen Definitionen anbietet, sondern mit einer philosophisch-metaphysischen Terminologie eine eigene innere Erfahrung auszudrücken sucht, die ganz offensichtlich mit seinem körperlichen und seelischen Leiden zusammenhängt.

Wie aus den Briefen an Jean Paulhan hervorgeht, möchte ich zunächst festhalten, dass sich diese Grausamkeit für Artaud vor allem in Krisensituationen des menschlichen Lebens manifestiert, bei denen innere, psychosomatisch interpretierbare Kräfte, Energien des Unbewussten freigesetzt werden, die unter normalen Bedingungen eines bewussten rationalen Verhaltens nicht in Erscheinung treten wohl aber in Ausnahmesituationen: Im Wahnsinn, im Verbrechen, bei Naturkatastrophen, besonders z. B. bei einer Pestepidemie. Artaud hat dem Vergleich der Ereignisse im Theater mit der Pest 1933 sogar einen eigenen Artikel gewidmet.

Die bei einer Pestepidemie oder einer Theateraufführung freigesetzte Grausamkeit äußert sich Artauds zufolge in der irrationalen, anarchischen Entfesselung und Entladung eines unterschwelligen Triebpotential im menschlichen Unbewussten, was zu einer extremen Enthemmung latenter Bilder in der Vorstellung des körperlichen Verhaltens des Betroffenen führt. „Das Theater der Grausamkeit ist kein Symbol einer abwesenden Leere, einer entsetzlichen Unfähigkeit, sich in seinem Menschenleben zu verwirklichen. Es ist die Affirmation einer schrecklichen und übrigens unvermeidlichen Notwendigkeit.“⁶⁷ Diese Formulierung lässt deutlich erkennen, dass Artaud dieses bei normalem Bewusstsein versteckte und verdrängte Triebpotential im Sinne einer elementaren psychischen Energie und Lebenslust auffasst, die sich unabhängig von den kulturbedingten Moralprinzipien manifestiert.

Wie man sieht, hat für Artaud der Begriff Grausamkeit eine tiefenpsychologische Bedeutung. Trotz schwer zu deutendem Vokabular ist nicht zu übersehen, dass die Grausamkeit für Artaud als zentrales destruktives Lebensprinzip überall wirksam ist.

Das Theater wird in den 30er Jahren für Artaud zum bevorzugten Ort, wo die verdrängte Dimension des „Grausamen“ im Mythentheater wiederentdeckt werden kann.

⁶⁷ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Das Theater und die Pest*, In: *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 79-85, Hier S. 83.

2.5.2. Theater der Grausamkeit als Mythentheater

Artauds Konzeption eines modernen Mythentheaters ist bereits in der Wahl des Titels *Théâtre de la cruauté* zu erkennen, den er ab 1932 für sein neues Theatermodell einführte. Statt psychologischer oder gesellschaftskritischer Darstellung der Wirklichkeit, wie sie in der zeitgenössischen mimetisch-illusionistischen Dramatik gepflegt wurde, forderte Artaud in seinem neuen Modell eines Theater der Grausamkeit nun dezidiert eine Wiederbelebung des Mythos im Theater. Einen Titel für dieses neue Programm zu finden, wurde für ihn spätestens 1932 erforderlich, als der Herausgeber der *Nouvelle Revue Française*, Jean Paulhan, Artauds Theaterpläne mit dem ganzen Gewicht seines Einflusses zu fördern begann. Die Bezeichnung Theater der Grausamkeit fand Artaud erst nach längerem Suchen und Schwanken: Zunächst schwebten ihm Benennungen vor wie *Théâtre Métaphysique*, *Théâtre Alchimique*, *Théâtre de l'Épreuve*. Der Begriff „cruauté“ wurde von Artaud schließlich offenbar deshalb vorgezogen, weil er seiner Ansicht nach am überzeugendsten die mythische Dimension seines neuen Theaters verdeutlichte.

Zum Begriff des Mythos bei Artaud sind die Forschungsarbeiten wie Sellier,⁶⁸ Greene,⁶⁹ Tonelli⁷⁰ und Plocher von herausragender Bedeutung. Plocher⁷¹ z. B. verweist auf die Parallelen und Unterschiede zur Mythoskonzeption von Nietzsche, Cassirer, Jung, Otto, Lévi Strauss. Derrida, der Bezüge zu Nietzsche und Freud herstellt, spricht in seiner Untersuchung „Die Schrift und die Differenz“ von einem Théâtre hiératique, das sich zwar zu einer Destruktion der herkömmlichen Metaphysik bekenne, jedoch mystische Züge besitze und das Heilige im *Théâtre de la Cruauté* auf der Grundlage einer „métaphysique de la chair wiederzubeleben versuche. Gouhier geht auf den Mythos-Begriff nicht ein und spricht stattdessen von einer „métaphysique d'Artaud“ im Sinne einer mystischen Partipation am kosmischen Leben. Um Missverständnisse zu vermeiden, sprechen wir generell von einem Mythentheater und nicht mehr von einem metaphysischen Theater.

⁶⁸ Siehe: Sellier, Philippe, *Qu'ets-ce qu'un mythe littéraire?* In: *Littérature* 55, Paris 1984, S. 112-126.

⁶⁹ Die Schrift von N. Greene *Antonin Artaud: Poet without words*, New York 1970, war mir leider nicht zugänglich.

⁷⁰ Siehe: Tonelli, Franco, *L'esthétique de la cruauté. Etude des implications esthétiques du Théâtre de la cruauté*, Paris 1972.

⁷¹ Siehe: Hanspeter Plocher, *Der lebendige Schatten. Untersuchungen zu Antonin Artauds „Théâtre de la Cruauté“*, In: *Heidelberger Beiträge zur Romanistik* 1, Bern / Frankfurt 1974.

Dass Artaud sein Konzept eines Theaters der Grausamkeit als Modell eines tiefenpsychologisch fundierten modernen Mythentheaters entwarf, ist neben den Aufsätzen *Sur le théâtre balinaï* (1931), *La mise en scène et la métaphysique* (1931), *Le théâtre alchimique* (1932), *Le théâtre et la peste* (1934), sowie den beiden Manifesten zum *Théâtre de la Cruauté* (Premier Manifeste 1932), (Second Manifeste 1933) und den Artikeln *Le théâtre et la cruauté* (1933), *En finir avec les chefs-d'oeuvre* (1933), *Théâtre oriental et théâtre occidental* (1935) und *Un athlétisme affectif* (1935) und einigen anderen Texten, die in die Sammlung *Le Théâtre et son Double* eingegangen.

Der Begriff des „Mythos“ selbst taucht bei Artaud zuerst 1931 in seinem Artikel über das balinesische Theater auf. Im ersten Manifest bemerkt er bei der Erörterung des Aspekts des Unmenschlichen in seinem Theater der Grausamkeit, dass diese Grausamkeit sich ebenso wie in unbewussten Traumbildern auch in „Mythen“ manifestiere: In den „*idées métaphysiques de quelques Fables*“, „dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels“. Zum ersten Mal formuliert findet sich der Mythosbegriff in einem Brief an Jean Paulhan vom 9.11.1932, enthalten in *Le Théâtre et son Double*, wo das Anliegen des Theaters der Grausamkeit ausdrücklich als Versuch zur Wiederbelebung eines „Mythentheaters“ beschrieben wird.⁷²

Das Zweite Manifest stellt schließlich ganz dezidiert das Mythenkonzept in den Mittelpunkt des Programms, um nicht dem Medium des Films die Darstellung des Mythos über Menschen und modernes Leben zu überlassen. Artaud sieht nun für sein Theater der Grausamkeit die Aktualisierung von archaischen Mythen verschiedenster Provenienz vor. Die Wiederbelebung solcher Mythen dürfte jedoch nicht von den überlieferten literarischen Texten ausgehen, sondern müsse durch direkte Umsetzung der Thematik der Mythen in die nichtverbalen szenischen Mittel folgen. Als Beispiel für die Aktualisierung eines Mythos aus der griechisch-römischen Antike hatte Artaud schon 1932 die Aufführung einer eigenen Bearbeitung von Senecas Horrortragödie *Thyestes* unter dem Titel *Le supplice de Tantale* geplant (der Text ist leider verschollen) und dazu bemerkt: „Tous les Grand Mythes du Passé dissimulent des forces pures. Ils n'ont été inventés que pour faire durer et manifester ces forces.“⁷³

⁷² Vgl.: Artaud, *Briefe über die Grausamkeit*, 1969, S. 79.

⁷³ Zitiert nach: Artaud, *Atrée et thyeste ou le supplice de tantale*, In: OC, Tome 2. S. 185.

Im Zweiten Manifest wird dann als weiteres Muster das Projekt einer Inszenierung von *La Conquête du Mexique* vorgelegt. Auch *Le Cenci*, das einzige 1935 zur Aufführung gelangte Bühnenwerk des Theaters der Grausamkeit, ist in Artauds Augen eine mythische Tragödie mit einer archetypischen Vaterfigur in der Art archaischer Tragödienfiguren.

Wie die Wahl dieser drei Musterbeispiele für ein Mythentheater der Moderne belegt, war hierfür ein mythologischer Stoff aus der griechisch-römischen Antike für sein Konzept genauso geeignet wie ein herausragendes historisches Ereignis (*La Conquête du Mexique*) oder ein novellistisches Sujet aus der Renaissance (*Le Cenci*). Man sieht hieraus erneut, dass Artaud von einer tiefenpsychologischen und anthroposophischen Betrachtungsweise des Mythos ausgeht und demzufolge Themen jedweder Herkunft aufzugreifen bereit ist, sofern diese als mythische Konflikte und archetypische Symbole des Unbewussten aufgefasst werden können. Auch alle übrigen im ersten Manifest für eine eventuelle Aufführung vorgesehenen Stücke seines Repertoires zum Theater der Grausamkeit weisen, obwohl sie den unterschiedlichen Quellen, Kulturbereichen und Epochen entstammen, entsprechende Merkmale auf, die sie für ein Mythentheater geeignet erscheinen lassen. Einen eindeutig geschichtlichen Ursprung in der Legende haben die *Histoire de Rabbi-Siméon* aus dem Buch Sohar der jüdischen Kabbala und die mittelalterliche Märchenerzählung von Blaubart. Ein besonders großes Interesse hatte Artaud an den grausamen Schauerstücken des elisabethanischen Theaters, *The Tragedy of the Dutchess of Malfi* und *The White Devil* von John Webster, aber auch an den Stücken von John Ford, Cyril Tourneur und Shakespeares *Macbeth* und *Richard II.* Artaud dachte auch an eine Inszenierung von Sades Erzählung *Eugénie de Franvall*. Lediglich Büchners *Woyzeck* betrachtete Artaud als ein Stück, das seinen Prinzipien eines Mythentheaters nicht voll entsprach. Der gemeinsame Nenner dieser äußerst verschiedenartigen Stücke besteht also darin, dass sie in Artauds Augen allesamt elementare, grausame Triebkonflikte des Menschen thematisieren, in denen der Zuschauer seine eigenen, ins Unbewusste verdrängten und verdeckten Probleme wiederzuerkennen vermag.

Die Konzeption des Artaud'schen Mythentheaters geht davon aus, dass man selbst mit den von ihm für eine Inszenierung vorgesehenen Stücken Schrecken und Entsetzen erregende mythische Bilder archetypischer Konflikte reaktiviert. Wie es im zweiten Manifest heißt, bevorzugt Artaud Figuren von heroischer übermenschlicher Statur. Artauds Repertoire greift hierbei auf sehr verschiedene, möglichst allgemein bekannte Themen zurück, sofern sie eine

Dimension des Mythisch-Symbolischen besitzen, die sich für sein Theater der Grausamkeit eignet.

Für Artaud manifestiert sich das Prinzip der Grausamkeit nicht nur im individuellen Schicksal. Die Darstellung gesellschaftlicher Probleme und die Konfrontation gegensätzlicher kultureller Systeme spielt eine große Rolle. Das Theater der Grausamkeit wendet sich allerdings auch in dieser Hinsicht ausschließlich Themen zu, die einen Bezug zur Gegenwart haben. Da Artaud Anfang der 30er Jahre eine radikale, destruktive Haltung gegenüber der Gesellschaftsstruktur seines Landes einnimmt, sind Stoffe dieser Art für ihn damals von höchster Aktualität. In der Wiederbelebung des Mythos auf der Bühne sieht Artaud eine Möglichkeit, den Zuschauer auf tabuisierte und verdrängte Fragen aufmerksam zu machen. In diesem Sinne ist Artaud fest davon überzeugt, dass mit der Rückkehr zum Mythos eine Brücke zwischen den wieder belebten archaischen Themen und Bildern der von ihm aufgeführten Bühnenwerke und den latenten Konflikten im kollektiven Unbewussten des modernen Publikums geschlagen werden kann.

Wie sich Artaud im Einzelfall die Wiederbelebung eines antiken Mythos vorstellte, lässt sich aus seinen Gedanken zur Aktualisierung von Sophokles „König Ödipus“ in seinem Aufsatz „En finir avec les chefs-d’œuvre“ (Ende 1933) erkennen. Artaud deutet diese griechische Tragödie hier in weitgehender Übereinstimmung mit Freuds Deutung des Ödipuskomplexes, besteht aber darauf, dass der mythische Grundkonflikt dieses Stücks durch das entsprechende Inszenierungsverfahren freigelegt werde:

Dans Oedipe Roi il y a le thème de l’Inceste et cette idée que la nature se moque de la morale; et qu’il y a quelque part des forces errantes auxquelles nous ferions bien de prendre garde; qu’on appelle destin ces forces, ou autrement. Il y a en outre la présence d’une épidémie de peste qui est une incarnation physique de ces forces. Une foule que les catastrophes de chemins de fer font trembler, qui connaît les tremblements de terre, la peste, la révolution, la guerre; qui est sensible aux affres désordonnées de l’amour, peut atteindre à toutes ces hautes notions.⁷⁴

Eine Aufführung gemäß den Inszenierungsprinzipien des Theaters der Grausamkeit, die den Text der sophokleischen Tragödie entliterarisiert und entpsychologisiert und diesen Text zugleich in die physisch-plastische Sprache des Bühnenraums und der Gestik integriert, vermag zu verdeutlichen, dass das Ödipusthema einen immer noch aktuellen Konfliktstoff

⁷⁴ Zitiert nach : Artaud, *En finir avec les chefs-d’œuvre*, In: OC, Tome 4, S. 90.

enthält. Artaud ist der Ansicht, dass hierdurch auch die ursprüngliche Funktion einer kathartischen Wirkung des Theaters auf das Publikum wiedergewonnen werden könne.⁷⁵ Voraussetzung für die Erzielung einer solchen kathartischen Wirkung ist allerdings, dass die Inszenierung nicht mehr den vorgegebenen literarischen Text als Grundlage benutzt, sondern den Stoff noch vor der sprachlichen Gestaltung unmittelbar der nonverbalen Sprache visueller, akustischer und gestischer Signifikanten anvertraut.

2.5.3. Zeichencharakter des Theaters. Infragestellung des literarischen Textes als Grundlage einer Aufführung

Artauds theoretische Schriften zum Theater der Grausamkeit hatten aber nicht nur auf die Konzeption eines modernen Mythen-theaters wegweisende Wirkung, sie machten auch auf den Zeichencharakter des gesamten Aufführungstextes aufmerksam und bereiteten somit Positionen der heutigen Theatersemiotik vor. Zur semiotischen Theaterauffassung Artauds sind die Schriften von Fischer-Lichte,⁷⁶ Maddox⁷⁷ und Smith⁷⁸ von Bedeutung. Zwar bleibt die von Artaud benutzte Terminologie noch sehr rudimentär und zum Teil auch missverständlich, doch sind in seinen Anschauungen zweifellos bereits wesentliche Aspekte einer semiotischen Theatertheorie voll ausgebildet. Es scheint, dass für die Entwicklung dieser semiotischen Auffassungen sowohl die Konfrontation mit dem balinesischen Tanztheater wie auch eigene Erfahrungen als Schauspieler im Stummfilm eine gewisse Rolle gespielt haben, zumal Artaud gerade an diesen beiden Beispielen gelernt hat, dass die nichtverbale Zeichensysteme von ganz wesentlicher Bedeutung sind.

Für Artaud ist also der Aufführungstext einer Bühnenproduktion Basis seiner semiotischen Theaterästhetik, nicht mehr der literarische Damentext. Mehrfach betont er, dass sich die typische Theatersprache allein aus den Konstituenten der szenischen Sprache erkennen und beschreiben lasse:

⁷⁵ Vgl.: Ebd. S. 92.

⁷⁶ Siehe: Fischer-Lichte, Erika, *Die Wirksamkeit theatralischer Zeichen. Überlegungen zur Theaterkonzeption Antonin Artauds*, In: Maske und Kothurn 27, 1981, S. 109-222.

⁷⁷ Siehe: Maddox, Donald, *Antonin Artaud and the Semiotics of Theater*, In: The Romanic Review 76, 1985 S. 202-215.

⁷⁸ Siehe: Smith, Iris, *The semiotics of the theater of cruelty*. In: Semiotika 56, 1985, S. 291-307.

Le langage du théâtre est en somme le langage de la scène qui est dynamique et objectif. Il participe de tout ce qui peut-être mis sur une scène en matière d'objets, de formes, d'attitudes, de significations. Mais cela dans la mesure où tous ces éléments s'organisent, et s'organisant, se séparent de leur sens direct, visent en somme à créer un vrai langage basé sur le signe au lieu d'être basé sur le mot.⁷⁹

Zwar hatte Artaud bereits zuvor im Modell seines surrealistischen Spontantheaters den literarischen Text als Basis für die Aufführung in Frage gestellt, doch erst die Konzeptualisierung seiner Vorstellungen zum Theater der Grausamkeit behandelt das Theater als ein vielschichtiges autonomes Zeichensystem mit spezifischen Diskursen, Codes und Signifikanten, unter denen den Signifikanten der Verbalsprache nur relative und letztlich untergeordnete Bedeutung innerhalb des Aufführungstextes zukommt.

Damit wird die Bühnenaufführung beschreibbar als ein semiotischer Kommunikationsprozess, der außer den verbalen Zeichen eine Vielzahl nicht-verbaler Zeichen zur Vermittlung der theatralischen Botschaft einsetzt. Im Sinne einer kommunikativen Semiotik fasst Artaud das Theater als einen mehrfach kodierten Kommunikationsvorgang zwischen einem Regisseur (im Theater der Grausamkeit mit dem Autor verschmolzen und mit einem créateur unique), dem inszenierten Aufführungstext (zumeist „spectacle“ genannt) und dem Zuschauer (spectateur, public) auf. Nachdem Artaud in seinem Vortrag „La mise en scène et la métaphysique“ (1931) zum ersten Mal ausführlich auf die Bedeutung der nichtsprachlichen Zeichen im theatralischen Kommunikationsprozess am Beispiel des balinesischen Theaters eingegangen war, hat er in zahllosen weiteren programmatischen Äußerungen und mit immer wieder neuen Formulierungen das Besondere am theatralischen Zeichenprozess zu beschreiben versucht, dessen spezifische Natur von den herkömmlichen Theatertheorien in seinen Augen nur ungenügend erfasst worden sei. Das Hauptgewicht der theatersemiotischen Überlegungen Artauds zum theatralischen Kommunikationsvorgang verlagert sich hierbei deutlich vom Interesse am Autor, dem zuvor die alleinige Aufmerksamkeit gegolten hatte, auf die Beschreibung und Analyse der theatralischen Botschaft, d. h. des Aufführungstextes, und auch auf die Problematik der Rezeption.

Während Artaud hinsichtlich der Rolle des Autors sich im Wesentlichen mit dem Hinweis begnügt, dass die übliche Trennung von Autor und Regisseur seiner Ansicht nach ungerechtfertigt sei und dass deshalb in seinem Theater der Grausamkeit der Regisseur als

⁷⁹ Zitiert nach: Artaud, *Le Théâtre et la Psychologie – le Théâtre et la Poésie*, In: OC, Tome 5, S. 59.

eine Art Demiurg die Funktionen des Autors zu übernehmen habe, richtet sich sein ganzes Augenmerk auf die exakte Beschreibung der „Zeichensprache“ des Aufführungstextes und dessen verschiedene Komponenten.

Wie bereits angesprochen, sieht Artaud im Bühnenschauspiel ein verschlüsseltes, chiffriertes Zeichensystem mit symbolisch auszudeutenden Signifikanten, das sich hierzu neben der gesprochenen Sprache vor allem einer physischen Sprache visueller und akustischer Zeichen bedient. Es ist unverkennbar, dass Artaud hierbei den Begriff „langage“ im übertragenen Sinne eines „Zeichensystems“ benutzt, das mit nonverbalen Signifikanten operiert. Artaud spricht unter anderem von einer szenischen Sprache (*langage de la scène; langage concret et physique du plateau*) oder von einer visuellen Sprache im Raum (*langage dans l'espace; langage visuel des objets*); aber auch von einer „Sprache des Körpers“, einer „Sprache der Gestik“ und anderer körperlicher Ausdruckselemente (*langage des mouvements; des attitudes; des gestes*). Ihm ist ebenso der Begriff einer akustischen Sprache der Geräusche und Laute oder musikalischer Klangelemente vertraut (*langage additif des sons; langage de sons, de cris, d'onomatopées*). Sämtliche nichtsprachlichen Konstituenten des Aufführungstextes besitzen in den Augen Artauds den Status von nicht ikonischen, sondern symbolischen Zeichen, die gleichsam eine Art Alphabet einer chiffrierten „hieroglyphischen“ Symbolsprache bilden und damit ähnliche Funktionen wie die Verbalsprache der Dialoge übernehmen und diese sogar ersetzen können. Das orientalische Theater dient ihm als anschauliches Beispiel dafür, dass neben den visuellen Komponenten der Körpersprache auch rein klangliche Qualitäten in diesem Sinne bedeutungsrelevant werden.

Die kulturbedingte Konventionalität aller theatralischen Zeichensysteme hatte Artaud schon zur Zeit des *Théâtre Alfred Jarry* erkannt, als er das Realitätspostulat und das Wahrscheinlichkeitskriterium des damals vorherrschenden realistischen Theater radikal in Frage stellte und dessen mimetischen Illusionismus durch neue surrealistische Techniken zu ersetzen versuchte.

Im neuen Modell des *Théâtre de la Cruauté* kommt natürlich das herkömmliche Prinzip illusionistischer Realitätsabbildung genauso wenig wie im *Théâtre Alfred Jarry* zur Anwendung. An seine Stelle tritt nun allerdings nicht mehr die surrealistische Projektion von Traumsequenzen oder performanceartige Spontanaktion, die eine Verschmelzung von Theater und Realität zu verwirklichen sucht, sondern die systematische Organisation des gesamten

Aufführungstextes als chiffriertes Zeichenkonstrukt, die sich über die verbalen Konstituenten hinaus auf alle nonverbalen Konstituenten der Inszenierung erstreckt. Artaud verwendet den Begriff „signe“ deshalb in Bezug auf das Theater der Grausamkeit, wie auch beim balinesischen Theater, fast immer synonym zu den Begriffen „symbole“, „chiffre“ aber auch „hiéroglyphe“. Nachdem Artaud im balinesischen Theater auf die symbolische Natur der Körpersprache hingewiesen hatte, forderte er auch für sein eigenes Theatermodell einen semiotisch operierenden Symbolismus, der für das gesamte kodierte Körperspiel der Schauspieler Gültigkeit erlangen soll. Der Körper der Schauspieler dient nicht mehr der wirklichkeitskonformen Repräsentation von Personen, wie im realistisch-mimetischen Theater, sondern der szenischen Erzeugung von Symbolfiguren.

Gleiches gilt für die räumliche Zeichensprache des Aufführungstextes, die nicht mehr die ikonischen Funktionen der bloßen Wirklichkeitsabbildung erfüllt. Dieser semiotisch begründete „Symbolismus“ der theatralischen Zeichen des Raumes und des Körpers operiert nicht nur als bloße Verlängerung und Unterstützung der Verbalsprache wie in herkömmlichen Formen symbolischer Inszenierung, sondern er übernimmt als autonome „expression dans l'espace, la seule réelle en fait“⁸⁰ den Hauptpart des derart chiffrierten Aufführungstextes. Die Verbalsprache der Dialoge verliert gegenüber der symbolischen Zeichensprache des Bühnenraumes, der gestisch-mimetischen Bewegungen und der körperlichen Figurationen der Schauspieler an Gewicht, da die Vermittlung der mythisch-symbolischen Botschaft vornehmlich nicht mehr sprachlich, sondern in Form von chiffrierten „images“ und „mouvements“ erfolgt, deren Aufgabe es ist, unabhängig von der Sprache auf die Sinne des Zuschauers einzuwirken.

Der besondere Charakter dieser „Symbolsprache“ des Raums, des Körpers und anderer nicht-sprachlicher Inszenierungsmittel erklärt sich aus der bereits erwähnten tiefenpsychologischen Konzeption des Artaudschen Mythentheaters, das auf diese Weise unter weitgehendem Verzicht auf das Medium des gesprochenen Wortes in der Phantasie des Zuschauers die Erzeugung von „Bildern“ und Phantasmen anregen soll. Zwischen den Bildabfolgen der theatralischen Handlung und der Imagination des Publikums würde sich dergestalt eine neue Art der Kommunikation etablieren, die nicht mehr von der üblichen Sprachlogik gesteuert wäre, sondern die alogische irrationale Symbolik einer non-verbalen Bühnensprache als wichtiges Mittel zur Kommunikation einsetzt. Mit Hilfe von „signes symboliques“

⁸⁰ Siehe: Ebd., S. 67.

(auch „signes allégoriques“ genannt) verschiedenster Natur werden im Aufführungstext elementare Konflikte und Ängste des Menschen thematisiert. In dem Maße, wie die tiefenpsychologische Symbolik der „mythischen“ Dramenkonflikte in die nicht-rationale, visuell-akustische Zeichensprache des Bühnenraums und der körperlichen Präsenz der Schauspieler umgesetzt wird, entsteht eine besondere Art surrealer Verfremdung, die als ein Verfahren zur Mythisierung des Aufführungstextes bezeichnet werden darf.

So wie die Surrealisten im Traum und in anderen Manifestationen des Unbewussten eine besondere, sich vornehmlich bildhaft äußernde nicht-rationale Logik und Symbolik annahmen, die es künstlerisch zu nutzen gilt, forderte auch Artaud für sein Theater der Grausamkeit weiterhin den direkten Rückgriff auf die symbolisch-alogische Bilderwelt der Träume und Tagträume. Um die elementaren Triebkonflikte der Psyche, so wie sie seiner Auffassung nach in der mythenbildenden „imagination primitive“ archaischer Kulturen auftreten, angemessen aktualisieren zu können, empfahl Artaud allerdings nun nicht mehr, wie in seiner ersten surrealistischen Phase, das Prinzip einer spontanen Inszenierung und improvisierten Performanz in Sinne einer szenischen „écriture automatique“, sondern das Regiekonzept einer exakt geplanten und einstudierten Aufführung, nicht durch die Wiederbelebung realistischer Inszenierungsverfahren, sondern durch den Einsatz mythisch-symbolischer Inszenierungsmittel, wie sie teilweise bereits in ursprünglichen, „primitiven“ Theaterformen üblich waren.

Hinsichtlich der Verwendung archetypischer Bilder im Aufführungstext dürfte für Artaud die Unterscheidung zwischen einem gerichteten, sprachlich-begrifflichen Denken und einem nicht-gerichteten, vorsprachlichen, rein bildhaften Denken von Jung von besonderem Interesse gewesen sein. Die französische Übersetzung von Jungs „Symbole der Wandlung“, wo zahlreiche Symbole tiefenpsychologisch interpretiert sind, erschien bereits 1927. Jung charakterisiert das nicht-gerichtete Denken in Bildern wie folgendermaßen: „Denken in Sprachform hört auf, Bild drängt sich an Bild, Gefühl an Gefühl.“⁸¹ Es besteht kein Zweifel, dass Artauds Konzeption einer nonverbalen visuellen Symbolsprache des Bühnenraums mit Jungs tiefenpsychologischer Annahme eines von der Verbalsprache unabhängigen, sich in assoziativen Bildern manifestierenden symbolischen Denkens weitgehend übereinstimmt.

⁸¹ Jung, Carl Gustav, *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, 3. Aufl., Olten & Freiburg, Rascher, Zürich / Stuttgart 1981, S. 49.

In der Entwicklung neuer nicht-sprachlicher, vornehmlich visueller Inszenierungsverfahren fand Artaud ein geeignetes Mittel, um die archetypischen Symbolwelten des kollektiven Unbewussten adäquat wiederzugeben und damit zu den Prinzipien eines archaischen Mythen-theaters zurückzufinden, das seiner Ansicht nach bereits eine derartige Darstellung mythisch-symbolischer Bilder auf der Bühne vorgenommen hatte.

Zusammenfassung

Nach Artaud muss das Theater der Grausamkeit unbedingt versuchen, unabhängig vom Körpergeschlecht eine echte körperliche Sprache zu finden, die „auf Zeichen und nicht mehr auf Wörtern beruht.“⁸² Man muss, so Artaud, von der Bühne und nicht vom Text verlangen, dass sie den Konflikt gestaltet und vor allem aktuell macht. Auf diese Weise kann man auf die Diktatur des Schriftstellers verzichten. „Es wird auf den psychologischen Menschen mit seinen wohlunterschiedlichen Gefühlen und Charakterzügen verzichten und sich auf den totalen Menschen richten, nicht an den sozialen, den Gesetzen unterworfenen und durch Religionen und Vorschriften entstellten.“⁸³

Es geht also um eine Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks, die zu schaffen ist. Diese neue Theatersprache zwischen Gebärde und Denken sucht stets den Ausdruck im Raum.⁸⁴ Und was das Theater überhaupt noch dem Wort zu entreißen vermag, sind seine Möglichkeiten der Expansion außerhalb der Wörter, seine Entwicklung im Raum, der dissoziierenden, vibratorischen Wirkung auf die Sensibilität.⁸⁵ Diese nackte Sprache des Theaters, diese nicht virtuelle, sondern reale Sprache infolge ihrer Nähe zu Grundprinzipien wird, so Artaud, auf poetische Weise ihre Energie übertragen durch die Nutzung des nervlichen Magnetismus im Menschen.⁸⁶

⁸² Zitiert nach: Artaud, *Das Theater der Grausamkeit*, 1980, S. 12.

⁸³ Vgl.: Ebd. S. 14.

⁸⁴ Vgl.: Ebd.

⁸⁵ Vgl.: Ebd. S. 15.

⁸⁶ Vgl.: Ebd.

2. 6. Auffassung der Sprache von Artaud

Die Suche nach einer geeigneten Sprache war ausschlaggebend für Artauds Neuerungen im Theater. Da das Verhältnis zur Sprache in das theatralische Modell des Theaters der Grausamkeit einfließt, ist seine Darstellung einer nicht affirmativen Sprache von großer Bedeutung. Was die Verwendung der Sprache betrifft, so lässt Artaud keinen Zweifel daran aufkommen, dass er die herkömmliche Rolle verbaler Zeichen radikal in Frage stellt. Die folgende Untersuchung ist vor allem der Frage gewidmet, was eine nicht affirmative Sprache ist und welchem Zweck sie dienen soll.

Artaud erkrankte als Fünfjähriger an Meningitis und befand sich fortan in nervenärztlicher Behandlung. Tatsächlich findet er durch die Krankheit zur Sprache, auch wenn er zunächst schreibt, dass ihm die Sprache, die literarisch wirksam ist, verwehrt sei. Er spricht anfangs von einer physiologischen Schwäche, von einer Krankheit, „die die Seele in ihrer tiefsten Wirklichkeit angreift, ihren Ausdruck vergiftet, wirkliche Paralyse, eine Krankheit, die uns der Sprache und der Erinnerung beraubt und das Denken entwurzelt.“⁸⁷ Sein Bemühen, sich als Dichter zu etablieren, führte Artaud dazu, sowohl seine Ideen wie auch die Regungen

seiner Seele bis zum Paroxysmus zu treiben. So muss er erfahren, dass seine Stärke nicht in den Gedichten liegt, die er vergeblich zu veröffentlichen versucht, sondern in der Analyse seines Geisteszustandes, der seine Kommunikationsfähigkeit beeinträchtigt. In dieser Erkenntnis publiziert Jaques Rivière, der Chefredakteur der *Nouvelle Revue Française*, 1924 die mit Antonin Artaud geführte Korrespondenz. Aber Artaud revidierte später sein Verhältnis zur eigenen Sprache, die er als Mangel und Verlust empfand und wandte sich bekenntnishaft („ich schreibe für Analphabeten“) gegen das geschriebene Wort: „Die Wörter sind ein Morast, den man nicht seitens der Existenz, sondern seitens ihrer Agonie aufklärt. Als Dichter höre ich Stimmen, die nicht mehr der Welt der Gedanken angehören. Denn wo ich bin, da gibt es nichts mehr zu denken.“⁸⁸

⁸⁷ Vgl.: Artaud, *Briefe über die Sprache*, 1969, S. 113.

⁸⁸ Zitiert nach: Kapralik 1977, S. 360.

Bis 1935 ist Artauds Schaffen überwiegend seinen Theaterprojekten gewidmet, er gründet mit Roger Vitrac und Robert Aron das *Théâtre Alfred Jarry* und konzipiert das Theater der Grausamkeit. Dem gehen seine Beteiligung an den Aktivitäten der surrealistischen Gruppe um André Breton voraus, wo er als Verfasser offener Briefe und Denkschriften, die an die weltlichen Autoritäten gerichtet sind, in Erscheinung tritt, sowie als Autor verschiedener Filmszenarien, von denen nur *la coquille et le clergyman* von Germaine Dulac realisiert werden.

Als Artauds Theaterprojekt mit der Aufführung von *Les Cenci* nach Stendhal und Shelley scheitert, besteht sein dichterisches Werk aus einem Gedichtband *Tric trac du ciel* 1923, aus *Le pèse-nervs* 1925, *l'art et la mort* 1929, einer Auftragsarbeit *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* 1934. Der Misserfolg lässt ihn nach Mexiko reisen, wo er die Kult- und Kulturformen der Tarahumara-Indianer studiert und an ihrem Peyotl-Ritual teilnimmt. Nach Frankreich zurückgekehrt veröffentlicht er 1937 neben seinem Reisebericht (*Voyage au pays des tarahumaras*) die auf dem Tarot basierenden *Nouvelles révélations de l'être* unter dem Pseudonym *Le révélé*. Im gleichen Jahr tritt er eine zweite Reise an: Bewehrt mit einem Stock, den er für den des St. Patrick hält, begibt er sich nach Irland und in die Geisteskrankheit hinein. Anscheinend einem religiösen Wahn verfallen, wird Artaud konfiniert und lebt 9 Jahre in Nervenheilstätten.

Die Schaffensperiode während der Internierung ist seine produktivste. Neben den zahllosen Briefen, die Artaud bewusst als eine literarische Form wählt (*Lettres de Rodez* 1946), veröffentlicht er bis zu seinem Tod mehr als zwölf Arbeiten.⁸⁹ Er bemüht sich, nach klanglichen Gesichtspunkten Verse zu schmieden. Seine „Poesie des Schreis“ fordert, dass die logische, diskursive Seite des Wortes hinter seiner körperlichen Seite verschwindet und unter seinem klanglichen Gesichtspunkt verstanden wird. Eine artikulierte Sprache will er durch eine von ihr abweichende Natursprache zu ersetzen, die in der Gebärde gipfelt.

Auf Anregung eines Psychiaters übersetzt er Werke von Poe, Carroll und Southwell, Arbeiten, die für Artaud so bezeichnend sind, dass man ihnen mit dem Begriff Adaptationen besser gerecht wird. Artaud entwickelt eine Privatsprache, die uns ohne Analyse nicht zugänglich ist. Das Wort ist für Artaud der Exorzismus eines Gedankens, ein Fötus, der wie das Denken nur roh übergangen werden kann. Er löst jedoch seine Forderungen selbst nicht

⁸⁹ *Révolte contre la poésie* (1944), *Histoire entre la groume et dieu* (1946), *Artaud, le Mômo* (1947), *Le retour d'Artaud le Mômo*, 1947, *Van Gogh le suicide de la société* (1947), *Notes pour une Lettre aux Balinais* (1947), *Ci-Gît / la culture indienne* (1947), *pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), *Le Théâtre et la science* (1948), *Aliéner l'acteur* (1948), *Suppôts et supplications* (1946), *Le Théâtre et l'anatomie* (1946)

ein, sondern bedient sich weiterhin der Sprache, indem er Notizbuch um Notizbuch füllt, selbst wenn diese schon vollgeschrieben sind. Artaud singt und schreit, er führt ein skatologisches Vokabular ein und stellt die Frage: warum gäbe es nicht eine Welt ohne Zahlen und Buchstaben, die ausschließlich für Analphabeten gemacht ist, die niemals schreiben konnten?

Eine Rundfunksendung *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) wird abgesagt, nachdem Artauds Schreie, mit denen er den Bericht seiner Irlandabenteuer und seiner Internierung begleitetete, Aufsehen erregt hatte. Er stellte sich zur Schau. Einen ähnlichen Eindruck hatte er schon bei seinen Zuhörern anlässlich eines Vortrags in der Sorbonne (1933) hinterlassen: Er verlässt die sprachliche Ebene und versetzt sich in den Zustand eines sterbenden Pestkranken. Diese Aktionen übersteigen die bloße Illustration einer Rede. Artauds Vorträge tendieren zum Schauspiel, seine Mimik ist grimassenreich, so dass man sein Gebärdenspiel mit dem von Arnulf Rainer eingeführten Begriff des „autistischen Theaters“ am treffendsten bezeichnen kann.⁹⁰

Wie der Blick Van Goghs, der seine Krankheit besser als jeder Psychiater der Welt lokalisiert hat, so ist auch Artauds Blick am schärfsten bei der Analyse eigener Konflikte, für deren Bezeichnung uns zurzeit nur das diskreditierende beschränkte Vokabular der Psychopathologie zur Verfügung steht. Vielleicht wird man eines Tages wissen, so Michel Foucault, was Artauds Wahnsinn gewesen sein mag. Er wird auf dem Boden unserer Sprache stehen und nicht mehr den Bruch mit ihr bedeuten, all das, was wir heute als Grenze, Fremdheit, Unerträglichkeit empfinden, wird die Leidenschaftslosigkeit des Positiven erreicht haben.⁹¹

⁹⁰ Vgl.: Rychlik, Otmar (Hrsg.), *Raineriana: Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*, Böhlau Verlag, Wien u. a. 1989, S. 27.

⁹¹ Vgl.: Foucault, Michel, *La folie, l'absence d'oeuvre*, übers. v. Michael Buchmann, In: *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 17.

2.6.1. Artaud – Dichter: Sprache und Sprachstörung

Stößt ein „unvorbereiteter“ Leser auf Artauds Sprachessays, erklärt er sie mangels Begrifflichkeit zu sinnlosen Lautäußerungen, Nonsens, dem man einen Ausdrucksgehalt noch zugesteht, nicht aber einen Kommunikationswert. Es ist ein Sprachessay, der, laut Artaud, der Sprache eines verloren gegangenen Buches mit dem Titel LETURA D’EPRAHI / FALLI TETAR FENDI / PHOTIA O FOTRE INDI ähneln könne. Man liest den Essay skandiert nach einem Rhythmus, den der Leser selbst erfinden muss, um ihn verstehen und nachdenken zu können:

ratara ratara ratara
atar tatara rana

otara otara catara
otara catara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
turbata turbata keyna

pesti anti pestantum putara
pest anti pestantum putra (OC, XI, S. 188)

Artaud war ein Dichter veränderten Bewusstseins, wie Oskar Panizza (1853-1921), der die Phonetische Orthographie benutzte oder wie August Strindberg (1849-1912), dessen literarisches und künstlerisches Schaffen tief von seiner psychotischen Veranlagung geprägt war. Oder auch wie Robert Walser, der sich der von ihm als „Bleistiftmethode“ bezeichneten Schreibweise bediente: In kleinster Deutscher Kurrentschrift, deren Buchstaben kaum mehr höher als ein Millimeter waren, schrieb er Gedichte und Prosatexte, auch Mikrogramme genannt, die er in einem zweiten Arbeitsgang auswählend und redigierend mit der Feder ins Reine übertrug.

Da die umstrittene Beziehung zwischen Künstlertum und Geisteskrankheit auch auf diesem Terrain ein großes Hindernis war, hat man einen unkonventionellen Sprachgebrauch in der Literaturkritik zunächst als „Sprachstörung“ beschrieben. Ich übernehme diesen Begriff, um ihn im Folgenden zu widerlegen, da er in Bezug auf die wichtigsten sprachlichen Experimente Artauds nicht dem aktuellen Stand der Forschung entspricht.

2.6.2. Artauds Sprachexperimente im Kontext anderer Sprachauffassungen

Die „Sprachstörung“, die Störung der Kommunikation mit der Außenwelt, an der Artaud laut seiner Ärzte gelitten hat, nennt man heutzutage Mutismus, Echolalie, Glossolalie, Kryptographie und deren Schöpfungen – Noephasien oder Neologismen – als Bezeichnung des Fremden, der Privatsprache mit ihren Wortneubildungen. Stellvertretend für die Gruppe von Autoren, die in der Zeitschrift *La révolution surréaliste* Texte veröffentlichte, schrieb Antonin Artaud 1925 an die Chefarzte der Irrenanstalten: „Ohne auf den vollends genialen Charakter der Manifestationen gewisser Irrer zu bestehen, bestätigen wir in dem Maße, wie wir fähig sind, sie zu würdigen, die absolute Legitimität ihres Begriffes der Realität und aller Akte, die daraus resultieren. Wir haben fast alles von den Geisteskranken gelernt und die Kunst, die Künstler sind uns zuwider.“⁹²

Auf dem System freier Assoziationen und Kombinationen beruhte der Roman *Lokus Solus* von Raymund Roussel, der 1914 erschien. Robert Desnos (1900-1945), ein französischer Schriftsteller und Journalist, beschäftigte sich vordringlich in der sogenannten „Zeit der Schlafzustände“ mit der Erforschung des Unbewussten. Er fertigte zahlreiche Traumprotokolle an, diktierte im Schlaf automatische Texte, die unter den Impulsen eines von der Vernunft nicht mehr kontrollierten Aussagetriebs entstanden sind. *L'immaculé conception*, ein Simulationsversuch in Schizophasien, von Breton und Eluard gemeinsam verfasst, erschien 1930.

Man übernahm und imitierte Zungensprache, bediente sich Neologismen Schizophrenen, um die Literatur zugunsten reiner Lautmalerei aufzugeben. Fachlich beraten wurden die teilweise medizinisch vorgebildeten Autoren durch die Schriften Lacans und Freuds, wenn sie ihre

⁹² Zitiert nach: Vaché, Jacques: *Kriegsbriefe. Gefolgt von einer Novelle*, André Breton (Hg.), übers. v. Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Edition Nautilus, Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg 1979, S. 36.

Informationen nicht aus erster Hand bezogen etwa vom Senatspräsidenten am Oberlandesgericht Dresden Daniel Paul Schreber.

Er ist der Verfasser des Buches *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, das er 1903 nach einem längeren Klinikaufenthalt veröffentlichte. Schreber verbrachte insgesamt vierzehn Jahre seines Lebens in Nervenheilanstalten. Sein Buch gilt als klassische Fallstudie aus Sicht eines Psychosekranken. Basierend auf dieser Studie schrieb Sigmund Freud 1910 / 11 den Aufsatz *Psychoanalytische Bemerkungen zu einem autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*, der 1911 erschien.

Die Wirkung reicht bis in den Lettrismus von Isidore Isou (1925-2007) hinein, setzt sich in den Dialekt- und Lautgedichten fort, in der Konkreten Poesie. Die Entwicklung der phonisch-semantischen Sprachmontage lässt sich über agglutinierende Sprachsysteme bei Hans G. Helms, Achim Dehne, Arno Schmidt, James Joyce bis hin zu der Textmontage und Cut-up-Technik⁹³ von William Seward Burroughs, Harry Mathews, Harold Norse, Claude Pélieu, Mary Beach, Brion Gysin verfolgen. Den deutschsprachigen Autoren wie Carl Weissner und Jürgen Ploog, die seine Werke in der literarischen Alternativzeitschrift *Gasolin* 23 veröffentlichten, war Burroughs mit seinem Cut-up-Stil ein Vorbild. Es scheint mir, dass Burroughs mit seiner Technik kein literarisches Werk im herkömmlichen Sinne mehr produziert, sondern Strategien, die auf Irritation des an der Kommunikation geeichten und durch die Massenmedien kontrollierten Bewußtseins abzielen. Er fordert nicht nur Abschaffung von „der-die-das“, von „sein“ und dem „entweder-oder“, die er Virusmechanismen nennt, sondern nähert sich sehr genau Artauds Vorstellungen von einer Zeichensprache, wenn er schreibt:

Die neu zu schaffende Sprache wird diese Virus-Mechanismen beseitigen und wird es unmöglich machen, sie zu formulieren. Es wird eine Lautsprache sein wie das Chinesische, die Schriftzeichen werden möglichst weitgehend aus Bildern bestehen, ohne dass jedoch das Schreiben unnötig schwierig und umständlich ist.⁹⁴

⁹³ „Cut-up“, amerikanisches Englisch für „Schnipsel“, „Notizzettel“. Manuskriptseiten wurden in kleine Zettel zerschnitten und ohne genauen Plan neu angeordnet. Daraus entstand eine assoziative Erzählstruktur, die Burroughs in späteren Romanen weiter entwickelte. Der Leser kann in einen beliebigen Teil des Buchs einsteigen, und sich von dort den Text entwickeln lassen. Durch die cut-up-Technik und den beliebigen Einstieg in das Werk interpretiert jeder Leser den Roman anders und hat eine andere Perspektive auf den erzählerischen Fortgang.

⁹⁴ Zitiert nach: Artaud, *Briefe über die Sprache*, 1969, S. 114.

Doch in der Unmenge von Sprachauffassungen der damaligen Zeit findet sich keine Alternative zu der Konzeption Antonin Artauds. Das erschwert natürlich die Forschung von Artauds Schriften aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Ich beziehe mich in dieser Hinsicht auf die Untersuchung „Die Schrift und die Differenz“ von Derrida. Er hält es aus folgendem Grund für verfehlt, laut Derrida, Artaud einer dieser Richtungen zuzuordnen:

Artauds Sorge galt einer Äußerung, die kein Ausdruck, sondern eine reine Schöpfung des Lebens war, die nie soweit vom Körper weg niederfiel, um sich als Zeichen oder Werk verlieren zu können. Ein Protest gegen das tote Schriftzeichen, das sich vom Atem und vom Fleisch entfernt. Artaud träumte zunächst von einer Graphie, die nicht abirren würde von einer sich nicht ablösenden Niederschrift: von der Fleischwerdung des Schriftzeichens und der blutigen Tätowierung.⁹⁵

Und wenn mir mein Körper durch den Dieb, dessen Eigenname Gott ist, während meiner Geburt gestohlen worden ist, dann ist weder mein Denken noch mein Sprechen mein Eigentum. Ein Bild, das in einem Silben, Laute, Worte und Sätze von-sich-gebenden Maschinen-Menschen Gestalt annimmt, und nicht nur für Artaud oder gewisse Schizophrene Realität ist, wenn wir bedenken, dass alles, was wir sagen, zitiert ist.⁹⁶

Weshalb sonst ist für Antonin Artaud jeder Gedanke, sobald er ausgesprochen wird, ein toter Gedanke? Wir täuschen uns, wenn wir meinen, Artaud in den Büchern zu finden, in dem mehr als toten Gedruckten.

2.6.3. Nicht affirmative Sprache. Verhältnis vom Geschriebenen und Nicht-Geschriebenen

Allein die Beantwortung der Frage, was eine nichtaffirmative Sprache sein könnte, zeichnet Antonin Artaud aus. Wer allerdings die Antwort in seinen Werken sucht, im Konservierten, wird enttäuscht werden. Es ist eine paradoxe Frage, die mit dem Geschriebenen und durch das Geschriebene niemals gelöst werden kann: Sollte man sie aber angesichts dieses Unvermögens gar nicht stellen? Artauds Schaffen galt der Wiederherstellung der Identität von Sprecher (Schreiber) und Sprache (Schrift). Und seinem Streben nach einer Authentizität gewährleistenden Ausdrucksmittel konnte die rationale, diskursive Sprache nicht entgegenkommen.

⁹⁵ Zitiert nach: Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, 1997, S. 46.

⁹⁶ Zitiert nach: Ebd.

Erst das strenge System einer Lautsprache, die Sprache „des Schreis“, genügte seinen Anforderungen. Die zum Text hinzugefügten Syllaben und Phoneme in seinen späten Schriften illustrieren nur unzureichend die Breite der Skala seiner Zeichen- und Körpersprache: Es fehlt gleichsam eine phonische Dimension, die das geschriebene Wort nur andeuten kann. Artaud fand die Spuren einer seinem Ideal nahekommenden Zeichen- und Symbolsprache bei einem mexikanischen Indianerstamm, den Tarahumaras. In seinem Reisebericht von 1936 schreibt er:

Das Land der Tarahumaras ist voll von Zeichen, Gestalten und natürlicher Bildnisse, die nicht bloß Produkte des Zufalls zu sein scheinen. Als hätten die Götter, deren Präsenz man hier überall spürt, gewünscht, ihre Kräfte durch diese seltsamen Kennzeichen kundzutun, in denen von allen Seiten auf die Gestalt des Menschen Jagd gemacht wird.⁹⁷

Artauds regressiver Drang ist nicht gleichbedeutend mit dem „zurück zur Natur“. Man könnte jedoch seine eigene Auffassung der Sprache verfolgen und diese in einem Sinne gebrauchen, der jenseits der Grammatik liegt. Aber es ist notwendig, so Artaud, dass dieser Sinn für sich genommen gültig ist, das heißt, dass er der Angst entspringt. Wenn Bataille die Transgression als eine Aufhebung des Verbotes beschreibt ohne das Verbot selbst zu unterdrücken, dann ist Antonin Artaud diese Grenzüberschreitung und Entgrenzung geglückt: Er, als ein erklärter Feind der Sprache, attackiert sie dennoch verbal. Nicht Wenige erblicken in seiner lebenslangen Schreibwut schließlich und endlich dennoch die Affirmation von Sprache und Schrift, da die Subversion der Sprache mit dem Mittel der Sprache ihrer Aufwertung gleichkomme. Hier unterschätzt man aber die Intelligenz bestimmter Schizophrener, deren Repertoire sich nicht in der Beherrschung einer Sprache erschöpft. Die Disjunktion von Sprache und Bewusstsein ermöglicht ihnen eine Vielzahl von Sprachen und Zweitsprachen, welche mit unserer Wirklichkeitsauffassung inkompatibel sind.

⁹⁷ Artaud, Antonin, *D'un Voyage au pays des tarahumaras* (1936), in: OC, Tome 9; Hier zitiert nach: Artaud, Antonin, *Von einer Reise ins Land Tarahumaras*. In: *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, Übers. aus d. Franz. v. Brigitte Weidmann, Rogner & Bernhard Verlag, München 1975, S. 36.

2.6.4. Kommunikation oder Ausdruck?

In dem Maße, in welchem Artauds Schriften aus Rodez abwertend als Werke eines Geisteskranken aus der Gattung Literatur eliminiert wurden, sind sie zum vollkommenen Studienmaterial für die psychopathologische Forschung geworden.

Ich möchte an dieser Stelle die medizinische „sprachpathologische“ Interpretation streifen, zunächst den häufig auf Artauds Syllaben applizierten Begriff der Glossolalie oder Zungenrede. Piro z. B. bezeichnet den nicht-linguistischen, regelwidrigen Sprachgebrauch als semantische Dissolution, worunter auch die Glossolalie fällt. In der Glossomanie verliert das Wort seinen symbolischen Charakter und verschmilzt mit einem allgemeinen paradoxen Bewegungsverhalten wie Gestik und Mimik.⁹⁸ Spoerri versteht unter Glossolalien allgemein Lautäußerungen ohne Sinn, die den Eindruck kohärenter Sprachen erwecken. Die Zusammensetzung dieser Laute ist immer ähnlich, stets vokalreich und dadurch tönend, aber ohne Bevorzugung bestimmter Vokale oder Silben.⁹⁹ Der meist gleichförmig alternierende Rhythmus ist stoßend; Die Laute sind scharf artikuliert, mit hartem Stimmeinsatz. Die Sprache hat keinen Informations- und Kommunikationswert, sondern ist auf den Ausdrucksgehalt reduziert.¹⁰⁰ Unsemantische Lautkonglomerate und neue Sprachsysteme mit festen Wortbedeutungen und grammatikalischen Regeln subsumiert Spoerri unter dem Begriff Privatsprache oder Eigensprache. Von der Privatsprache unterscheidet er die Neologismen als einzelne Wortneubildungen, die in die normale oder Umgangssprache eingestreut sind. Spoerri räumt dem produktiven Aspekt der Sprache Schizophrener, d. h. der Fähigkeit, Privat- oder Geheimsprache auszubilden, eine exponierte Stellung ein. Neologismen entstehen infolge der Tenenz zur Absonderung. Im normalen Bereich sind Neologismen in der Dichtung, vor allem der expressionistischen, ein Stilmittel. So findet sich bei Joyce eine Fülle von Wortneubildungen, die zum Teil Satzkomprimierungen sind, zum Teil Sprachmusik. Die Intention bei Schizophrenen ist, laut Spoerri, vielfach der dichterischen Absicht ähnlich. Spoerris Bemerkung verleitet zu dem Schluss, dass alle Dichter, sofern sie Privatworte einführen wie z. B. Hans Arp, Hugo Ball, Guillaume Apollinaire, Kurt Schwitters, Isidore Isou etc. schizophren sind.¹⁰¹

⁹⁸ Zitiert nach: Flegel, Horst, *Schizophasie in linguistischer Deutung*, Berlin 1965, S.19

⁹⁹ Vgl.: Spoerri, Theodor, *Sprachphänomene und Psychose*, Basel 1964, S. 111.

¹⁰⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁰¹ Vgl.: Ebd., S. 115.

Seine Bemerkung entspricht allerdings nicht immer den Ergebnissen der psychiatrischen Untersuchungen.

Wer in der Korrespondenz Artaud – Rivière nach Belegen für die „Krankheit“ Wirklichkeitsverlust fahndet, wird kaum Mühe haben, sie zu finden. Für Artaud aber ist die Wirklichkeit eine Frage der dumpfen Multiplizität der Wahrnehmung. Für Rivière ist diese Krankheit, bei welcher Sprache und Wahrnehmung nicht mehr korrelieren bzw. bei welcher die Übereinstimmung der Worte mit den jeweiligen Augenblicken des menschlichen Zustandes fehlt, mit Aphasie identisch, die Ängste evoziert, deren Authentizität er Artaud nur bestätigen kann. Für Rivière sind spontane Mechanismen für die Norm konstitutiv:

Selbst wenn ich keinen anderen Beweis hätte: ihre gemartete, schwankende, einstürzende Handschrift als sei sie hier und dort von geheimen Strudeln verschluckt, würde ausreichen, um mir die wahre Existenz des Phänomens einer geistigen Erosion, über die sie klagen, zu bestätigen. Aber wie entkommen sie dem immer dann so gut, wenn sie Ihre Leiden zu definieren versuchen? An einer Stelle in Ihrem Brief sprechen Sie von der Fragilität des Geistes. Diese ist mehr als genug durch die Geistesstörungen bewiesen, die die Psychiatrie studiert und katalogisiert. Aber man hat vielleicht noch nicht genügend herausgestellt, wie sehr das sog. normale Denken ein Produkt zufälliger Mechanismen ist.¹⁰²

Über die Zuordnung in die Kategorie geisteskranker- oder gesunder Schriftsteller entscheidet folglich das Maß, in welchem er an der Kommunikation beteiligt ist, sich mit ihrer Regelmäßigkeit identifiziert, das Wort als Appell und die Schrift als Vorschrift akzeptiert oder nicht. Privatsprachen, als Kommunikationsverweigerung aufgefasst, stellen eine empfindliche Verletzung der kollektiven Normen dar. Ihr Gebrauch wird – wie die verbrecherische Subversion gesellschaftlicher Grundfesten – mit Heilanstalt bestraft. Man kann auch heutzutage begreifen, in welchem Ausmaß Artaud Aggressivität und Asozialität zugeschrieben wurde, wenn er deshalb neun Jahre in den Heilanstalten verbringen sollte.

Die Erfindung und der souveräne Gebrauch einer neuen eigenen Sprache, Zeichen für den Bruch zwischen Kommunikation und Bewusstsein, geht diesem Übergang zur „anderen Seite des Spiegels“ voraus, der eine Emanzipation des Bewusstseins von der Sprache ist. Der Rekurs auf die Sprachphänomene Schizophrener ist nicht nur im Falle Artauds wenig ertragsreich: Der Grund dafür liegt in der beschränkten Fragestellung jener Institutionen, die Sprachanomalien erforschten. Sie beobachteten nicht zweckfrei, sondern stellten in der

¹⁰² Zitiert nach: Artaud, *Briefe über die Grausamkeit*, 1969, S. 79.

Systematisierung ihrer Merkmale Mittel bereit, die letztlich zur Aufdeckung, Klassifizierung und Bestrafung von „Sprachverbrechern“, sprich den Wahnsinnigen, führten.

Leo Navratil ist der Meinung, dass zwischen dem Manieristen, Expressionisten, Dadaisten, Surrealisten, Lettristen etc. und dem Wahnsinnigen genau der Abstand liegt, der die kritische Negation vom „Sprachverbrechen“ trennt:

Ausdrucksweisen, die auf den ersten Blick ganz allein dem Untersuchungsmaterial der Psychiatrie zugehörig scheinen und in pathologischen Bezeichnungen wie Mutismus, Echolalie, Glossolalie oder Lallmonolog eingezäumt sind, können in Kunst und Literatur zum Stilmittel der Kommunikationskritik und Sprachentlarvung emanzipiert sein.¹⁰³

Wenn man Antonin Artauds verändertes Körperbewusstsein in der Terminologie der Psychiatrie als Depersonalisation und somit als heilungsbedürftig erklärt, so deshalb, weil sich sein Körperbewusstsein nicht mit dem des corps social deckt und er Pfade der Kommunikation beschritten hat, die ihm andere Wahrnehmungsweisen gestatten.

Nuyon kidi/ nuyon kadan/ nuyon kada/ tara/ dad i i/ ota papa/ ota strakman/ tarma strapido/ ota rapido/ ... kan man nicht beikommen, wenn man auf dem Boden der Sprache steht, die Artaud für die Textanalyse der Etymologie, der Mythologie und Alchimie für untauglich hält.

Diese ganze esoterische und kabbalistische Sprache der Initiierten ist großer Unsinn. Darum dreht es sich nicht. Die Frage, die einzige, die sich stellt, ist die: wer hat uns einen auf der Sexualität basierenden Körper gegeben, unter dem wir wie unter entsetzlicher Todeslast leiden [...].¹⁰⁴

¹⁰³ Zitiert nach: Navratil, Leo, *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1966, S. 27.

¹⁰⁴ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Brief an Marcel Bataille*, vom 16. Oktober 1947, In: *Tel quel* 30, 1967, S. 68.

2.6.5. Visionen einer neuen Sprache

Seit Antonin Artaud 1943 in die Anstalt von Rodez gebracht wurde, kreiert er in seiner Vorstellung eine neue Sprache, die er zurückgewinnen will. Er wird einer neu erschaffenen Sprache, die zwar unverständlich aber authentisch, das heißt, die die wirkliche Sprache ist, einen Platz im rekonstruierten Körper geben und in *Artaud le mômo* ein Gedicht herstellen, das aus Kopf, Rumpf, Händen, Beinen und allen Extremitäten besteht, wie ein wirklicher Körper. Der Atem diktiert, was er schreibt, und nicht bestimmte Vorstellungen von Grammatik, Ästhetik oder Stil. Diese Sprache wird überall in der Welt verstanden werden können, sie bedarf keiner Übersetzung.

Indem Artaud jene Grenze übertrat, die den Wahnsinn von der Vernunft trennt, gab er die Beziehung zu jener Wirklichkeit auf, deren Verfassung die Sprache ist, in der er offenbar nur das Fehlen von Sinn und Kohärenz erblickte.

Zusammenfassung

Die deviierende Sprache lebt, nach der Auffassung von Leo Navratil, einzig bei jenen, die an der Norm und der Realität irregeworden sind. Die Grenzen der Welt, die Grenzen des Bewusstseins, die Grenzen der relativen dichterischen Freiheit sind durch die Sprache konstituiert. Wie unerforscht unser latent schizophrenes Bewusstsein ist, bemerkt man, wenn man sich mittels Meditation, Drogen etc. in seinen Labyrinthen verirrt und mangels Begriffen unter Definitionsschwierigkeiten leidet.¹⁰⁵ Gleich schwer erschließbar sind die Phasen des nicht-semanticen Sprachgebrauchs: Kritik und Analyse der abweichenden Sprache mittels der normativen Sprache reduziert das Ergebnis auf die Ebene der Sprachnorm. Wenn in der wissenschaftlichen Forschung der 90er Jahre, wie z. B. bei Blüher, immer noch die Frage nach der Tragfähigkeit und Realisierbarkeit von neuen theatertheoretischen Ansätzen Artauds in der späten Schaffensperiode gestellt wird, deutet es auf den Mangel an einer Strategie und Methode hin, die Objektivität gewährleistet, d. h. Identifikationen abbaut. Die Wissenschaft, am wenigsten die Psychoanalyse, genügt diesem Anspruch nicht. Aber die Schriftsteller können das leisten, was den Wissenschaftlern versagt bleibt: Sie können die Sprachverbote benennen. Nichtaffirmative Ausdrucksweisen sind heute nicht mehr in dem Bereich angesiedelt, der mit der diskreditierenden Terminologie der Psychiater nur ungenau bezeichnen wird, wie es in der Forschungsliteratur der 50er und 60er Jahre noch der Fall war. Beherbergt aber dieser Bereich die wirkliche dichterische Avantgarde, dann hat Artauds mittlerweile mehr als achtzig Jahre altes Manifest immer noch Gültigkeit:

Wir geben nicht zu, dass die freie Entwicklung eines Deliriums, die ebenso legitim, ebenso logisch ist wie irgendeine andere Folge von Gedanken oder menschlichen Handlungen, aufgehalten wird. Die Unterdrückung der antisozialen Reaktionen ist ebenso trügerisch, wie sie prinzipiell unannehmbar ist. Alle menschlichen Handlungen antisozial. Die verrückten sind die persönlichen Opfer der sozialen Diktatur. Im Namen ihrer Individualität, welche die des Menschen an sich ist, fordern wir, dass diese Sklaven ihrer Empfindsamkeit befreit werden.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Siehe: Navratil, *Über Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*, 1966, S. 43.

¹⁰⁶ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous*. In: OC, Tome 1, Paris 1970, S. 145.

2.7. Die Sprache der Stimme

Wenn Artaud in den letzten Jahren seines Lebens die Stimmgeste gegenüber der Körpergeste privilegiert hatte, so geschah dies vielleicht nicht nur aus materiellen Gründen, die ihm eine richtige Theaterarbeit verwehrten. Seine letzten Erfahrungen mit dem *Théâtre de la cruauté* zeigen, dass die Stimme, das theatralische Element *par excellence* ist: In den Text eingeschrieben, spricht sie von dem, was das Wort und die sinnorientierte Intonation überschreitet, ihm äußerlich ist, es an den Körper bindet. Sie zeichnet so ein Dispositiv des Leibes.

Auf der Bühne vermittelt die Stimme zwischen Text und theatralischer Szene, zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung. Sie erst schafft die Illusion der Präsenz einer Repräsentation, indem sie zu einem verbindenden Index wird: Sie schafft die Identität der Person, ihres Handelns, den Raum und die Zeit. Artaud löst die Verbindung von Stimmgestus und Wort, von Ton und Klang auf. Schon in seinem Theater der 20er und 30er Jahre hatte er Körpergestus und Text getrennt. Wie ich am Beispiel des Vortrages *Pour en finir avec le jugement de dieu* im Folgenden darstellen werde, gibt eine menschliche Stimme keine Identität mehr, weder sozial noch sexuell: Die Stimmen, die ein imaginäres Körperbild hören lassen, machen so das Begehren wahrnehmbar, mit dem sie besetzt sind. Indem Artaud die Stimme in einen Raum zwischen Körper und Wortsprache verweist, konstruiert er einen neuen Körper als Klangkörper, der aus dem Zusammenprall von Triebsubstrat der Sprache, das an das Körperbild gebunden ist, und der Wortsprache besteht. Genau an diesem Punkt knüpft Wolfgang Rihm an, wenn er die Sänger in seinem Musiktheaterstück neben den Instrumentalstimmen positioniert. Die zwei Männerstimmen und drei tiefen Frauenstimmen artikulieren nicht den Text, sondern die nur bedeutungslosen Vokale und Konsonanten. Die Klangcharakteristik der vokalen Ebene zeichnet sich durch eine breite Palette von Artikulationsformen aus. Die Anmerkungen zum Vokalcharakter wie z. B. rau, sehr kehlig, dunkel getönt, „kippt plötzlich in einen Hauchlaut“ verweisen darauf, dass Rihm eine bestimmte Klangerzeugung bevorzugt, die auf einen Zustand der Stimme vor dem Singen oder Sprechen zurückführt und somit auch auf die physikalischen Besonderheiten des

Stimmapparates aufmerksam macht. So wird auch bei ihm die menschliche Stimme zum Klangkörper.

Artaud löst die Stimme vom Phantasma des Ursprungs, dem Ort, den ihr die Tradition des Logozentrismus zuweist. Er löst sie vom Unbewussten einer imaginären Identität und lässt das Begehren in Stimmen eines transindividuellen Prozesses hören. Damit ist Artaud hinabgestiegen zu dem Punkt, wo sich das Imaginäre und der Bezug zum Symbolischen formen. Artaud entgrenzt das Theater als Genre: sein Ziel ist der moderne Text als polyloger Stimmentext.

2.7.1. Die Theatralität des Stimmen- und Worttextes: Zukunftsweisende Tendenzen

Artaud hat so den Atem gefunden, den er in seinen ersten Texten suchte, den Atem einer Stimme, den er in der Malerei gefunden hat, ihre Geste, die im Atem Denken und Körperbewegung verbinden konnte, die Musikalität und den Rhythmus, der dieses Körperdenken organisiert, und die er im Film sah. In all diesen Praktiken war für ihn eine *écriture* präfiguriert, die ihm die Regeln des Schreibens verwehrten. Auch sein Theater der zwanziger und dreißiger Jahre sollte Schrift, eine *écriture scénique* sein. Diese *écriture* ist ihm in seinen späten Schriften als Stimmen- und Worttext gelungen. Diese Texte werden erst lesbar, wenn auch ihr Stimmenpotenzial aktualisiert wird, ihre Theatralität. In den späten Texten benennt Artaud die *écriture in actu* und macht damit die Lektüre hörbar. So wie dies Mallarmé, Jarry und Roussel für ihr Theater projektierten. Wie bei ihnen wird bei Artaud das Theater zum modernen Text.

Die Theatralität des Textes, die eine mentale Aufführung ermöglicht, analysiert Artaud in einem szenischen Akt, der zur Performance wird: Die Schrift schreibt sich erst im Vollzug ihrer Theatralität, die den Bezug des Einzelnen zur Sprache wahrnehmbar macht und die affektive Besetzung der Sprache zum Klingen bringt.

Was Artaud mit der Performance der siebziger Jahre verbindet, ist nicht nur die Konstruktion imaginärer Räume. Mit dem Insistieren auf dem Prozesshaften wird so vor allem die

Repräsentation in ihren Konstituenten problematisiert. Artaud schafft keine neue Metaphysik der Präsenz, wie dies manche Kritiken beispielsweise die von Jenny¹⁰⁷ wiederholen.

Artaud lässt mit dem Atem und Glanz seiner Stimmen das wahrnehmen, was Repräsentation erst als Präsenz erfahren lässt: Ein Begehren zu sehen und zu hören, das die Sprachen von Wort und Körper selbst hervorbringen, weil sie den Menschen als sprechendes Wesen zugleich als gespalten konstituieren, als unbewusst bewusstes Wesen. Die Hoffnung, diese Spaltung von Sehen und Hören zu überwinden, das Heterogene sagbar zu machen, nährt das Begehren zu sehen und zu hören. Die Dekonstruktion der Identitätsbildung, die die Repräsentation durch visuelle und auditive Signifikantensysteme ermöglicht, lässt in der Präsenz gagantierenden Theatralität das Doppeldeutige dieses Begehrens aufblitzen.

Artauds theatralischer Umgang mit der Stimme weist auf das Theater der siebziger Jahre und seine performativen Experimente, die die Grenzen der Repräsentation ebenfalls ausloten. Nun, indem sie alle dem Theater verfügbaren visuellen und auditiven Kodes an ihre Grenzen treiben und sie neu anordnen, wird ihr Verhältnis neu definiert. Die performativen Experimente der siebziger Jahre zeigen die Konstitution des Menschenwesens durch Sprachen: Sie analysieren die Wahrnehmung durch die Verbindung von Blick und Gehör, indem sie nun die neuen Medien hinzuziehen, was sich bei Artaud auf Radio und Film beschränkte. Auch in den 70er Jahren ist das Verhältnis zur Stimme und die Möglichkeiten ihrer Theatralisierung zentral. Sie ist aber nicht mehr in einem Text präfiguriert: Stimme und Text sind nun endgültig getrennt. Da nun auch Bewegung und Gestik von ihrer illustrierenden Funktion befreit sind, ebenso wie Dekor und Beleuchtung, die nun alle einer eigenen musikalischen bzw. malerischen Überdeterminierung gehorchen, kann das Bühnengeschehen, wie bereits beim frühen Theater Artauds, zu einem Aufführungstext werden, das sich im Vollzug schreibt und seine eigene Notation ist.¹⁰⁸ Im wesentlichen Unterschied zu anderen Künstlern hat bei Artaud das nichtverbale Sprachmaterial die gleiche Wertigkeit für die Erforschung des singulären Bezugs zu visuellen und auditiven Signifikantensystemen.

¹⁰⁷ Jenny, Laurent, *Le souffle et le soleil. Rythme et symbolicité chez Artaud*, In: *Littérature* 35, Octobre, Paris 1979, S. 89-124, hier S. 90.

¹⁰⁸ Siehe: Wirth, Andrzej, *Dekonstruktionseffekte auf dem Theater und das Problem der Notation*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985, S. 146-163, Hier: S. 68.

Die Frage, die sich hier stellt, ist theatralischer Natur: Artaud hatte wie Mallarmé, Jarry und Roussel in der Desartikulation der Sprache das Theatralische anzugreifen gesucht. Die Theatralisierung der Stimme in seinem späten Theater der Grausamkeit hob die Präsenz des sichtbaren Leibes auf und schuf durch die Stimmen einen Leib aus Klängen.

Die Priorität des Blickes, die das Theater impliziert, wurde so ad absurdum geführt. Wolfgang Rihm knüpft an diesem Punkt an, indem er die Sänger in seinem Musiktheaterstück *Séraphin* neben den Instrumente auf der Bühne positioniert.

Die Lust zu sehen und sich in seiner Ich-Vorstellung zu bestätigen, stellt hier einen Widerstand für die meisten Theaterbesucher dar. Die Taubheit der Hörer Artauds gegenüber seinen Auftritten und Radiosendungen in der Nachkriegszeit zeigt zudem, dass auch die Lust zu hören mit dem Imaginären zusammenhängt: In beiden Fällen wurden die Grenzen der Repräsentation überschritten.

Das schützende „als ob“ war hier aufgehoben in einem Prozess der Desartikulation der Identität durch die physische Präsenz und durch die Stimme, deren Verdrängung erfahrbar gemacht werden konnte. Die Grausamkeit des Artaudschen Theaters, wie auch des Theaters Mallarmés, Jarrys und Roussels liegt gerade darin, dass es jede dieser Regeln des impliziten theatralischen Paktes überschreitet. Der singuläre Prozess wendet sich an Einzelne, deren Hörfähigkeit und Sehfähigkeit vom Grade ihrer nicht gelungenen Verdrängung abhängt. Und ihre Lust an diesem Theater misst sich daran, wie weit sie den Zusammenhang von Grausamkeit und Lust zu ertragen gewillt und fähig sind.

Hier verläuft die Grenze von Artauds Theater als soziales Theater: Ein Prozess wird hörbar gemacht, dessen Verdrängung meist erst die Identität des Einzelnen in der Gesellschaft ermöglicht. Dieser wird nicht kollektiv aufgefangen, sondern in seiner Singularität betont. Dieser Prozess fordert den Einzelnen heraus, sich seiner eigenen Verdrängung zu stellen, indem sein Verhältnis zur Sprache auf die Probe gestellt wird.

2.7.2. Radiosendungen *Les malades et les médecins* (1946), *Aliénation et magie noire* (1946) und *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947)

An Beispielen von drei Radiosendungen, die mir freundlicherweise Klaus vom Bruch zur Verfügung gestellt hat, werde ich Artauds Vorstellungen dessen, was die Stimme und Sprache leisten sollen, darstellen. Alle drei Sendungen sind im Archiv der Internet-Radiosendung von France Culture unter www.dailymotion.com zugänglich. Da mir die Veröffentlichungen der ersten beiden Texte leider nicht zugänglich waren, beschränke ich mich nur auf die Audioanalyse. Bei der Analyse der dritten Sendung befasse ich mich mit dem im Band 8 der *Œuvre Complète* abgedruckten Text.

In zwei Radiosendungen aus dem Jahre 1946 *Les malades et les médecins*, aufgenommen am 8.6.1946, in *Aliénation et magie noire*, aufgenommen am 16.7.1946 und Artauds öffentlichem Auftritt im Theater *Le Vieux Colombier* vom 13. Januar 1947 wird in Ansätzen die Theatralität des Theaters der Grausamkeit erprobt. Artaud hatte am Tage nach der Soirée, anlässlich seiner Rückkehr aus Rodez am 7. Juni 1946 von seinen Freunden gegeben worden war, und bei der er aber nicht anwesend sein konnte, für die Pariser Radiostation *Le Club d'essai* seinen Text *Les malades et les médecins*¹⁰⁹ gesprochen. Die Sendung war am darauf folgenden Tag ausgestrahlt worden.

Sein erster Text zeigt die Krankheit als wahre Gesundheit, als ihren grausamen Schatten. Der Wille zu heilen wird als Versuch einer mörderischen Reduktion dieser Wahrheit, die Artaud am eigenen Leib durch Elektroschocks erfahren hatte, sinnlich erfahrbar zu machen versucht. Der rhythmisch organisierte Text wird in Artauds Lesung zu einem polylogen Text: Seine eigene Stimme variiert zwischen tiefer Bruststimme und hoher Fistelkopfstimme, seine Artikulation und Modulation der Vokale und Nasale durch höchstdifferenzierte Klangfarbenveränderungen wird zu einem rhythmischen Geschehen, das sich an einzelnen Stellen ganz in Musik und Glossolalien auflöst, die an hohe Perkussionsinstrumente erinnern und zu einer Fiktion des gesprochenen Worts selbst werden. Die der französischen Sprache eigene Prosodie wird so an ihre Grenzen getrieben und durch die Stimme wird ein Klang- und Geräuschgewebe geschaffen, das den Diskurs des Textes doppelt.

¹⁰⁹ Der Text der Sendung ist abgedruckt in *Les Quatre Vents*, Nr. 8, Paris 1947, S. 15-17.

Die zweite Radiosendung, aufgenommen einen Monat später, ist eine Lektüre von *Aliénation et magie noire*. Sie zeigt ebenfalls diese außerordentliche Stimmbreite und die eigenwillige Modulation von Artikulation bzw. Phrasierung, die die Aussage aufbricht.

Es fällt auf, dass in beiden Radiosendungen die Artikulation und Modulation der Klangfarbe nicht den Sinn des Gesprochenen unterstreichen, sondern einen mit Affekt geladenen Kontrapunkt erzeugen, wie wir es auch aus dem Schönbergschen Sprechgesang kennen. *Les malades et les médecins* gehört zu den Texten, die die Soirée des *Vieux Colombier* vorbereiteten. Seine Aufnahme mag so einen Eindruck von der Stimmperformance dieses Abends geben, einen Eindruck vom *Théâtre du Verbe*, das Artaud projektierte.

Die Soirée selbst war mit dem Titel *Histoire vécue d'Artaud le Mômo* angekündigt und versprach die Lesung von drei „deklamierten Poemen“ von Artaud: *Le retour d'Artaud le Mômo*, *Centre-mère et Patron-minet* und *La culture indienne*.¹¹⁰ Dieser Auftritt wird von Virmaux als Vorläufer des Happenings verstanden: An einem bestimmten Punkt hatte Artaud den Saal verlassen, nachdem er im Anschluss an seine Lesung beim Versuch gescheitert war, frei erzählend von seiner Internierung zu berichten, weil seine Stimme versagte, er die Papiere durcheinander brachte und so gerade den Zuschauern das Ereignis seiner *défaillance* darbot.

Dieser Abend ist, meiner Meinung nach, eher der Performance zuzuordnen, da hier wie auch in den Radiosendungen ein imaginärer Raum inszeniert wird, der als Prozess seines Vollzugs dargeboten wird. So zeigt auch die Einschätzung Artauds selbst in einem Brief an Breton, der sich zu der Zurschaustellung eines Kranken geäußert hatte, den Willen zu einer theatralischen Form, die sich selbst neu erfindet in einer Infragestellung der Theatralität, die die Realität einer Bühnenperson als unmittelbare Präsenz erfahrbar macht.

Was hier in der Lektüre das innere Ohr nur ansatzweise rekonstruieren kann, wird in der Radiosendung *Pour en finir avec le jugement de dieu* von Ende 1947 in der Performance und Geräuschhaftigkeit nachprüfbar. Zum ersten Mal wurde die Sendung 1973 in France Culture gesendet, nachdem sie Anfang 1948 verboten worden war.

¹¹⁰ Siehe: Virmaux, Alain und Odette, *La séance du Vieux Colombier*, In: *Obliques* 10-11, 1976, S. 78-88.

Pour en finir avec le jugement de dieu

Der Einsleitungsteil, der im Hörspiel fehlt, erscheint wie eine Szenenanweisung und ist zugleich das Programm einer Partitur:

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit range	puc te
pek	à un poil près	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant	kruk
pte		

Die sprachliche Ordnung ist doppeldeutig. Die Spalten können skandiert vorgetragen werden oder auch nur rein optisch als Bild wahrgenommen werden. Wolfgang Rihms Interpretation lässt den Kontrast zwischen der mittleren Spalte und den äußeren dadurch erkennbar, dass er die äußeren Glossolalien-Spalten sehr hell von einer hohen Frauenstimme vorsprechen lässt.¹¹¹

Der Sendung hat Artaud auch noch die Geräusche von Perkussionsinstrumenten, Xylophon und Schreien hinzugefügt. Funktion und Ziel dieses performativen Stimmen-Theaters wird offensichtlich in drei Texten, die nicht in die Sendung aufgenommen wurden: *Le Théâtre de la cruauté* und zwei *Postscripta*. Das letzte fasst in Fettdruck das Ansinnen dieses Sprachdramas zusammen:

Postscriptum

Qui suis-je?
D'où je viens?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats

et se ramasser
sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais m'oublier

¹¹¹ Diese Glossolalien setzt Wolfgang Rihm 1982 im vierten Teil seines Orchesterstücks *Tutuguri* ein.

Wie schon in den Texten zu der Performance, geht es auch hier um die Auflösung des alten Körpers: Sein Double soll erfahrbar gemacht werden im Angriff auf den imaginären Sprachkörper, den das Intonationsdispositiv der Sprache vorgibt. Zugleich analysiert die Aussageebene des Textes ebenfalls diese Konstitution des Menschenwesens durch die Sprachen.

Damit geht es auch hier um ein neues Theater, das im Prozess ein Menschenwesen in einem imaginären Raum konstituiert: Artaud schreibt hier in einem rhythmischen, durch die Glossolalien punktierten Text seine Vision eines Theaters der reinen Motilität, ein Tanz der Sprache. Theater ist die Handlung, die dem, was noch keine Stimme hat, eine Stimme gibt. So ist Theater kein Zeichen für etwas, es ist ein Signifikantenpotential, das erst im (Sprach)-Handeln sich schafft. Logischerweise gibt ein solches Theater auch den vorsprachlichen Prozessen den Raum.

Die Sendung hat folgenden Aufbau:

1. texte d'ouverture	10'07
2. bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès	0'31
3. <i>dance du tutuguri</i> , texte	3'40
4. bruitage (xylophonie)	0'27
5. La recherche de la fécalité (dit par Roger Blin)	4'35
6. bruitage et battements entre Roger Blin et moi	2'15
7. La question se pose de (texte dit par Paule Thévenin)	5'57
8. bruitage et mon cri dans l'escalier	1'45
9. conclusion, texte	9'30
10. bruitage final	1'30

Der Raum vor der Sprache wird in der Radiosendung in der Bearbeitung von Sprache und Stimme hörbar: Artaud schafft mit den Variationen seiner eigenen Stimme (Teil I, II, VI, VIII, IX), mit der von Marie Casarès (III), Roger Blin (V), Paule Theventin (VII), unterstützt durch die Geräusche der Perkussionsinstrumente und dem Einsatz der Stimme als Geräusch, die den Text punktieren, einen Klang-, Stimmen- und Geräuschraum, der den Text doppelt in kontrapunktischer Weise.

Es gibt einen rein Instrumentalen Teil 4: der Xylophon spielt die Dur-Tonleiter. Man kann denselben leicht variierten Xylophon-Part im Teil 6 erkennen, es kommt aber die Stimme dazu, die versucht, mit leichter Verzögerung die Xylophon-Tonleiter nachzusingen.

Ein Trommelrhythmus, mit dem zwei Klangfarben alternieren, leitet den ersten Teil ein. Er wird von Artaud mit großer Stimmbreite gesprochen, Stimmen zwischen tiefer Körper- und hoher Kopfstimme alternieren. Dieser Teil schließt mit Geräuschen von Trommeln und Xylophonen und einem dreifachen hohen Schreien Artauds, fast an der Schmerzgrenze.

Ihm folgt Tutuguri, *le rite du soliel noir* mit der Stimme der Tragödin Marie Cesarès, die mit entkörperlichter Altstimme, wie auf einem gespannten Seil, im tragischen Gestus diesen Text deklamiert. Durch das, was sie erzählen, sind beide Teile parallelisiert: In beiden Fällen geht es um das Mysterium der Geburt, die von Artaud gesprochene damalige *Science fiction* künstlicher Befruchtung wird als wissenschaftliche Magie dem archaischen Ritus der Erde, den Artaud bei Tarahumaras gesehen hatte, gegenübergestellt.

Der vierte Teil ist eine instrumentale Überleitung von Xylophon, die direkt in den fünften Teil mündet, sodass keine Zäsur zwischen den Teilen entsteht. Dasselbe instrumentale Material taucht leicht variiert im 6. Teil auf.

Der fünfte Teil *La recherche de la fecalité* lässt die Stimme Roger Blins, eine dunkle, affirmative Baritonstimme hören, die jedoch auch in Stimmhöhen variiert und den Text in diversen Klangfarben moduliert. Dieser Teil ist punktiert von Artauds kreischend hohen Glossolalien und endet in einem Glossolalienstück, in dem Artaud, unterstützt von Trommeln und Xylophonen, mit verschiedenen hohen und unterschiedlich gefärbten Stimmen eine Art Kampf der Stimmen, der Doppel, hörbar werden lässt. Er führt den Gedankengang fort, indem er die Idee Gottes mit dem Auswurf, l'abject, in Verbindung bringt. Gott wird hier als Produkt einer gefallenen Natur verstanden, und der Passion Christi wird der Kampf derer entgegengestellt, die diesen gefallenen Leib nicht akzeptieren und den Gottesurteil aufheben wollen: Das sprachliche Urteil, die sprachliche Thesis soll durch die Grausamkeit der Stimmen vertrieben werden.

Im sechsten Teil hört man die Stimme Artaud im Hintergrund, die die am Xylophon gespielte Tonleiter nachzusingen versucht. Der Xylophon-Part entstammt dem 4. Teil und ist hier leicht variiert und deutlich leiser gespielt. Die ständig wechselnde Dynamik dieses Teils wird durch die beunruhigende Stimmenvielfalt erreicht. Man kann daraus schließen, dass es ein zentraler Teil vom Ganzen ist.

Diesem Teil folgt der siebte, *La question se pose de*, mit der schwebenden Frauenstimme Paule Thevenins. Sie stellt alle Konzepte des westlichen Denkens in Frage: Das Jenseits, das Infinite, das Bewusstsein seien aus dem Nichts, dem Mangel geboren. Die Hauptaussage dieses Abschnittes ist: Die Spracherlernung führt zur Verlust des eigenen Leibes.

Der anschließende Einsatz von Trommelsequenzen, punktiert durch Gongs, lässt beim dritten Mal in einem zerreißenden Schrei, die Grausamkeit dieser Gewalt hören, um dann in einem skandierenden Rhythmus abzuebben. Durch den sehr ähnlichen Ansatz der Stimme, der den Teil einleitet, kann man die Verbindung zum 2. und 6. Teil herstellen.

Die Conclusion, von Artaud in sehr hoher Stimmlage gesprochen, die keine Identität festlegen lässt, ist ein fiktives Interview, in dem er die Funktion der Sendung erklärt: einerseits „dénoncer un certains nombres de saletés“ – der Wissenschaft, des Imperialismus, doch um andererseits zugleich mit ihnen zum Kernproblem zu kommen, der *cruauté*, die sich zum Beispiel die Gesellschaftsform der Tarahumaras aufbaue.

Der 10. Teil rundet die Sendung instrumental ab: die sich immer wiederholende rhythmische Figur wird auf der Trommel gespielt. Die Figur ist auch abwechselnd am menschlichen Körper geklopft hörbar.

Das ganze Geschehen wird, obwohl es in 10 Teile gegliedert ist, als eine Einheit wahrgenommen. Man kann deutlich die Verbindung zwischen dem 2., 4., 6., 8. und 10. Teil herstellen. Innerhalb dieser Einheit ergibt sich auch eine Verbindung zwischen 2. und 8. Teil; zwischen 2., 6. und 8; zwischen 4. und 10.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Vortrag ein komplexes Verhältnis von zehn Klangbilder darstellt: ein darauffolgendes Klangbild bewahrt nicht nur etwas vom schon Abgeklungenem, sondern verweist auch auf das übernächste Bild. So entsteht eine offene und sich selbst fortzeugende Reihe von Klangbildern, welche sowohl die menschliche Stimme als auch das gesprochene Wort als Klangkörper in das Geschehen integrieren.

2.7.3. Sonorer Raum zwischen Körper und Sprache

Die obenerwähnten Texte sollten zusammen mit vier weiteren, darunter *Aliénation et magie noire* im folgenden Jahr unter dem Titel *Artaud le Mômo* erscheinen. *La culture indienne* war im November 1946 geschrieben und wurde zusammen mit *Gi-gît* erst im Januar 1948 veröffentlicht. Diese polylogen Texte haben keine feste Position eines Ichs des Aussageaktes. Die Aussageinstanz von jedem Text beinhaltet viele Aussagerollen, weshalb auch ein Sprecher die Fähigkeiten haben muss, die Pluralität der Stimmen hörbar zu machen. Zugleich fordern der innere Rhythmus des Textes und die Glossolalien eine Fähigkeit zur Lautmodulation und Phrasierung, um über die Klangfärbungen und den Rhythmus den „Abstieg ins Fleisch“ darzustellen.

Aliénation et magie noire, der Text der zweiten Radiosendung, der womöglich als vierter Text ebenfalls bei der Soirée gesprochen wurde, zeigt die Wissenschaft und Medizin als moderne Formen der Magie, die erst den Wahnsinn schafften. Alle diese Texte haben starke Musikalität und rhythmische Strukturierung und werden durch Glossolalien punktiert. *La culture indienne* schließlich sucht den sexuellen Grund der Sprache und Menschenwerdung für das innere Ohr hörbar und lesbar zu machen.

Schon aus der Lektüre der Texte dieser Soirée wird deutlich, dass Artaud einen sonoren Raum zu zeichnen versucht, das das Zwischen von Körper und Sprache. Durch die polylogen Texte wird die Polyphonie der Stimmen hörbar. Die Theatralität, die auf diese Weise geschaffen wird, ist die der Desartikulation der Intonationsstimme, die normalerweise die Präsenz eines sich selbst identischen Ichs affirmiert. Sie schafft zugleich die Präsenz eines Subjekts im Werden, das kein fester Körper, sondern Affektmodalität über eine raumschaffende Stimmenmusikalität ist.

Zusammenfassung

Gegen die animalité, die auch im Glauben an den Menschen, der den Glauben an Gott abgelöst hat, das Bild vom Menschen bestimme, setzt Artaud seinen eigenen Bezug zur Sprache. Dieser wird primär durch die Arbeit an seiner Stimme hörbar.

In diesem Sinne werden auch die Melodie und Prosodie der Muttersprache angegriffen: Die Stimme durchzieht den Text mit einem nichtlinguistischen Rhythmus und durchquert in den Glossolalien den gewohnten lautlichen Raum der Muttersprache. Guy Rosolato weist darauf hin, dass die ersten Lautbildungen der Kinder, die Echolalien, Vorläufer der Glossolalien, sich nach den Intonationskurven der mütterlichen Stimme ausbilden, sie präfigurieren die Syntax und führen zum Spracherwerb hin. So trägt die Stimme zugleich die Anziehung der symbolischen Ordnung, wie die Forderung, sich von ihr zu lösen, mit sich. Eine Forderung, die sich gegen das Symbolische durchzusetzen sucht, um unversehrt zu bleiben und die ursprünglichen Bande zu bewahren, die die Stimme an eine Mutterimago als dem ersten Körperbild binden.¹¹² Artauds Glossolalien suchen gerade die Lust und den Affekt dieser Bindung als Grausamkeit hörbar zu machen. Seine Glossolalien haben nicht den Wohlklang, den, laut De Certeau¹¹³, die gemeinschaftliche religiöse Praktik kennzeichnet: Der Wohlklang der mütterlichen Stimme und die Klangfarbe des in den Text eingeschriebenen Timbre der Vokale werden desartikuliert, Ton und Geräusch sind wie in der musique concrète nicht mehr getrennt. Die Modulationsfrequenzen bewegen sich, wie Julia Kristeva gezeigt hat, in einem Umfang von 300 bis 1200 Hertz.¹¹⁴ Dies ist fast unerträgliche Erfahrung, wenn man bedenkt, dass das Normaltimbre zwischen 200 und 300 Hertz schwankt. Das erste Körperbild, das die Identität und imaginäre Vorstellungen erst ermöglicht, wird in der Stimme aufgelöst.

Neben dieser affektiven, auch neben der sozialen Identität, ist aber vor allem die sexuelle Identität verwischt. Man weiß, dass gerade Timbre und Töne sie kodieren. Die Stimme Artauds ist hier mit keinem sexuell identifizierbaren Körper zu verbinden. So scheint Artaud den *corps sans organes* gerade mit dieser Stimme zu präfigurieren, die zwischen hoher Kopfstimme und tiefer Bruststimme eine Vielfalt von Stimmvariationen moduliert.

¹¹² Vergl.: Rosolato, Guy, *La voix entre corps et langage*, In: Revue Française de Psychoanalyse, Tome XXXVIII, 1, S. 77.

¹¹³ Vgl.: de Certeau, Michel, *Utopie vokales: Glossolalien*, In: Traverses 20, 1980 Paris, S. 27

¹¹⁴ Vergl.: Kristeva, Julia, *Polylogue*, In: Tel Quel, 33 /34 Paris 1977 / 78, S. 49.

Die Klangfarbe von Artauds Stimme ist hier auch nicht mehr durch die Melodik und Harmonie gekennzeichnet. Gespanntheit und Akzentuierung modulieren das Timbre. Dabei bezeichnet Artaud die Hohe Stimme als „Körperstimme“ und die tiefe Stimmlage als „körperlos“, was bei den anderen, an der Radiophonie beteiligten Sprechern als *voix blanche* hörbar ist. So macht der Körper die Stimmen, die ihn belagern hörbar, indem er sich verschließt, die Trennung verwehrt, um zum organlosen Körper zu werden, einem Körper ohne Geschlecht oder vor der sexuellen Differenzierung, die die Sprache ermöglicht (Artaud will keine sexuelle Differenzierung durch die Sprache).

Diese Stimmen besetzen den Raum zwischen Körper und Wort, das sie nun mit einer ihm fremden Realität informieren können. Das Unerhörte, von dem der Text spricht, wird erlebbar durch die Körper-Indizien, die die Aussage angreifen. Stimmgewebe und Wortgewebe brechen auf in einem grotesken Lachen, das einen pulsierenden Körper durchquert, lustvoll und grausam zugleich und das Doppel der soufflierten Stimmen vertreibt. Ein neuer Körper, der seinen eigenen Atem sucht, wird so im Entstehen hörbar gemacht: Er ist fern von jedem biologischen Determinismus, der die Stimme im Körper verankert, den Leib als biologische Konstante sieht. Dieser Körper ist sexuell und sozial nicht einzuordnen, er ist jenseits des Geschlechts, der Familie und Gesellschaft. Er hat auch keinen Ursprung, denn er schafft sich selbst, artikuliert sich durch die Stimme.

Die Begriffe „Körper“ und „Stimme“, die Artauds Theaterkonzept geprägt haben, stehen gegenüber dem Wort „Artaud“ in einem Skizzenheft des Komponisten aus dem Jahr 1994, das sich in der Sammlung *Wolfgang Rihm* in der Paul-Sacher-Stiftung befindet. Die literarischen Schriften und Vorträge von Artaud dienten Rihm als sinnlicher Bezugspunkt und Imaginationsquelle vor allem hinsichtlich des Musiktheaterstückes *Séraphin*. Angeregt von Artauds Ideen zu einem Theater der Grausamkeit, das auf wortsprachliche Mittel ganz verzichtet und allein auf andere Theatermittel baut, hatte Rihm unter dem Titel *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...* (1993-1994) 1. Zustand ein formal offenes Musiktheaterkonzept in Form von elf Klangszenen entworfen. Der Bezug auf das *Séraphin* – Theater Artauds hat seine Spur nicht nur im Titel der Werke hinterlassen.

Inwieweit und ob überhaupt die anderen Stücke der weit verzweigten *Séraphin* – Werkreihe auf Artaud zurückführen, wird auch unter anderem der Gegenstand meiner Untersuchung sein.

Wolfgang Rihm knüpft in seinem Theaterstück *Séraphin* an die Idee des Klangkörpers Artauds an, indem er nicht nur die menschliche Stimme als Klangkörper betrachtet und sie entsprechend darstellt, sondern auch andere Medien, wie Video-Bilder Klaus vom Bruchs und die Bühne. Daraus ergibt sich Rihms Vorstellung des „Körpers“, die in Verbindung zu seinem Theaterstück auf Artaud zurückzuführen ist.

Der Komponist greift die Idee des Klangkörpers auf und transformiert sie in seine eigene Vorstellung der Idee des Körperklangs: Die ausgesprochene Körperlichkeit des Materials des Musiktheaterstückes *Séraphin*, verweist auf die Herkunft vom Theater, die anhand der musikalischen Analyse des Stückes konkret erklärt wird.

Teil 2: Wolfgang Rihm: Vom Klangkörper zum Körperklang

3. Quellenlage zu Wolfgang Rihms Werkreihe *Séraphin*

Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen... (1993-1994) 1. Zustand ist ein Stück der umfassenden und verzweigten Werkfamilie, die heutzutage aus neunzehn Stücke besteht. Der Auszug aus dem Inventar der Paul-Sacher-Stiftung Basel sowie das Schema aller mit *Séraphin* zusammenhängender Werke auf der Seite 58 soll einem Überblick über die Werkreihe *Séraphin* geben. Das Verhältnis dieser Werke untereinander wird im Kap 4. dargestellt.

Auszug aus dem Inventar den *Séraphin* – Werkkomplex betreffend

Sammlung Wolfgang Rihm / Paul-Sacher-Stiftung

Manuskripte

Wissenschaftliche Betreuung: Ulrich Mosch

Bibliothekarische Bearbeitung: Evelyne Diendorf

Stand: 8. November 2010

Étude pour Séraphin (TbPos. 2, KbPos. 2, Schlz. 6, 1991 – 1992)

-Skizzen (7 S.)

-Skizzen zur Besetzung (2 S.)

Provenienz: Manfred Reichert

-Partitur (Entwurf; 1 verworfene Seite)

-Partitur (Reinschrift; 16 S.)

Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

(Stn, Spieler 12; 1993-1994; 1. Zustand)

-Skizzen (2 S.)

-Partitur (Reinschrift 146 S. + 1 S. Makulatur)

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie (Arbeitskopie von W. Rihm) mit hss. Korrekturen und anderen Eintragungen¹¹⁵ (145 S. + 1 Mappe)

Séraphin (Stn, Spieler 12; 1996) 2. Zustand

-Szenische Realisation (Abfolge) für die Stuttgarter Version; 1996 (5 S.)

Séraphin (Stn, Spieler 12; 1996) 2. Zustand. *Séraphin-Nachsatz*

Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

-Skizzen (1 S.)

-Partitur (Reinschrift: 2 S.)

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie; 4 S.)

Séraphin / Stimmen (FrSt 6, Woodblock 6; 1994/1996)

Madrigal

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit hss. Eintragungen) 33 S.

Notizen 1. S.

Séraphin-Spuren (Stn, klOrch, Tonband; 1993-1994/1996)

-Skizzen (1 Seite)

-Partitur (Reinschrift mit Korrekturen: z. T. Fotokopie mit Überklebungen und hss. Eintragungen)

207 S. + 1 S. Makulatur

-Spielanweisungen (12 S. + 1 S. Makulatur)

-Spielanweisungen für das Tonband (Fotokopie mit hss. Eintragungen); 12 S. + 1 Kompakt Disc

- Zettel mit dem zeitlichen Ablauf des Stückes:

1. Zeit: 2:15

2. Zeit: 3:10

Wiederh.

Attacca 3. Zeit: 2

Attacca 4.

5. Zeit: 1.50

6. Wiederh. 5.a. S. 48-56 Zeit: nur 30 Sekunden

Zeit: nur 25 Sekunden

¹¹⁵ In der Arbeitspartitur von Rihm sind viele handschriftlichen Eintragungen wie z. B. Fermaten, die in das andere Stück eingegangen sind, nämlich in *Séraphin-Spuren*. Auch die Inskription eines zusätzlichen Flöten- und Perkussion-Parts in die Partitur von *Séraphin* ist von Bedeutung.

- 7.a Zeit: nur 20 Sekunden
- 7.b S. 84-90. Zeit: 0:55
- 8.a
- 8.b
- 8.c S. 91-105. T. 460-529. Zeit: 0.30
Flötensolo + Kontrabass
- 8.d
- 8.e S. 106-115. T. 530-581. Zeit: nur 35 Sekunden
- 9. Zeit: nur 40 Sek.
- 10.
- Attacca 11.

Skizzenbuch (1992-1995; Mappe 16)

Skizzenbuch (1995-1998; Mappe 18)

Skizzenbuch (1996-1998; Mappe 19)

Étude d'après Séraphin (Pos 4, Schlgz 3, Hf 2, Kb 2; 1997)

- Partitur (Reinschrift mit Korrekturen; 48 S.)
- Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit hss. Eintragungen; 49 S. + 1. Notizen
- Originale der verwendeten Partiturvorlagen (23 S. + 3 S. Makulatur)

Echo-Schrift und Schaffen-Schlag (Spr w, FrSt, Hf, Schlgz 3, Kb; 1998)

Komposition nach *Séraphin*, Text von Antonin Artaud

- Skizzen
- Partitur (Reinschrift: teilweise Fotokopie mit hss. Eintragungen; unvollständig)
- Partitur (Reinschrift: Fotokopie)
- Original im Besitz von: Manfred Reichert
- Text Antonin Artaud: *Das Théâtre de Séraphin*. (Druck: mit hss. Eintragungen; 4 S.)
- Text (Druck: Fotokopie; 4 S.)

Grund-Riß (KbKlar, KbPos oder Pos, KbSax; 2006)

Bearbeitung von *Séraphin* (Stn, Spieler 12; 1993-1994; 1. Zustand)

- Partitur (Reinschrift; 20 S.)

Séraphin III (Stn, Spieler 14; 2004-2007)

Jan Fabre: „I am a Mistake“ – Versuch einer Theaters; Text von Jan Fabre

Bearbeitung von:

Séraphin (Stn, Spieler 12; 1993-1994; 1. Zustand)

Séraphin (Stn, Spieler 12; 1996; 2. Zustand)

-Partitur (Reinschrift mit Korrekturen und Überklebungen); teilweise in Partitur (Musikdruck: Fotokopie) von *Séraphin* (Stn, Spieler 12; 1996; 2. Zustand); 212 S. + 6 S. Makulatur + 1 nicht verwendete Titelseite

Concerto „Séraphin“ (Spieler 16; 2008)

Bearbeitung von:

Séraphin III (Stn, Spieler 14; 2006-2007)

-Partitur (Reinschrift mit Ensembleaufstellung) der Ergänzungen 2008 in Partitur (Musikdruck: Fotokopie) von *Séraphin III*

dazu:

Dirigierpartituren aus dem Bestand von Manfred Reichert

Echo-Schrift und Schatten-Schlag (Spr. w, FrSt, Hf, Schlz 3, Kb; 1998)

Komposition nach *Séraphin*

Text: Antonin Artaud: *Das Théâtre de Séraphin*. Aus dem Programmheft zur Uraufführung von *Séraphin*

Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud 2. Zustand

an der Staatsoper Stuttgart vom 24.11.1996.

-Partitur: Reinschrift: Fotokopie mit hss. Eintragungen und Ergänzung von Manfred Reichert
-Text (Fotokopie des Artaud-Druckes mit hss. Eintragungen von Manfred Reichert) 4 S.
-Zeitschema: Zeitlicher Ablauf des Stückes

Étude pour Séraphin (TbPos 2, KbPos 2, Schlgz 6, 1991 – 1992)

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit hss. Eintragungen und Ergänzungen von Manfred Reichert)

Étude d'après Séraphin (Pos 4, Schlgz 3, Hf 2, Kb 2; 1997)

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit Überklebungen, hss. Eintragungen und Ergänzungen von Manfred Reichert; 48 S.)

Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

(Stn, Spieler 12; 1993-1994; 1. Zustand)

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit Überklebungen, hss. Eintragungen und Ergänzungen von Manfred Reichert; 152 S.)

Séraphin-Spuren (Stn, klOrch, Tonband; 1993-1994/1996)

-Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit Überklebungen, hss. Eintragungen und Ergänzungen von Manfred Reichert; 208 S.)

Nicht erfasste Werke

Nicht erfasst im Inventar der Paul-Sacher-Stiftung sind folgende Stücke, die zur *Séraphin*-Werkfamilie gehören:

Form/zwei Formen für Orchester, 1. und 2. Zustand (1993-1994)

Étude d'après Séraphin für zwei Harfen, zwei Kontrabässe, vier Posaunen, drei Schlagzeugspieler und Tonband (1993-1994 / 96 / 97)

Trigon für Frauenstimme und Orchester (1993-94 / 97 / 99)

Responsorium für Frauenstimme und Ensemble (1997)

Echo-Schrift und Schattenschlag, Komposition nach *Séraphin* für Frauenstimme, Sprecherin, Harfe, Kontrabaß und drei Schlagzeugspieler (1998)

Fluß und Schrift für Harfe, Kontrabaß und Schlagzeug, 1. Fassung (1999)

In Frage für Ensemble (1999-2000)

Frage für Ensemble (1999-2000 / 01)

Fluß und Schrift für Harfe, Kontrabaß und Schlagzeug, 2. Fassung (1999 / 2002)

Séraphin-Späre für Ensemble (2003)

Séraphin-Symphonie für Ensemble und großes Orchester (2011)

Étude pour Séraphin für zwei Tenorbassposaunen, zwei Kontrabassposaunen, vier Kontrabasstuben und sechs Schlagzeugspieler (1991-1992)

Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...für zwei Bariton-, drei Mezzosopran- und drei Altstimmen sowie Instrumentalensemble und Tonband, 1. Zustand (1993-1994)

Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...für zwei Bariton-, drei Mezzosopran- und drei Altstimmen sowie Instrumentalensemble und Tonband, 2. Zustand (1993-1994 / 96)

Séraphin/Stimmen, Madrigal für sechs Frauenstimmen und sechs Woodblocks (1993-1994 / 96)

Form/zwei Formen für Orchester, 1. und 2. Zustand (1993-1994)

Séraphin-Spuren für Flöte, Trompete, Violoncello, Kontrabass, drei Schlagzeugspieler und Tonband (1993-1994 / 96)

Étude d'après Séraphin für zwei Harfen, zwei Kontrabässe, vier Posaunen, drei Schlagzeugspieler und Tonband (1993-1994 / 96 / 97)

Responsorium für Frauenstimme und Ensemble (1997)

Trigon für Frauenstimme und Orchester (1993-94 / 97 / 99)

Echo-Schrift und Schattenschlag, Komposition nach *Séraphin* für Frauenstimme, Sprecherin, Harfe, Kontrabass und drei Schlagzeugspieler (1998)

Fluß und Schrift für Harfe, Kontrabass und Schlagzeug, 1. Fassung (1999)

In Frage für Ensemble (1999-2000)

Frage für Ensemble (1999-2000 / 01)

Fluß und Schrift für Harfe, Kontrabass und Schlagzeug, 2. Fassung (1999 / 2002)

Séraphin-Sphäre für Ensemble (2003)

Séraphin III – I am a Mistake für 2 Baritone, eine Sprecherin und ein Ensemble von 14 Spielern (2004-2007)

Grund-Riß für Kontrabassklarinette, Kontrabassposaune und Kontrabasssaxofon (2006)

Concerto „Séraphin“ für Ensemble; 16 Spieler (2008)

Séraphin-Symphonie für Ensemble und großes Orchester (2011)

3.1. Antonin Artaud im Werk von Rihm

Wolfgang Rihm hat mehrere Werke nach verschiedenen Texten von Artaud komponiert: Das poème dancé *Tutuguri*, Ballet nach Atraud (1981 / 82), das Musik-Theater *Die Eroberung von Mexico* (1987 / 91), das Musik-Theater ohne Text *Séraphin* 1. Zustand (1993 / 94) und 2. Zustand (1996). *Echo-Schrift und Schattenschlag*, Komposition nach *Séraphin* für Frauenstimme, Sprecherin, Harfe, Kontrabass und Schlagzeug (1998), Tanz- und Musiktheaterstück *Séraphin III – I am a Mistake*“ für 2 Baritone, eine Sprecherin und ein Ensemble von 14 Spielern (2004-2007).

Die Musiktheater-Stücke Rihms stellen die nicht in artifizielle Konventionen gekleideten Ideen dar, ein Theater der reinen Affekte. Die oben erwähnten Stücke sind ganz verschiedene, aber immer sehr stark wirkende Versionen der Begegnung mit der Andersartigkeit: Mit der unheimlichen Welt der Grenzerfahrungen, mit dem Anderen in uns selbst, mit den Anderen bei den mehrdeutigen szenischen Realisierungen.

In meiner Untersuchung werde ich die Brücke zwischen Artaud und Rihm schlagen, indem ich die Auffassung des Körper-Begriffes sowie den Einsatz der Stimme im Theater der Grausamkeit in Bezug auf die Musiktheaterkonzepte in oben erwähnten Bühnenwerken verfolge.

3.1.1. Die Sprache des Körpers

Das *poème dancé Tutuguri* – nach dem gleichnamigen Gedicht von Artaud, objektiviert die innerlichen schwarzen Riten der mythischen Welt der Tarahumaras auf der Bühne.¹¹⁶ Der wirkliche Gegenstand des Theaters besteht, nach Artaud, in der Erschaffung von Mythen,¹¹⁷ und Rihm strebt danach, die ewige pathetische und mythische Aktualität des indianischen Ritus mit künstlerischen Mitteln zu beweisen.

Die musikalische Transposition einer uralten heidnischen Zeremonie in *Tutuguri* von Rihm hat eine wesentliche Umdeutung der Konzeption des Musiktheaters zur Folge: Die konventionelle „gegenwärtige und psychologische“¹¹⁸ Vorstellung von Theater ist in *Tutuguri* durch eine „religiöse und mystische“¹¹⁹ Auffassung ersetzt; eine Auffassung, die das Theater zu seiner ursprünglichen Bestimmung zurückführt. Das *poème dancé* von Rihm verwendet überhaupt kein Wort aus der literarischen Quelle. „Das vollendete Gedicht lässt die Musik nicht zu“, meint Rihm.¹²⁰ In der Partitur aber kann man die folgenden Überschriften lesen:

1. Bild: Anrufung...das schwarze Loch...
2. Bild: schwarze und rote Tänze...
3. Bild: der Peyotl-Tanz,...die letzte Sonne
4. Bild: Kreuze...das Hufeisen...die sechs Männer...der Siebte.

Der Umgang mit dem Text entspricht der Konzeption des Theaters der Grausamkeit: Die konkrete musikalisch-gestische Sprache erlaubt es, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und das Theater bzw. das Musiktheater „seinem physiologischen und menschlichen Auf-der-Stelle-Treten zu entreißen.“¹²¹

¹¹⁶ Das in zwei Versionen (Oktober 1947 und Februar 1948) existierende Gedicht *Tutuguri* ist mit der Reise 1936 nach Mexico zu dem Indianerstamm der Tarahumaras verbunden. Vgl. die Texte von Artaud, *Les Tarahumaras*, Paris 1964 (deutsche Übersetzung: *Die Tarahumaras*, München 1975).

¹¹⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 125.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd. S. 49.

¹¹⁹ Vgl.: Ebd. S. 75.

¹²⁰ Siehe: Rihm, Wolfgang, 19. März 1982, im Rahmen der Reihe *Komponisten im Gespräch* anlässlich der Uraufführung von *Tutuguri* an der Deutschen Oper Berlin.

¹²¹ Siehe: Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 96.

Für Rihm wird der Text von Artaud Ausgangspunkt für die Suche nach der wahren musikalischen Poesie, gleichsam nach der Vorschrift von Artaud: „Unter Poesie der Texte gibt es einfach die Poesie ohne Form und ohne Text.“¹²²

Die musikalisch-gestische Welt des *poème danced* von Rihm entspricht einer unmittelbar physischen und nicht sprachlichen Auffassung des musikalischen Theaters. Die körperliche, konkrete, direkt nach Artauds Theatervision inspirierte Sprache eignet sich für das Theater wirklich „nur dann und in dem Maße, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierenden Sprache entziehen.“¹²³ Der Wunsch nach einer „reflexhaften Musik“¹²⁴ als subjektive Transkription des Textes nach der Artaud'schen Theaterkonzeption des Theaters bringt einen eigenartigen Klangkörper hervor: Ein lebendiges, kraftvolles und intensiv wirkendes Musikwesen, dessen ständige Zuckung und Umformung den Weg von der Stille in den Klang oder in den Vor-Ton bahnt.¹²⁵

Als körperliche, sensuelle Sprache, die nicht mehr auf Wörtern beruht, ist die Musik von Rihm eine physische, mit dem ganzen Körper erlebte und immer wieder erlebbare Interpretation der Texte. Die direkte Rede der Musik von Rihm wendet sich ohne Vermittlung – ohne Text und ohne Protagonisten – an das Unbewusste, sie verläuft im Sinne Artauds „in der Sensibilität“ und, ohne jede äußere Realität nachzuahmen, weckt sie in uns „irgendeine märchenhafte, obskure Realität, die wir Abendländer für immer verdrängt haben.“¹²⁶

Um den Ritus im Musiktheater der Grausamkeit umzusetzen, braucht Rihm ungewöhnlich grobe Mittel, die sich mit der Zeit verfeinern. Die kompositionstechnischen Verfahren sind stets einer besonders stark wirkenden Erforschung der Grenzgebiete der menschlichen Sensibilität unterworfen: Äußerst starke Dynamik, Orchester als Riesen-Schlagzeug, besonders starke Kontraste zwischen den nacheinander folgenden Texturen.

Das Musiktheater der Grausamkeit fürchtet sich nicht davor, so weit zu gehen, wie es für die Erforschung unserer nervlichen Sensibilität erforderlich ist, um die Sensibilität des Zuschauers „zermalmen und hypnotisieren zu können.“¹²⁷

¹²² Siehe: Ebd., S. 37.

¹²³ Zitiert nach: Ebd., S. 40.

¹²⁴ Rihm, Wolfgang, *Notizen zur Tutuguri-Musik*, In: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, 2 Bde, v. Ulrich Mosch, In: Veröffentlichungen Paul-Sacher-Stiftung, Bd. 6 /1. Amadeus Verlag, Winterthur 1997; Hier Bd. 2, S. 326.

¹²⁵ Vgl.: Ebd.

¹²⁶ Siehe: Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 65.

¹²⁷ Zitiert nach: Ebd., S. 88.

3.1.2. Die Sprache der Stimme

Die Eroberung von Mexico ist das nächste wichtige Werk von Rihm nach Texten von Artaud mit einem Libretto des Komponisten. Die verwendeten Texte sind *Die Eroberung von Mexico* und das *Théâtre de Séraphin* von Artaud, aber auch die Gedichte von Octavio Paz aus seinem Zyklus *Urgrund des Menschen* (1937) und Texte von mexikanischen Liedern.

Das Musiktheater *Die Eroberung von Mexico* von Wolfgang Rihm ist genau genommen eine musikalisch-szenische Gegenüberstellung von zwei verschiedenen Welten: Der Welt des männlichen Conquistadors Cortés (Baritonstimme und zwei Sprecher) und der verweiblichten Welt von Montezuma (dramatischer Sopran, dann hoher Sopran und Altstimme). Das Eindringen der Conquistadores in Mexiko bereitet der in ihrem Gleichgewicht befindlichen Welt der Indianer ein Ende.

Das Werk von Rihm beruht auf dem andauernden Gegensatz zwischen der weiblichen, vokalen, melodischen, fast total auf das Wort verzichtenden mexikanischen Welt von Montezuma und der männlichen, brutalen, sehr oft gesprochenen, geflüsterten und geschrienen Welt der Conquistadores von Cortés. Montezuma wird im Orchester durch eine sehr hohe und sehr tiefe weibliche Stimme dargestellt. Die musikalische Charakteristik von Cortés entspricht der Idee einer Emanation von Kräften.

Die musikalische Anwesenheit der Protagonisten ist nicht mit üblichen Opernrollen vergleichbar. Artaud schrieb: „Das erste Schauspiel des Theaters der Grausamkeit wird folgenden Titel tragen: *Die Eroberung Mexikos*.“ Und er fuhr fort:

Es wird Begebenheiten und nicht Menschen inszenieren. Die Menschen mit ihrer Psychologie und ihren Leidenschaften werden ihren Platz finden, doch werden sie aufgefasst als Emanation bestimmter Kräfte und unter dem Blickwinkel der Begebenheiten und der historischen Schicksalsfügung, in der sie ihre Rolle gespielt haben.¹²⁸

Da Rihm auf eine psychologische Ausgestaltung der Rollen verzichtet, verzichtet er auch auf den Dialog: Cortés und Montezuma sprechen fast nie miteinander.

¹²⁸ Zitiert nach: Artaud, *Das Theater der Grausamkeit* (zweites Manifest), In: Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, übers. aus d. Franz. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969. S. 131-137, Hier S. 135.

Sie zeigen die Unmöglichkeit jeder Kommunikation, die Unfähigkeit, den Anderen als Anderen zu akzeptieren. Das Werk bietet mehrere Dimensionen des Hörens, der Lektüre und der Interpretation an:

- Die der tragischen fremden Begegnung, die normalerweise „Entdeckung“ genannt wird
- Die des mehrdimensionalen Musiktheaters als „Theater aus dem Körper des agierenden Menschen“¹²⁹
- Die der Texte von Artaud in seinen Grundzügen: Als Szenario für das erste Schauspiel des Theaters der Grausamkeit aber auch als theoretische Begründung des neuen Theaters im Text *Théâtre de Séraphin*

Der Einsatz der Stimme, wie sie bei Wolfgang Rihm in *Tutuguri* und im Musiktheaterstück *Séraphin* vorkommt, hat wenig mit der Tradition des schönen Singens zu tun. Die „Ruf gewordene Musik“, die Musik aus Schrei oder Glossolalie ist als eine weitere Äußerung der innerlichen explosiven Kräfte „gemäß dem anarchischen, analogischen Prinzip aller echten Poesie“ zu betrachten.¹³⁰ Die „fünf grässlichen Schreie“ im Peyotl-Tanz bei Rihm, die im Moment der höchsten Spannung, nach einer langen Steigerung des gesamten Orchester ausbrechen, bringen eine Atmosphäre der Grausamkeit hervor, und damit den musikalischen Beweis dafür, „bis in welche Tiefen der menschliche Wille dringt, um zutage zu fördern, was er voraus weiß von der Nacht.“¹³¹

Das Musiktheaterstück *Séraphin* beruht nicht auf einem Text: Sechs tiefen Frauenstimmen und zwei Baritonstimmen artikulieren bedeutungslose Konsonant- und Vokallaute unterschiedlichster Art, keine Worte. Beim Artikulieren der Sprachlaute bevorzugt Rihm nicht den konventionellen Gesang, sondern eine Klangerzeugung, die auf einen Zustand der Stimme vor dem Singen oder Sprechen zurückführt. Auf diesen Zustand weisen auch die von den Sängern vorgetragenen stimmhaften Vokale A, E, I, O, U hin, die Träger der Sprache sind. Die stimmhaften Konsonanten L, M, N, R, die ebenso Träger der Sprache sind, kommen im *Séraphin* nicht vor. Stattdessen benutzt Rihm die stimmlosen Konsonanten, bei denen die Stimmbänder überhaupt nicht in Funktion sind.

¹²⁹ Rihm, Mexiko, Eroberungsnotiz, In: *ausgesprochen*, 1997, S. 389.

¹³⁰ Vgl.: Ebd., S. 134.

¹³¹ Siehe: Ebd., S. 135.

In der 4. Klangszene artikulieren die Männerstimmen die Plosiv-Laute P, T und K. Die Schallerzeugung der Plosiv-Laute erfolgt durch Eigenschwingungen des Ansatzrohres bei der Erweiterung der Stimmritze. Das noch dazu kommende H konstituiert sich als Strömungsgeräusch in der Stimmritze.

Diese Eigenschaft nutzt der Komponist aus, indem er, laut seiner Anmerkung (Abb. 1), dem reinen Hauchlaut mittels der Mikrofonverstärkung eine Art Stimmhaftigkeit verleiht.

Bemerkenswert ist, dass der menschliche Atem auch in den sogenannten „Hechelchören“ thematisiert wird. In der 2. Hälfte der 4. Klangszene werden die Ein- und Ausatemstöße einkomponiert: Im achtstimmigen polyphonen Satz kann man die Atemstoß-Motive durch die sich ständig ändernden Vokale verfolgen.

Die Umformungen von artikulierten Vokal- und Konsonantenlauten, auf die ich im Kap. 3.2.2. detaillierter eingehe, gehören zu den wichtigsten Gestaltungsmitteln in *Séraphin*. Die physiologischen Momente der Vokalerzeugung durch Lunge, Stimmbänder, Kehlkopf, Rachen, Zunge und Mund spielen dabei eine grundlegende Rolle.

3.1.3. Theaterkonzepte von *Séraphin III* und *Echo-Schrift und Schattenschlag*

Allen oben erwähnten Werken ist das Spiel an den Grenzen der visuellen und akustischen Wahrnehmung gemeinsam, das sich auf das Artauds Ideen für ein Theater der Grausamkeit zurückführen lässt.

Da ich mich im Kap. 3.3. mit dem Theaterkonzept von *Séraphin* 1. sowie 2. Zustandes auseinander setzen werde, möchte ich mich hier auf das Konzept des Tanz- und Musiktheaters in *Séraphin III* beschränken. Die Komposition, die Wolfgang Rihm in den Jahren 2006 / 07 zu dem Text von Jan Fabre geschrieben hat, besitzt einen eigenen Titel: *Séraphin III*. Musikalisch gesehen, ist dieses Stück eine Überarbeitung des 1. und 2. Zustandes von *Séraphin*. Wie aus dem Schema allen *Séraphin*-Werke auf der Seite 81 ersichtlich ist, gehört auch dieses Stück zu der Werkreihe *Séraphin*.

Séraphin III ist für eine Sprecherin, zwei Sänger (Baritone) und Instrumente – Flöte, Oboe, Kontrabassklarinette, Trompete, Posaune, Harfe, Schlagzeug, zwei Klaviere, Geige, Bratsche,

Cello und Kontrabass – so konzipiert, dass es auch außerhalb des komplexen multimedial-theatralen Kontextes funktioniert. Das Fabre'sche Libretto setzt erst gegen Ende der Komposition ein, die weibliche Sprechstimme agiert ab Partitur-Takt 931. Dieser erste Einsatz wirkt, als sei er singulär, denn es folgen weitere 34 Takte, ehe die Sprecherin erneut einsetzt. Sie präsentiert ihren Text in rascher Folge – über eine zunehmend punktueller und fragiler werdende Musik.

Die beiden von Rihm in *Séraphin III* verwendeten Baritone (erster Einsatz: Takt 497 – 583) transportieren übrigens keinen semantischen Text, sie arbeiten mit bedeutungsfreien Konsonant- und Vokallauten, zum Schluss ihrer Aktivitäten auch einmal mit der La-Silbe im, so die Anmerkung in der Partitur, „Schlagerton“ (ohne dabei zu karrikieren). Die beiden Baritone werden zum Teil elektronisch verstärkt, sodass perkussive Effekte dabei entstehen. Die beiden Vokalistinnen sind in diesem Werk wie auch im 1. und 2. Zustand von *Séraphin* keine Sänger, sondern wahrhaft menschliche Klang-Körper.

Vielleicht legte das bisher zur Musik Gesagte bereits die Spur zu der Frage, ob *Séraphin III* überhaupt den Text von Jan Fabre benötigt? Die Antwort muss lauten: Nein. Die Komposition braucht den Text nicht zwingend, um zu funktionieren. Die Komposition schließt aber den Text nicht aus. Sie integriert ihn, als gehöre er auf jeden Fall zu ihr. Bereits die Tatsache, dass der Komponist diesen Text erst bekam, als er schon länger am Werk arbeitete, verweist auf ein offenes theatralisches und musikalalisches Konzept von *Séraphin III*.

Auch das für die Bühne konzipierte Stück *Echo-Schrift und Schattenschlag*, Komposition für Frauenstimme, Sprecherin (1998) und 3 Schlagzeuggruppen (Marimbaphon, Tom toms, Woodblocks, Bongas, Buckelgongs, Congas, große Trommel, Tam tams) stellt einen offenen Umgang mit dem Artaud'schen Text *Théâtre de Séraphin* dar: Die Sprecherin liest mit verschiedenem Ausdruck und mit zahlreichen Stimmmodulationen neun Ausschnitte aus dem Text, welche nicht chronologisch im Text vorkommen. Bei der Auswahl der Ausschnitte fällt auf, dass es in jeder textlichen Sequenz um den Begriff „Schrei“ geht. Die textlichen Ausschnitte werden kontrapunktisch in das Geschehen integriert und sehr verfremdet vorgetragen, sodass sie nicht mehr als literarische Grundlage wahrgenommen werden. Die semantische Seite des Textes ist zwar durch die ausdrucksvolle emotionale Palette des

Vortragens verstärkt, doch bleibt die Akustik des Vortragens von zentraler Bedeutung. Folgende Anmerkungen hat der Komponist zur Vortragsart gemacht:

1. emotionslos
2. extrem langsam, Silbe für Silbe, sffffz in pp
3. Teil: wie durch Lachen fast erstickt
4. verwundert
5. wie 1.
6. im Ton vertraulicher Mitteilung
7. wie 1.
8. als lautes Flüstern
9. extrem schnell, ohne Punkt und Komma lesen

Im Verlauf des Stückes doobelt die Sängerin das Gesprochene, indem sie den Klang der Sprache im Singen an die Grenzen treibt: die höchsten Töne der Sängerin, wie z. B. f^3 werden unmerkbar vom Vibraphon unterstützt, sodass man nicht klar unterscheiden kann, wann das Instrument einsetzt und wann die Singstimme aufhört.

In allen oben genannten Bühnenwerken, die auf Artauds *Théâtre de la cruauté* zurückgehen, steht das theatralische Element der Stimme im Vordergrund: In den Text eingeschrieben, spricht sie von dem, was das Wort und die sinnorientierte Intonation überschreitet, ihm äußerlich ist, es an den Körper bindet. Sie zeichnet so einen Raum zwischen Sprache und Körper, in welchem sie sich eher als Klangkörper versteht.

Auf der Bühne vermittelt die Stimme zwischen Text und theatralischer Szene, zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung. Sie erst schafft die Illusion der Präsenz einer Repräsentation, indem sie zu einem verbindenden Index wird: Sie generiert die Identität der Person und ihres Handelns, den Raum und die Zeit. Artaud löste die Verbindung von Stimmgestus und Wort, von Ton und Klang auf, in seinem Theater der 20er und 30er Jahre hatte er sogar Körpergestus und Text getrennt.

Wenn Artaud in den letzten Jahren seines Lebens die Stimmgeste gegenüber der Körpergeste privilegiert hatte, so geschah dies vielleicht nicht nur aus materiellen Gründen, die ihm eine richtige Theaterarbeit verwehrten. Wie ich am Beispiel des Vortrages *Pour en finir avec le jugement de dieu* im Kap.2.7.2 dargestellt habe, gibt eine menschliche Stimme keine Identität her, weder sozial noch sexuell.

Indem Artaud die Stimme in einem Raum zwischen Körper und Wortsprache verweist, konstruiert er einen neuen Körper als Klangkörper, der aus dem Zusammenprall von Triebsubstrat der Sprache, das an das Körperbild gebunden ist, und der Wortsprache entsteht. Genau an diesen Punkt knüpft Wolfgang Rihm an, wenn er die Sänger in seinem Musiktheaterstück neben den Instrumentalstimmen positioniert. Die zwei Männerstimmen und drei tiefe Frauenstimmen artikulieren nicht den Text, sondern die nur bedeutungslose Vokale und Konsonanten und werden zusammen mit instrumentalen Klängen als klingender „Körper“ betrachtet. Wie der Komponist diese Idee umsetzt, wird an einem extremen Beispiel des Theaterkonzeptes von *Séraphin* 1. Zustand exemplarisch untersucht. Da der Begriff „Körper“ zentral Zentral für das Verständnis des Theaterversuchs *Séraphin* ist, wird eine detaillierte Erklärung dieses Begriffes sowie seiner Anwendung bei Rihm unabdingbar.

3.2. Vom Klangkörper zum Körperklang

Wie bereits angedeutet, hat der Körper-Begriff bei Rihm unterschiedliche Erscheinungsweisen und wird je nach Situation anders geformt: Neben dem „Körper“ kommt auch „Körperklang“ und die „Körperlichkeit des Klanges“ zur Anwendung. Ich werde im Folgenden die subtilen Unterschiede zwischen obengenannten Begriffen eingrenzen.

Klangkörper

In Bezug auf das Musiktheater verwendet Rihm den Begriff „Körper“ als Metapher für klangliche Erscheinungen, die – Skulpturen gleich – körperhaft den Raum erfüllen. Da in *Séraphin* nichts in Szene gesetzt wird, „agieren“ die Medien (Video-Bilder und Musik) als sichtbare und hörbare Körper im Raum. Eine solche Begrifflichkeit hat mit dem menschlichen Körper nur am Rande zu tun, wenn überhaupt: Die instrumentalen und vokalen Klänge, aber auch die Bilder sind gedacht als Körper, die zum Teil allein, zum Teil alle zusammen ins Spiel kommen und interagieren, sozusagen auftreten und abtreten.

Ein Spiel mit Präsenz und Abwesenheit. In diesem Theater, das sich auf einer imaginären Bühne abspielt, auf der Sichtbares und Hörbares „handeln“, tritt der sichtbare, aber stumme (Video-Bilder) Körper und der unsichtbare, aber hörbare Körper (Instrumente, Stimmen) auf.

Die Auffassung der visuellen Ebene als Körper zeichnete sich bei Rihm in Bezug auf das Musiktheater bereits Jahre zuvor ab. Schon 1986 hatte er diesbezügliche Vorstellungen: „Das Bild ist nicht mehr nur Rahmen, es ist selbst Aktion, Akteur, Körper. Bild, Klang und Text können sich in gegenseitiger Unkenntnis ausformen. Wo eines auf das andere trifft, entsteht Handlung. Es handeln Zustände.“¹³²

Eine solche Konzeption hat nicht nur Konsequenzen für die Wahrnehmung von Musik und Bild, da sie mit unseren von der Bildwelt dominierten Wahrnehmungsgewohnheiten in Konflikt gerät, sondern auch für das Verständnis der Musik selbst. Was unter herkömmlichem musikalischem Blickwinkel als Wiederholung oder Reprise erscheinen mag, ist vor dem Hintergrund der Vorstellung von instrumentalen und vokalen Klängen als Körper anders zu verstehen.

Von einem Schauspieler, den man im Verlauf des Bühnenstücks bereits einmal gesehen hat, würde man bei einem zweiten Auftritt nicht sagen, er wiederhole sich. Vielmehr wäre er zunächst als er selbst da. Dasselbe gilt für die Musik. Wiederholung heißt hier erneute Präsenz eines auch über längere Abwesenheit hinweg Identischen.

In dem Theater, für welches das Spiel mit klanglicher Präsenz oder Abwesenheit eine Voraussetzung ist, geht es letztlich um Konstellationen der verschiedenen Körper auf einer imaginären Bühne: Monologe, Dialoge, Gespräche oder gleichzeitiges „Lautgeben“ aller Beteiligten, Reagieren. Das Verhältnis der sichtbaren und hörbaren Ebene wird im Kap. 3.3.4. detailliert erklärt.

¹³² Zitiert nach: Rihm, Wolfgang, *Über Musiktheater*, In: *ausgesprochen*, Bd. 2, S. 29-33, Hier S. 27.

3.2.1. Körperklang: Der Klang der Stimme

Im Unterschied zu Artaud, tritt der menschliche Körper bei Rihm nicht nur als Klangkörper auf: Es werden auch die physikalischen Prozesse bei der Erzeugung der menschlichen Stimme wie Ein- und Ausatmen auskomponiert und thematisiert. Wie das Beispiel des Einsatzes der Stimme in *Tutuguri* und *Séraphin* auf der Seite 84 deutlich macht, möchte der Komponist den Klang des menschlichen Körpers in seinen Stück einbeziehen, ohne körperliche Identität dabei ganz abzuschaffen.

In diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Konzepte grundlegend, denn für Rihm wird das Physische im Klingenden hervorgehoben, ganz unabhängig davon, ob das Stück für Singstimme oder Orchester komponiert ist.

Eine Möglichkeit der Annäherung an Rihms Musikdenken auf diesem Terrain bieten die Vorstellungen von Roland Barthes. Er gehört neben Artaud zu Rihms wichtigsten Impulsgebern seines künstlerischen Schaffens. Zahlreiche theoretische Äußerungen Rihms seit den 1980er Jahren bezeugen die Nähe zum Spätwerk des französischen Semiologen und Philosophen. Eine der zentralen Denkfiguren Barthes' ist der Gedanke „écrire le corps“, das Schreiben des Körpers. Schreiben versteht Barthes einerseits als eine materialisierte Geste des Körpers, eine Spur der Bewegung der Hand. Andererseits wird dabei der Stimme eine bedeutende Rolle beigemessen. Barthes war fasziniert von einem Gesang, der mit dem Körper des Sängers eins ist, der aus der Tiefe der Stimmhöhlen, Muskeln und Knorpeln kommt. In einem Interviewband *Körnung der Stimme* beschreibt Barthes, was ihn an der Stimme fasziniert: Die Belegtheit und Rauheit, die materielle Mischung aus Körper und Sprache. In der essayistischen Schrift aus diesem Band *Die Rauheit der Stimme* kommt Barthes explizit auf den Gesang zu sprechen. Er bestimmt den *Geno-Text* als dasjenige, was im Gegensatz zum *Phäno-Text* keine sprachliche Kompetenz voraussetzt. Der *Geno-Text* macht laut Barthes das Physische der Stimme aus, also, wie sich die Stimme im Körper hält und der Körper in der Stimme.¹³³

Der *Genogesang* ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen keimen, und zwar aus der Sprache und ihrer Materialität heraus. Es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung von Gefühlen und dem Ausdruck zu tun hat. Es ist die Spitze oder der Grund der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet – nicht, was diese

¹³³ Vgl.: Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, deutsch als: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980*, übers. v. A. Bucaille-Euler, Frankfurt a. Main 2002, S. 72.

sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert.¹³⁴

Die Rauheit der Stimme, der phonetische Aspekt beim Singen, ist, so Barthes, der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil.¹³⁵ Sie ist der Raum, wo Sprache und Stimme zusammentreffen, wo Materialität des Körpers erfahrbar wird. Sie ist also eine Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist, und zwar als körperliches Phänomen. Damit ist sie ein Zeichen der individuellen Körperlichkeit des Sprechenden. Inwieweit diese Individualität vom Rihm dargestellt wird, werde ich im Folgenden untersuchen.

Am Beispiel von Sprachlauten und Sprachklängen aus *Séraphin* 1. Zustand, für deren Erzeugung die physiologischen Momente grundlegend sind, wird die Verwendung des Begriffes „Körperklang“ verdeutlicht.

3.2.2. Sprachlaute

Die Erzeugung der Sprachlaute erfolgt durch Lunge, Bronchien, Stimmbänder, Kehlkopf, Rachen und das „Ansatzrohr“ (Mund und Nase). An den Schwingungsvorgängen können Zunge und Zäpfchen beteiligt sein, ebenso Gaumen, Zähne und Lippen. Die Klangfarbe beim Sprechen wird im Wesentlichen von den Resonanzen des Ansatzrohres bestimmt.

Die Sprachlaute werden als stimmhafte und stimmlose unterschieden. Träger der Sprache sind überwiegend die stimmhaften Vokale A, E, I, O, U, sowie die Diphtonge Au, Ei, Ai, Eu. Die Stimmhaften Vokale tauchen in *Séraphin* bei den Frauen- und Männerstimmen auf, die Diphtonge kommen nicht vor. Bei der Erzeugung dieser Vokale ist die Stimmbandschwingung die eigentliche Schallquelle.

Bei den stimmhaften Konsonanten L, M, N, R, die im Stück nicht vorkommen, wirken mehrere Schallquellen zusammen: Stimmbänder, Ansatzrohrresonanzen und Geräuschbildungen an Stellen des eingengten Luftstroms. Auf einer Amplitudenmodulation des Stimmbandklanges durch die mechanischen Schwingungen der Zunge beruht der Zitterlaut R. Die stimmlosen Konsonanten sind im Stück nicht vertreten.

¹³⁴ Vgl: Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (1984), deutsch als: *Das Rauschen der Sprache*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a. Main 2005, S. 31.

¹³⁵ Vgl.: Ebd. S. 34.

Die Stimmbänder sind bei solchen Konsonanten nicht in der Funktion. Es werden, bei fehlenden Grundtönen, nur die Formantengebiete erregt. Die Reibe- oder Zischlaute S, F und Sch sind komplizierte Lautbildungen unter Beteiligung von Zungenspitze, Schneidezähnen, Oberzähnen und Unterlippe.

Die Schallerzeugung der explosiven Konsonanten erfolgt durch Eigenschwingungen des Ansatzrohres bei Verengung (B, D, G) oder Erweiterung (P, T, K) der Stimmritze. Am Anfang der 4. Klangszene (Abb. 1) aus *Séraphin* stellt Rihms den perkussiven Moment bei der Erzeugung von P, T und K in den Vordergrund.

Bei der Auswahl der stimmhaften Vokale und explosiven Konsonanten legt der Komponist Wert auf möglichst wenige Schallquellen, die die Erzeugung ermöglichen: Im ersten Fall sind die Stimmbänder die einzige Schallquelle, im zweiten Fall wirken nur die Eigenschwingungen des Ansatzrohres mit. Alle Vokale werden durch die Stimmlippen im Kehlkopf gebildet und enthalten dadurch schon eine bestimmte, durch die Resonanz der Hohlräume hervorgerufene Klangfärbung, bei der gewisse, als Formanten bezeichnete Gebiete der Oberwellen verstärkt werden. Rihm vermeidet eine eindeutige Färbung des Stimmklangs und bevorzugt eine breite Palette zusätzlicher Klangumformung der Vokale: So sind seine Eintragungen in der Partitur wie „AO“, „OE“, „AE“ „freie, natürliche Vokalwahl“, „Zwischen A und O“ sehr charakteristisch. Im Vergleich zu Artaud ist für Rihm immer wichtig, ob es sich um die Äußerung von Frauen- oder Männerstimmen handelt.

Es gibt im Stück Passagen, in denen die Vokale gar nicht festgelegt werden können: In der 6. Klangszene (Abb. 2) erzeugen die Baritonstimmen „wie eine wötende Beschwörung, immer in äußerst tiefer Stimmlage, sehr rau aber immer stark, nicht brüchig“ einen beliebigen Vokal. In der Frankfurter Fassung wird der Vokal A bevorzugt. In der 7. Klangszene (Abb. 3) kombiniert Rihm die Erzeugung von explosiven Konsonanten, vom „beschwörenden unbestimmten Klang“ aus der 6. Szene und fügt noch die Erzeugung in „höchst möglicher Kopfstimmenlage, kinderstimmenhaft“ bei Baritonstimmen hinzu.

3.2.3. Der Klang der Sprachlaute

Die Sprachlaute lassen sich, ohne dass ihre Herkunft noch bemerkbar ist, musikalisch klassifizieren. Sie erscheinen in *Séraphin* als umfassender, variabler, nicht genau eingrenzbarer Bestand, bei dem es zwischen Klang, Tongemisch und Geräusch keine scharfe Abgrenzung gibt. Sprachlaute werden, sobald der Komponist es noch zulässt, durch spezifische, hauptsächlich von den Formanten bestimmte Klangfärbungen charakterisiert.

Eine weitere überraschende Perspektive der Verwendung der Sprachklänge öffnet sich bei eigener Klangfärbung der Laute durch Veränderung des Mundhöhlenraumes und analoger Beteiligung der Sprechorgane. Man hauche, wie es in den Hechelchören deutlich ist, im zusammenhängenden Atemstrom nacheinander verschiedene Vokale, etwa A, E, I, O, U. Durch die diskrete Mikrofonverstärkung solcher Aktion in der 4. Klangszene T. 39, ergibt sich das organisch ineinander gleitende Klangfarbengebilde von großer Vielfalt und feinsten Abstufung. In diesem Mundhöhlenklangraum kann der Atemstrom immer wieder rasch unterbrochen werden.

Ein solches Beispiel bezeichnet gerade in seiner Spezialisierung die ganze Weite elektronischer Klangproduktion, derer Möglichkeiten Wolfgang Rihm sich häufig bedient, zeigt aber auch, dass der Komponist der Phantasie breiten Gestaltungsspielraum lässt.

Inwieweit geht es Rihm um Gesang bei dem Einsatz von Stimmen? Inwieweit muss es noch ein Gesang sein? Was ist mit Vokalität gemeint? Solche Fragen tauchen logischerweise an dieser Stelle auf. Da hilft auch kein Nachschlagewerk weiter. Vielleicht würde man eines Tages den Hinweis finden: „Siehe W. Rihms Kompositionen ohne Singstimme.“ Dass die Stimme für Rihm am wichtigsten ist, zeigen schon die Titel seiner Werke, sei es im Chor- oder Solowerk oder in den instrumentalischen Werken; Sei es der Titel des Konzertes für Violine *Gesungene Zeit* (1991-1992) und sein dritter Teil *Tempo cantato* oder einfach „*Séraphin / Stimmen...*“ (1996); *Erster Doppelgesang* für Musik für Viola, Cello und Orchester (1980) oder *Frau / Stimme* für Sopran und Orchester 1989; *Zwiesprache* (1999) und *Wortlos* (2007) für Klavier oder *Vigilia* für 6 Stimmen und Ensemble 2006.

Es geht nicht immer um das Vokalwerk, sondern um Aspekte des „Unsingbaren zu singende.“ Oder wie es in *Gesungene Zeit* heißt: um das „Singen aber nicht Spielen,“ eine Anweisung für den Solisten zum Klingen-Machen des Werks. Es geht nicht immer um Kompositionen mit Stimme, um Chorwerke, sondern um den „Gesang“ des Instrumentalen.

Um die Entlehnung eines Vorgangs, der für die Vokalmusik besetzt scheint, ins Instrumentale. Um Ausdruckspotenzierung dessen, was man aussprechen, heraussingen, herausschreien möchte unter glücklichem Verzicht auf die Sprache.

Die Singende Stimme, dieser sehr präzise Raum, in dem eine Sprache einer Stimme begegnet, aus der ein guter Zuhörer das heraushören kann, was sich als ihre „Rauheit“ bezeichnen lässt: Die Stimme ist nicht der Atem, sondern durchaus jene Materialität des Körpers, die der Kehle entsteigt, dem Ort, an dem das Lautmetall gehärtet und gestanzt wird.¹³⁶

Der Gesang als melodiöse Zwanghaftigkeit und das Singen als Ausdruck eines linearen Prozesses kommt in Rihms *Séraphin* nicht vor: Als Zustand vor dem Wort und dem Singen verwendet das Musiktheater, gleichsam nach dem Willen Artauds, der Einsatz der Stimme als Beschwörung – oder vielmehr ein quasi bedeutungsloses und vieldeutiges Material aus Sprachfetzen und Silben. Es entsteht dabei eine gewisse Analogie zu der Rolle der Glossolalien Artauds in *Artaud le Môme*, vor allem aber in *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948).

Im Vergleich zu Artaud ist für Rihm immer wichtig, ob es sich um die Äußerung von Frauen- oder Männerstimmen handelt. In den Hechelchören sowie in anderen extremen Klangerzeugungen verwendet der Komponist die explosiven Konsonanten, deren komprimierte Stoßkraft an ein eigenartig vokalisiertes Schlagzeug erinnert ohne dabei die Geschlechtszugehörigkeit der Stimme zu thematisieren.

Mit dieser Differenzierung der Stimmlagen macht Rihm die dem Artaudschen *Séraphin* zugrunde liegende und sich immer wiederkehrende Idee hörbar: Weiblich, Männlich, Neutral.

3.2.4. Körperlichkeit des Klanges

Die starke Subjektabhängigkeit des Komponierens ist bei Rihm nicht nur als geistige gedacht. Da in seinen Selbstinszenierungen immer wieder die körperlichen Phänomene im Zentrum stehen, komme ich zur dritten Umformung des Begriffes „Körper“, die ausgelotet werden muss: zur Körperlichkeit des Klanges.

¹³⁶ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 1982, deutsch als: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a. Main 1990, S. 272.

Der Vorstellung von der Körperlichkeit des Klanges kommt im Musikdenken Wolfgang Rihms große Bedeutung zu: „Nichts ist so sehr physisch erlebbare Kraft und Energie wie Musik,“ hat Rihm in einem bekannten Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Ins eigene Fleisch* geschrieben.¹³⁷ Nur indem der Komponist die Energie des musikalischen Augenblicks erfährt, kann er sich als Klang „verkörpern“.

Dass dieses Einbringen des Körpers in die kompositorische Arbeit nicht nur metaphorisch oder zeichenhaft gemeint ist, zeigen auch andere Äußerungen Rihms, die die körperliche Gestimmtheit beim Komponieren beschreiben. Zum einen entwirft Rihm ein Bild von sich beim Komponieren, das die rein äußerliche körperliche Haltung mit einer nach innen gerichteten Attitüde verbindet: „Zuerst einmal bin ich gebeugt über den Tisch, so gebeugt, dass ich mich in mich zurückzukrümmen scheine. Ich bilde eine Einheit mit meinem Arbeitsplatz, mit dem Papier, mit allem in der Nähe.“¹³⁸ Rihm forderte, dass der Komponist mit sich und nicht mit irgendwelchem Material experimentieren solle. Wie stark dieser Anspruch mit der Vorstellung der Körperlichkeit des Komponisten verbunden ist, zeigt die nächste Äußerung Rihms, in der der Komponist seinen Zustand beim Komponieren beschreibt: „Und dann die Herzschläge. Pulse, überall Pulse, Impulse, das ist das Material der Musik. Es sind Lebensprozesse, die ich an mir selber wahrnehme, körperhafter Klang, Lautspuren der Voraussetzungen von Erkenntnis und Imagination.“¹³⁹

Der hohe Stellenwert, den Rihm dem Körper im kompositorischen Akt beimisst, wird auch aus folgender Bemerkung deutlich: „Keiner verlässt sich selbst beim Komponieren, immer drückt sich der Körper im Werk, in der „Schrift ab (nicht aus!), und unsere Sprach- und Bewegungsformen gleichen denen unserer physischen Präsenz.“¹⁴⁰

Dass sich Komponieren als ein geräuschhaftes schreiben vollzieht, stellt diesen Schreibprozess auf eine besondere Weise das 1988 uraufgeführte achte Streichquartett vor: Laut der Partitur sollen die Musiker „mit der Bogenstange (Spitze) auf den Noten krazten“ oder „mit der Bogenspitze auf das Notenpapier schlagen“. Musikalische Interpretation und Komposition sind hier gleichermaßen als ein Akt geräuschhaften Schreibens zu verstehen. Besonders auffallend ist die Aktion, des zweiten Geigers am Beginn des Quartetts.

¹³⁷ Vgl.: Ebd.

¹³⁸ Zitiert nach: Rihm, Wolfgang: *Offene Stellen – Abbiegen ins Andere. Gespräche mit Reinhold Urmeter*, In: *ausgesprochen*, S. 174-206, Hier S. 195.

¹³⁹ Mit derartigen Äußerungen rückt Rihm den Kompositionsvorgang in die Nähe von Performancepraktiken.

¹⁴⁰ Siehe: Rihm, Wolfgang, *Bewegt*, In: *ausgesprochen*, Bd. 1, S. 338.

In der Partitur ist vorgeschrieben, er solle ein weißes Papier zur Hand nehmen, es schütteln, damit knistern und es zerknüllen, bevor er es zerfetzt und wegwirft. Rihm schreibt im Werkkommentar:

Einmal erklingt das Material selbst: Papier. Musik ist wirklich nur Musik, nicht eine Erscheinung von etwas anderem. Papiermusik wird Musik dann, wenn das Papier, auf das sie geschrieben wird, nicht ernstgenommen ist, oder wenn der Schreiber glaubt, hinter der Welt sei noch eine Welt.¹⁴¹

Mit dem Begriff des Materials wird das Physische im Klingenden hervorgehoben: nicht die Bedeutung des Zeichens steht im Vordergrund, seine Funktion innerhalb einer musikalischen Struktur, sondern die Materialität des Objekts.

Das Einbringen des Körpers in die kompositorische Arbeit ist auf der Ebene des Schriftlichen sichtbar und auch erfahrbar. Die ersten Indizien dafür, dass die Schrift für Rihm einen ausgezeichneten Stellenwert besitzt liefern viele seiner Werke, die ausschließlich handschriftlich geschrieben sind.

Das ganze Leben wird zur Schrift. Schon wie ich gehe, im Raum stehe, meine Hüllkurve, meine Stimme, Temperatur, Farbe, mein Geruch – alles ist Schrift, gesetztes Zeichen, das mich beschreibt und mir gleichzeitig das Mittel gibt, selbst zu schreiben, was unsichtbar ist, was gar nicht mehr mich benennt, aber dennoch mein Zeichen ist: Musik¹⁴²

Schreiben ist für den Komponist ein Protokoll von Erfahrung. Insofern sind Schrift und Schreiben nicht von demjenigen zu trennen, der schreibt und schon gar nicht über die Druckschrift. Dies gilt ebenso für seine musikalische Notation. Schrift und Schreiben werden von Rihm als ein Potenzial des künstlerischen Schaffensprozesses aufgefasst.¹⁴³

Zu Beginn der 1980er Jahre leiten die ästhetischen Denkfiguren von Schrift und Schreiben im Kontext der bildnerischen Vorstellungen von Komposition bei Rihm eine entscheidende Akzentverschiebung ein. Ulrich Mosch verwies darauf, inwiefern in der bildnerischen Dimension eine Schlüsselfunktion des Verständnisses der Werke Rihm liegt.¹⁴⁴

¹⁴¹ Siehe: Wolfgang Rihm, Werkkommentar zu Achtes Streichquartett, s. 372.

¹⁴² Vgl.: Wolfgang Rihm, Auf meinem Schreibtisch, In: ausgesprochen, Bd. 1, S. 167-178, Hier S. 170.

¹⁴³ Vgl.: Ebd., S. 168.

¹⁴⁴ Zu bildnerischen Vorstellungen Rihms vgl.: Ulrich Mosch, *Das Dröhnen der Bild- und Farbflächen... Zum Verständnis von Wolfgang Rihm und Kurt Kocherscheidt*, In: Brustrauchen. *Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm*, hg. Heinz Liebrock, Ostfildern-Ruit 2001, S. 70-87.

Rihm scheint damit einen Ansatz gefunden zu haben, der es mit Hilfe der Malerei entlehnter Begriffe erlaubt, den kompositorischen Akt als plastisch konkreten, körperhaften Umgang mit dem musikalischen Material vorzustellen. In zahlreichen Texten der 1980er Jahre betont Rihm den physischen Aspekt der Zeichen-Setzung, das Auftragen der Schriftzeichen auf den Malgrund. Als solches ist das Zeichen modellierbar. Dass dennoch kein direktes Abbildverhältnis zur Bildenden Kunst gemeint ist, unterstrich Rihm in einer Konzerteinführung 1990 vor Bildern:

Kein Bild braucht Klang, keine Musik braucht Bild. Stehen autonomer Klang und autonomes Bild benachbart, zeigen sie sich vertraut, nicht jedoch aufeinander angewiesen. Vom einen springen Zeichen ins andere. Enger vergleichbar sind vielleicht die Entstehungsprozesse, so verschieden sie sich als Gestalten ausprägen. Die Verhältnisse in und zu den Materialien, einige Haltungen zur Oberfläche (was ist das bei Musik? – Körnigkeit?), Verläufe, die Ränder; insgesamt kann das Zeichenhafte den Dialog in Bewegung setzen, die Stücke selbst bleiben unvergleichba[...].¹⁴⁵

Die Notenschrift an sich definiert Rihm sehr nüchternd: Sie ist eine „Niederlegung der technischen Voraussetzungen jener Aktionen, die zur Musik führen“.¹⁴⁶ Dabei steht aber die Idee der Verkörperung von sich selbst deutlich im Vordergrund, sodass diese sich in zahlreichen Übermalungen eigener Werke sowie in den Werkreihen manifestiert. Verkörperung im Begriff der Schrift bedeutet somit Selbstgenerierung, „so wie ich mich als Komponist eigentlich unaufhörlich selbst zeuge durch meine Arbeit“.¹⁴⁷

Die Auswirkungen solcher Art der Verkörperung auf den Strukturbegriff werden anhand vom Verfahren des Übermalens im Kap. 4 aufgezeigt.

Die körperlichen Phänomene sind allerdings in der analytischen Beschäftigung mit dem Notentext kaum greifbar – bestenfalls auf der Ebene klanglicher Analogien wie der von Rhythmus und Herzschlag. Fassbarer sind die kompositorischen Brüche, die „Hiebe“, von denen Rihm spricht. Neben abrupten Wechseln der musikalischen Faktur äußern sich derartige Brüche auch in ostinaten Momenten, Stellen, an denen sich eine Art „Festbeißen“ offenbart. Rihm selbst erklärt derartige Momente mit der Suche,

wie es weitergehen soll, wenn ich im Komponieren stehen geblieben bin. Ich gehöre nicht zu den Künstlern, welche die Spuren der Entstehung ausradieren, sondern das Insistieren und einen Ausweg-Suchen schlägt sich

¹⁴⁵ Vgl.: Wolfgang Rihm, Musik vor Bildern, In: ausgesprochen, Bd. 2, S. 398-429, Hier S. 417.

¹⁴⁶ Vgl.: Ebd., S. 417.

¹⁴⁷ Wolfgang Rihm, *Gleichzeitigkeit von Heterogenen*. Aus einem Gespräch mit Konrad Boehmer anlässlich der Verleihung des Rolf Liebermann-Preises 1986, In: ausgesprochen, Bd. 2, S. 162.

ganz konkret im Klang und in der Klangbeschreibung nieder. Ich nehme diese Stellen nicht aus der Partitur heraus und klebe den vollzogenen Ausweg oder die Lösung des Problems an die Stelle, wo die eben geschilderte Frage aufgetaucht ist, ich lasse einen solchen Moment genau an seiner Stelle; [...].¹⁴⁸

In Rihms *Séraphin* 1. Zustand zeigen sich einige Brüche im musikalischen Geschehen, einige stehengebliebene Momente, die als eine Flucht in die Dehnung begriffen werden können. Der stark ausgedehnte Takt 29 aus der 8. Klangszene (Abb. 4) zeigt den asynchronen Verlauf der Tonfäden, vorgetragen im äußerst langsamen Tempo von Frauenstimmen. Das Hineintasten und Suchen hat auf den ersten Blick keine Richtung, doch sobald der Ton *fis*¹ erklingt, kippt das Ganze in einen sog. Hechelchor (scharf akzentuierte Atemstöße) um. Bei der genaueren Betrachtung der Partitur fällt auf, dass die Tonfäden durch das hörbares Ein- und Ausatmen gegliedert sind, auch nach dem letzten Ton *fis*¹ kommt das einkomponierte Einatmen der Sängerin. Der weitere Faden wird jedoch vom Komponist abgebrochen, was jede Hörerwartung und jeden Automatismus bricht.

Auch das massive Eingreifen in das Stück in Form von Tonbandeinspielungen kommt zwar nur punktuell vor, aber immer unerwartet: Das Tape wird sehr oft entweder in die Fermate oder in den „stehenden“ Klang eingespielt. Dreimal kommt es zu einem längeren Abschnitt, was den asynchronen Verlauf von beiden Ebenen zur Folge hat: Am Anfang des Stückes wird *Étude pour Séraphin* beginnend vom Takt 33 bis 47 eingespielt; In der 9. Klangszene kommt eine variierte Wiederkehr des Hechelchores kombiniert mit einer neuen Schicht der Einspielung (T. 107 bis 128) und am Anfang der letzten 11. Klangszene dauert der Tonbandeinsatz 17 Takte.

Am Anfang des Stückes wird der 1. Zustand zuerst mit einem einzigen Ton a, gespielt von Cymbales antiques, und noch einzelnen kargen, punktuell erklingenden Tönen der anderen Instrumenten vertreten, sodass man das neue Stück als eine Art Übermalung von *Étude pour Séraphin* wahrnimmt (Abb. 5). Im weiteren Verlauf des 1. Zustandes ändert sich die Gewichtung der Stücke: Durch die kurzen Einschübe aus *Étude pour Séraphin* wird deutlich, dass es sich um ein komplett neues Stück handelt. In der 9. Klangszene kommt zu dem Fluss des Musiktheaterstückes im 3/4 Takt der längere Abschnitt aus *Étude pour Séraphin* im 4/4 Takt: Die beiden Ebenen verlaufen kontrapunktisch und werden somit zu einem Ganzen.

¹⁴⁸ Siehe: Rihm, Wolfgang, *Offene Stellen – Abbiegen ins Andere. Gespräche mit Reinhold Urmeter*, In: *ausgesprochen*, S. 174-206, Hier S. 195.

Auch in diesem Fall kann man nicht von einer Überarbeitung des alten Stückes oder Übermalung des neuen sprechen: Es geht um die Aneignung eines Fremdkörpers in Form des anderen Stückes. Anhand von Rihms bildnerischen Vorstellungen von Musik, auf die ich im Kap. 4.2. eingehen werde, könnte man diese Art der Verletzung der Oberfläche mit der „Inskription“ oder dem „Hineinschreiben“ und „Übermalen“ aus der Malerei vergleichen.

Im dritten Fall erklingt in der letzten Klangszene Tonbandeinspielung von Takt 129-144 (Abb. 6), die formal gesehen das Stück *Étude pour Séraphin* in zwei Teile gliedert: ab Takt 144 wird das ganze Stück sozusagen in seinen Anfangszustand zurückgesetzt. Der einzige Ton a, am Anfang von *Étude pour Séraphin* von Cymbales antiques gespielt (Abb. 7), wird im Takt 144 von der Tenorbassposaune übernommen und unmerkbar mit dem Ton h von der Röhrenglocke kombiniert bzw. „verstimmt“.

Die starke Körperlichkeit der Musik resultiert nach Rihms Auffassung zu einem wesentlichen Teil aus dem sinnlich-körperlichen Umgang des Komponisten mit dem Klingenden, das die konkrete Gestalt der Komposition formt. Das vollendete Werk wiederum wird als Ausschnitt aus dem Klingenden gesehen und körperhaft wahrgenommen als geronnener Klang.

Rihms Vorstellungen zu einem „Musikblock“ als etwas, das er in sich trage und aus welchem er die konkrete Musik herausschmeiße, sind sehr charakteristisch.¹⁴⁹ Natürlich ist das musikalische Material nicht etwas so konkret Fassbares wie Stein oder Holz, aus dem z. B. der Bildhauer sein Werk hervortreibt, jedoch umschreibt diese Metapher genau, wie er mit dem musikalischen Material umgeht.

¹⁴⁹ Siehe: Rihm, Wolfgang, *Ins eigene Fleisch*, In: *ausgesprochen*, Bd. 1, S. 113-121, Hier S. 114.

3.3. Musiktheaterkonzept von *Séraphin*, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...(1994) 1. Zustand.

Wolfgang Rihm ist mit seinen weit über 400 Kompositionen ein Einzelfall. Ein besonderer Schwerpunkt liegt im Bereich des Musiktheaters. Seit der frühen ersten Kammeroper *Faust und Yorick* (1976) entstanden vierzehn weitere Werke, für die eine szenische Realisation angedacht worden ist. Darunter das selten aufgeführte „Poème dansé“ *Tutuguri* (1980-82) nach dem gleichnamigen Gedicht von A. Artaud und das viel gespielte Stück *Die Eroberung von Mexico* (1987-91) nach Antonin Artaud und Octavio Paz. Alle seine Werke stellen völlig unterschiedliche Musiktheaterkonzepte dar:

- *Faust und Yorick* (1976). Kammeroper. Libretto: Frithjof Haas (nach dem gleichnamigen Stück von Jean Tardieu, deutsch von Manfred Fusten). Dauer: ~50'. UA 29. April 1977 Mannheim (Ensemble des Badischen Staatstheaters Karlsruhe: Klaus Kirchner, Aili Purtonen, Christa Lehert; Badische Staatskapelle; Dirigent: Frithjof Haas; Regie: Hans-Peter Knell)
Personen: Der Gelehrte (Bariton) – Die Mutter (Alt) – Die Frau (Mezzosopran) – Die Tochter (Mezzosopran) – Der Reporter (Tenor) – 4 Studenten (SATB)
Orchester: Schlagzeug (1) – Harfe – Celesta – Cembalo – Klavier – elektronische Orgel – Streicher
- *Jakob Lenz* (1977/78). Kammeroper. Libretto: Michael Fröhling (frei nach der Erzählung *Lenz* von Georg Büchner). Dauer: ~75'. UA 8. März 1979 Hamburg (Opera stabile der Staatsoper; Richard Salter (Lenz), Peter Haage (Oberlin), Ude Krekow (Kaufmann); Mitglieder des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg, Dirigent: Klauspeter Seibel; Regie: Siegfried Schoenbohm)
Personen: Lenz (Bariton) – Oberlin (Bass) – Kaufmann (Tenor) – 6 Stimmen (2S.2A.2B) – 2 (oder 4) Kinderstimmen
Orchester: Schlagzeug(1) – Cembalo – Streicher
- *Tutuguri. Poème dansé* (1980–82). Ballett für Orchester, Chor (vom Tonband) und Sprecher. Libretto: nach Antonin Artaud. Dauer: ~100'. UA 12. November 1982 Berlin (Deutsche Oper; Dirigent: Arturo Tamayo)
Orchester: Schlagzeug (6; 4 Tamtams im Saal) – Pauken(1) – Harfe – Klavier – Streicher
- *Die Hamletmaschine* (1983–86). Musiktheaterstück in 5 Teilen. Libretto: nach dem gleichnamigen Stück von Heiner Müller. Dauer: ~90'. UA 30. März 1987 Mannheim (Nationaltheater; Kurt Müller-Graf (Graf; Hamlet I), Rudolf Kowalski (Hamlet II), Johannes M. Kösters (Hamlet III), Gabriele Schnaut (Ophelia); Chor und Orchester des Nationaltheaters; Dirigent: Peter Schneider; Regie: Friedrich Meyer-Oertel)

Personen: Hamlet I (alter Schauspieler) – Hamlet II (junger Schauspieler) – Hamlet III (Bariton) – Ophelia (hochdramatischer Sopran) – 3 Ophelia-Doubles: Marx, Lenin, Mao / 3 nackte Frauen / Stimmen aus dem Sarg (sehr hoher Sopran; Sopran; Mezzosopran) – 4 Lachende (2 Frauen, 2 Männer) – 3 Schreiende (Männer) – einige stumme Rollen
 Chor: mindestens 12S.12A.12T.12B (auch Sprechchor)
 Orchester: Schlagzeug (6) – Pauken(1) – Klavier – Streicher; 4 Radioapparate (mit 4 Spielern) – Tonband

- *Oedipus* (1986/87). Musiktheaterstück in 2 Teilen. Libretto: nach Sophokles (*Oedipus der Tyrann*, deutsch von Friedrich Hölderlin (1804), Friedrich Nietzsche (*Oedipus, Reden des letzten Philosophen mit sich selbst. Ein Fragment aus der Geschichte der Nachwelt* (1872/73) und Heiner Müller (*Ödipuskommentar* (1965). Dauer: ~93'. UA 4. Oktober 1987 Berlin (Deutsche Oper; Andreas Schmidt (Oedipus), Emily Golden, William Pell, William Dooley, Lenus Carlson, William Murray; Dirigent: Christoph Prick; Regie: Götz Friedrich)

Personen: Oedipus (Bariton) – Kreon (Tenor) – Tiresias (Bariton) – Bote (Bariton) – Hirte (Bariton) – Jokaste / Frau (Mezzosopran) – Sphinx (4 Soprane; evtl. 2 vom Tonband)
 Chor: 16 Älteste (8T.8B)
 Orchester: Schlagzeug(6) – 2 Harfen – Klavier – 2 Violinen
 Auf der Bühne: große hängende Metallplatte – große Holzfasstrommel
 Vom Tonband: 4 Soprane – Frauenstimmen – Männerstimmen – Kinderstimmen – gemischter Chor – Sprechchor – 4 Trompeten – 4 Posaunen

- *Die Eroberung von Mexiko* (1987–91). Musiktheaterstück nach Antonin Artaud und Octavio Paz. Dauer: ~120'. UA 9. Februar 1992 Hamburg (Staatsoper; Richard Salter (Cortez), Renate Behle (Montezuma), Miriam Goldschmidt (Malinche), Peter Kollek (Der schreiende Mann); Philharmonisches Staatsorchester Hamburg; Dirigent: Ingo Metzmacher; Regie: Peter Mussbach)

Personen: Montezuma (dramatischer Sopran) – Cortez (Bariton) – Der schreiende Mann (Schauspieler) – Malinche, die Dolmetscherin (Schauspielerin)
 Stimmen im Orchester: sehr hoher Sopran – Alt – 2 Sprecher
 Chor
 Orchester: Schlagzeug (5) – Pauken(1) – Donnermaschine – Harfe – Klavier – elektronische Orgel – E-Bass – Streicher
 Vom Tonband: Chor (SATB) – Sprechchor

- *Séraphin* (1993/94). Versuch eines Theaters. Instrumente / Stimmen...
- 1. Zustand (1994) für 3 Mezzosoprane, 3 Altstimmen, 2 Baritone und Orchester. Dauer: ca. 1.25.20; UA 7. September 1994 Frankfurt am Main (Richard Salter, Johannes M. Kösters (Baritone); Ensemble Belcanto; Ensemble 13; Dirigenten: Manfred Reichert, Dietburg Spohr, Videoprojektionen: Klaus vom Bruch)
 Orchester: Schlagzeug (2) – Harfe – Streicher; Tonband

- 2. Zustand (1993–96) für 3 Mezzosopranen, 3 Altstimmen, 2 Baritone und Orchester. UA 24. November 1996 Stuttgart (Eugene Perry, Herbert Perry (Baritone), Ellen Umlauf (Schauspielerinnen); Dirigent: Bernhard Kontarsky; Ausstattung und Regie: Peter Mussbach)
Orchester: Schlagzeug (2) – Harfe – Streicher; Tonband
- *Séraphin III* – Jan Fabre: „*I am a Mistake*“ (2006/07) für 2 Sprechstimmen, 2 Sänger und Ensemble (14 Spieler). Dauer: ~70'. UA 29. November 2007 Athen (Hilde van Mieghem (Schauspielerinnen); Theaterensemble Jan Fabre; Matthias Horn, Johannes M. Kösters (Bariton); Ensemble Recherche; Dirigent: Lucas Vis; Regie: Jan Fabre; Film: Chantal Akerman)
Ensemble: Schlagzeug (2) – Harfe – 2 Klaviere – Streicher
- *Das Gehege* (2004/05). Eine nächtliche Szene für Sopran, Pantomime und Orchester. Libretto: nach *Schlusschor* von Botho Strauß. Dauer: ~45'. UA 27. Oktober 2006 München (Bayerische Staatsoper; Gabriele Schnaut (Die Frau), Todd Ford (Der Adler); Bayerisches Staatsorchester; Dirigent: Kent Nagano; Regie: William Friedkin)
Personen: Die Frau (dramatischer Sopran) – Der Adler (Pantomime)
Orchester: Schlagzeug (3) – Pauken(1) – Harfe – Klavier – Streicher
- *Jagden und Formen* (Fassung 2007/08). UA 7. Mai 2008 Frankfurt am Main (Schauspiel Frankfurt; Choreographie: Sasha Waltz; Ensemble Modern)
- *Proserpina* (2008). Ein Monodrama für Sopran, Chor und Kammerorchester. Libretto: nach dem gleichnamigen Stück von Johann Wolfgang von Goethe (1778/79). Dauer: 75'. UA 2. Mai 2009 Schwetzingen (Schlosstheater; Mojca Erdmann (Proserpina); SWR Vokalensemble Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart; Dirigent: Jonathan Stockhammer; Regie: Hans Neuenfels)
Orchester: Picc (von fern)1.1(+EH).2(+BKlar).1(+KFg) – 2.1(von fern).0.1(von fern) – Vibraphon – Schlagzeug(1) – Harfe – Streicher
- *Drei Frauen* (2009). Die Oper verbindet drei in den letzten Jahren unabhängig von einander komponierte Frauenmonologe Rihms. Der erste, „Aria/Ariadne“ nach Nietzsche, „Das Gehege“ nach Botho Strauß und „Penthesilea-Monolog“ basiert auf dem Schluss von Heinrich von Kleists „Penthesilea“. UA 26. September 2009 am Theater Basel mit Sinfonieorchester Basel. Besetzung: 3 Sopranen, Mezzosopran und Orchester.
- *Dionysos* (2010) eine Opernphantasie. Text von Wolfgang Rihm nach den Dionysos-Dithyramben von Friedrich Nietzsche, UA: Juli 2010 Salzburger Festspiele in deutscher Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln. Musikalische Leitung: Ingo Metzmacher, Regie: Pierre Audi, Bühnenbild: Jonathan Meese.

- *Eine Straße, Lucile*, Szene für Sopran und Orchester. Text aus "Dantons Tod" von Georg Büchner. UA: 9. Juli 2011 am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Musikalische Leitung: Jochem Hochstenbach. Regie: Alexander Schulin. Kostüme: Ursina Zürcher. Chor: Ulrich Wagner

In der Zeitspanne zwischen *Faust und Yorick* und dem fast zwanzig Jahre später entstandenen Werk für die Bühne *Séraphin. Versuch eines Theaters. Instrumente / Stimmen...* (1. Zustand: 1993-94; 2. Zustand: 1996) vollzieht sich in Rihms musiktheatralischem Denken eine schrittweise Abkehr von einem Erzähltheater, von einem auf der Bühne verfolgbaren narrativen Faden als Basis des Werkes.¹⁵⁰ Bereits 1986 stellte der Komponist fest, das Geschichtenerzählen im Musiktheater sei kein notwendiges Anliegen mehr.¹⁵¹ Für ihn enthält Musik selbst schon theatralische Gesten, mit denen man arbeiten kann, ist in gewissem Sinne also „Theater-Text“. Der Weg führte ihn über ein totales Theater, wo nicht mehr nur der Text Theater-Anlass ist, sondern Musik selbst Bühnenhandlung wird und schließlich zu einem ganz auf das Wort verzichtenden Theater. Rihms Werke für Musiktheater fügen sich damit ein in eine allgemeine Tendenz im Zeitgenössischen Theaterschaffen, die in der Theaterwissenschaft unter dem Stichwort „postdramatisches Theater“ diskutiert wird.¹⁵²

Vor dem Hintergrund von Rihms theatertheoretischem Denken, wie es sich in seinen Schriften seit Mitte der achtziger Jahre spiegelt, soll im Folgenden die auf Antonin Artaud zurückgehende Konzeption eines allein auf nicht-sprachliche Mittel vertrauenden, textlosen Theaters des in mehreren „Zuständen“ existierenden *Séraphin* näher betrachtet werden.

Den französischen Schriftsteller, dessen Prosagedichte und Theaterstücke zum Surrealismus wie zur absurden Literatur gezählt werden, las Rihm Ende der siebziger Jahre sehr intensiv. Bei der Lektüre begegnete Rihm auch dem Text *Théâtre de Séraphin*, in dem Artaud seine Konzeption eines neuen Theaters theoretisch darlegte: Ein „Theater der Grausamkeit“ mit einer echten körperlichen Sprache, die auf Zeichen und nicht mehr auf Sprache beruht. Einen Ideengeber für die damalige Neuorientierung des Theaters war für Artaud ein ursprünglich aus China stammendes Schattentheater. 1781 wurde es von dem Italiener Serafino in

¹⁵⁰ Vgl.: Angermann, Klaus, *Wolfgang Rihm*, In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Bermbach, Udo (Hg.), Metzler, Stuttgart / Weimar 2000, S. 601-620, Hier S. 612.

¹⁵¹ Vgl.: Rihm, Wolfgang, *Über Musiktheater*, In: *ausgesprochen*. Bd. 2, S. 29-33, Hier S. 30.

¹⁵² Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1999. S. 34.

Frankreich eingeführt und sehr lange geleitet, seine Kinder und Enkel sollten es bis 1870 fortführen. Charles Baudelaire hatte den gleichen Titel in seinen *Paradis artificiels* (Künstliche Paradiese) verwendet, und zwar in dem Kapitel, wo er die durch Haschisch erzeugten Halluzinationen vom Paradies beschrieben hatte. Artaud wurde offensichtlich durch Baudelaire beeinflusst, aber es wirkten auch sein eigenes Interesse für asiatische Schattentheater und die Grenzerfahrungen durch Narkotika auf ihn ein (etwa Peyotl, während seiner Reise nach Mexiko zu den Tarahumaras).

Inwieweit und ob überhaupt Artauds Text *Théâtre de Séraphin* über die Wirkung von Opium eine Imaginationsquelle für Rihm bei der Arbeit am gleichnamigen Musiktheaterstück war, das die Magie eines Erlebens jenseits der Sprache und Illustration darstellt, lässt sich nicht genau festlegen. In einem Interview mit Bernhard Günter „In den dunklen Bezirk“ äußert sich der Komponist über die Nacht, die Traumlogik der Musik, Artaud und das Rauchen folgenderweise:¹⁵³

Bis in die Titel mehrerer Ihrer Werke hat die Nacht Spuren hinterlassen: O Notte für Bariton und kleines Orchester (1975), Nachtordnung für Streicher (1976), Bahn, Nachtschwärmerei für Orgel (1980), Dämmerung für Orchester (1985), Nachtwach für Stimmen und Instrumente (1987/88), Dunkles Spiel für Orchester (1988-1990). Welche Vorzüge hat die Metapher „Nacht“ für Ihre Musik?

- Hier geht es um eine Art Traumlogik, weniger um Statik und Architekturvergleich.

Eines der Elemente der Aufführung von *I am a Mistake*, die am 09.12.2007 beim Festival rainy days zu hören ist, ist Ihre Musik *Séraphin 3* – mit Verbindungen zum 1993-1996 entstandenen *Séraphin* nach Antonin Artaud. Warum Artaud?

- Eine lange Geschichte. Ein Werkzyklus. Auslöser waren Lektüren Artaud'scher Schriften Ende der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Besonders in den theoretischen Schriften sah und sehe ich großes inspirierendes Potenzial.

Was heißt es für *Séraphin* – im Untertitel „Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...“ – und allgemein für Ihre Vision von Musiktheater, dass Artaud mit seinem „Theater der Grausamkeit“ sich gegen das suggestive Ineinandergreifen von Text,

¹⁵³ Das Interview stammt aus der Sammlung *Wolfgang Rihm* und ist Abgedruckt mit freundlichen Genehmigung von Ulrich Mosch.

Sprache und Bewegung auf der Bühne ausspricht, gegen ein Theater, dass die Wirklichkeit abbildet?

- Für diesen Werkzyklus gilt das. Für andere Werke gilt das nicht. Ich klebe ja nicht an einer einzigen Lokalität meines Inspirierens fest.

Jan Fabres Text *I am Mistake* spricht aus der Perspektive eines leidenschaftlichen Rauchers – die auch Ihnen nicht fremd ist.

- Ich bekam seinen Text, als ich schon länger an dem Werk arbeitete, das ja eine weitere Station meiner Artaud-bezogenen Bühnenwerke ist. Er wollte, dass der Text von einer Schauspieler*in vorgetragen wird. Also schuf ich formale und klangliche Abläufe, in die hinein dieser Text gesprochen werden kann. Die „Positionierung“ des Textes erfolgte nach musikalischen Gesichtspunkten. Dass diese Textebene relativ spät in dem Werk auftaucht, stand aber von Anfang an fest. Diese Entscheidung hat mit meiner Neigung zu nicht symmetrischen Formbildungen zu tun.

Sowohl das Interview als auch die Untersuchung zum Begriff „Körper“ lassen vermuten, dass Rihm sich eher auf die Artaud'sche Summe der grundlegenden Ideen und Vorstellungen zum Theater der Grausamkeit bezieht.

Mit der weiteren Untersuchung des Theaterkonzeptes von *Séraphin* gehe ich auf die zentrale Frage ein: Was ist ein Musiktheater in Bezug auf Seraphin. Aus dieser Frage resultiert das Problem des Verhältnisses von klanglichen und visuellen Sprachen, die ich zu klären versuche.

Das Stück beruht, wie schon erwähnt, nicht auf einem Text oder einem Szenario, sondern ist ganz von der Musik aus konzipiert im Blick auf ein mögliches Theater. Die Theaterkonzeption von *Séraphin* unterscheidet sich grundlegend von allen oben erwähnten Werken Rihms, die für die szenische Realisierung konzipiert worden sind. Die Unterschiede zeigen sich bereits am äußeren Erscheinungsbild der Partitur: über den Untertitel Versuch eines Theaters hinaus findet sich keinerlei Hinweis darauf, dass es sich überhaupt um ein Stück Musiktheater handelt. Es gibt keinen Text. Die vorgesehenen

Vokalparts, zwei Männerstimmen und sechs Frauenstimmen, artikulieren lediglich nur bedeutungsfreie Konsonant- und Vokallaute unterschiedlichster Art, keine Worte. Entsprechend sind weder Ort noch Zeit oder gar Personen als Handlungsträger festgelegt.

Auch Regieanweisungen fehlen gänzlich. Die Tatsache, dass die Aufführung nicht auf einer Theaterbühne stattfindet und das Orchester auf der Bühne vor der Leinwand platziert ist, sodass die Klangerzeugung den Betrachtern sichtbar ist, weist auf die offenen konzeptionellen Vorgaben des Stückes.

Séraphin wurde bis heute dreimal unterschiedlich realisiert. Die Produktion des 1. Zustandes in Frankfurt am Main 1994 kombinierte die Musik mit Video-Bildern von Klaus vom Bruch (Dauer 1h 15'), die Produktion des 2. Zustandes am Staatstheater Stuttgart 1996 (Dauer 1h 30') dagegen mit einem in kleine Episoden gegliederten szenischen Vorgang auf der Bühne. Die Produktion der Zeitgenössischen Oper Berlin 2003 (Dauer 1h 14'), die auch auf dem Material des 2. Zustandes basiert, verband ein bildstarkes Bewegungstheater mit der Musik.¹⁵⁴

Alle drei Realisierungen sind filmisch dokumentiert:¹⁵⁵ Die Uraufführung des 1. Zustandes 1994 in der Alten Oper in Frankfurt in einem Video-Mitschnitt, die Stuttgarter szenische Produktion des 2. Zustandes 1996 in einem im Anschluss realisierten Fernsehfilm, der von der Bühnenversion aufgrund der bewussten Nutzung filmischer Mittel abweicht,¹⁵⁶ und die Berliner Produktion des modifizierten 2. Zustandes in einem nicht-kommerziellen DVD-Mitschnitt von Fuego-Film Berlin.

Die einzelnen Produktionen des *Séraphin* gingen mit den konzeptionellen Vorgaben und insbesondere mit der im Untertitel durch Auslassungspunkte markierten Leerstelle ganz unterschiedlich um. Von besonderem Interesse ist die erste Realisierung, denn die Produktion des 1. Zustandes in Frankfurt am Main 1994 kombinierte die Musik mit Video-Bildern von Klaus vom Bruch. Der Künstler entwickelte ganz im Sinne von Rihms Bemerkung, die Komponenten des Musiktheaters könnten sich in gegenseitiger Unkenntnis ausformen, wo eines auf das andere treffe, entstehe Handlung – völlig unabhängig von der Musik Video-Bilder, die erst bei den Proben zur Uraufführung mit der Klangebene konfrontiert und zu ihr in Beziehung gesetzt wurden.

¹⁵⁴ Alle drei Realisierungen sowie Partituren lagen mir aus der Sammlung Wolfgang Rihm, Paul Sacher Stiftung, Basel, vor.

¹⁵⁵ *Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...*(1993-1994). Produktion der Uraufführung des 1. Zustandes. Dokumentationsmitschnitt der Uraufführung am 7. September 1994.

Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...(1993-94/1996). Produktion des 2. Zustandes an der Staatsoper Stuttgart; Uraufführung am 24. November 1996. Fernsehfilm von Peter Mussbach, anschließend an die Bühnenproduktion (umfasst nur den ersten Teil, basierend auf den Abschnitten 1-7 und 9), produziert vom SDR in Zusammenarbeit mit Arte und den Württembergischen Staatstheatern Stuttgart.

Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...(1993-94/1996). Produktion des 2. Zustandes durch die Zeitgenössische Oper Berlin. Dokumentationsmitschnitt der Premiere am 20. November 2003.

¹⁵⁶ Ein Mitschnitt der Bühnenversion der Stuttgarter Produktion lag mir leider nicht vor.

Weil die sichtbare Sphäre aufgrund der innenmusikalischen Dramaturgie des Stückes weder als kongruent oder gar verdoppelnd noch als komplementär zu denken ist, handelt es sich bei der Produktion des 1. Zustandes um ein durchaus gefährdetes Gleichgewicht von visueller und klanglicher Ebene. Die Frage, die im Folgenden in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wird, betrifft das Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem in der Produktion des 1. Zustandes von *Séraphin*.

Anhand einer detaillierten Analyse mithilfe des Verlaufsprotokolls wird dargestellt, dass es sich hier um eine visuell-auditive Gesamtkonzeption mit weitgehend gleichberechtigten Ebenen handelt: Der stumme aber sichtbare „Körper“ und der unsichtbare, aber hörbare „Körper“ begegnen einander und gestalten den Verlauf des Stückes mit.

Aus solcher Begegnung resultiert eine Theaterform, die nicht auf einer Handlung fußt, sondern selbst Handlung ist. Um das komplexe Verhältnis der klanglichen und visuellen Ebene nachvollziehen zu können, beziehe ich mich zunächst auf die Darstellung des Theater-Konzeptes von *Séraphin*. Dabei konzentriere ich mich auf das Spezifische der jeweiligen Ebene.

3.3.1. Klangliche Ebene

Wie ist dieser „Versuch eines Theaters“ gedacht? In einem Einführungstext für das Programmheft schrieb Rihm: „Instrumentale und vokale Klänge als Körper, personifiziert durch zwei Gestalten: Die eine hörbar als 2 Männerstimmen, die andere als 6 Frauenstimmen“.

Zentral für ein Verständnis dieses Theaterversuchs ist hier der Begriff „Körper“: Die Instrumentalklänge und die breiten Register der vokalen Klänge, aber auch die Bilder, die Szene sind gedacht als Körper, die mal allein, mal alle zusammen ins Spiel kommen, sozusagen auftreten und abtreten. Ein Spiel mit Präsenz und Abwesenheit. Die Tonbandeinspielungen der nur instrumentalen Klänge der *Étude pour Séraphin*, immer eindeutig als reproduzierte Klänge erkennbar, bilden als „Klangkörper“ ein Double zu den

Live-Instrumenten. Zugleich sind sie Fenster auf geschichtlich Zurückliegendes, auf frühere Zeitschichten des Werkes, deren Abstand zeitlich durch die Qualität der Klänge als reproduzierte wie auch örtlich/räumlich durch die Lautsprecherdisposition unmittelbar erfahrbar ist.

In diesem Theater, das auf einer imaginären Bühne spielt, auf der Sichtbares und Hörbares „handelt“, treten auf: Der sichtbare, aber stumme, laut-lose Körper (die Szene) bzw. Bilder und der unsichtbare, aber hörbare Körper (Instrumente, Stimmen).

Die Klangcharakteristik der vokalen Ebene zeichnet sich durch eine breite Palette von Artikulationsformen aus: Von frei schwingenden über gepresste und nasale Klänge bis zu stark geräuschhaften Plosiven zu stimmlosem Hecheln, wobei die Klänge über die Mundstellung vielfach zusätzlich moduliert werden.

Es fällt auf, dass Rihm auf die zusätzliche Modifikationen der Vokalfarbe Wert legt: so müssen z. B. am Anfang der 8. Klangszene (Abb. 8) die Sänger einen offenen Vokal zwischen A und O singen. Am Anfang der 8. Klangszene möchte der Komponist einen individuell offenen Vokal zwischen A und O, sehr kehlig ohne Vibrato haben. Interessant ist die Bemerkung im Takt 22, unmittelbar vor dem Einsatz des Tonbandes: Der kehlige Vokal zwischen A und O „kippt plötzlich in einen Hauchlaut“. Im Takt 39 der 1. Klangszene singen die Frauenstimmen einen dunkelgetönten offenen Vokal zwischen A und O, rau und kehlig. Am Anfang der 3. Szene bei dem ersten Einsatz der Baritonstimmen ist der Vokal überhaupt nicht definiert, die einzige Bemerkung von Rihm ist: Freie „natürliche“ Vokalwahl.

In Bezug auf den Umgang mit der Stimme lässt sich zusammenfassend sagen, dass Rihm keinen konventionellen Gesang verwendet, stattdessen bevorzugt er die Klangerzeugung, die auf einen Zustand der Stimme vor dem Singen oder Sprechen zurückführt und somit auch auf die physikalische Besonderheiten des Stimmapparates aufmerksam macht. Den entstehenden vokalen Formen wachsen dadurch Anmutungsqualitäten von Gemütszuständen zu, die das gesamte Spektrum zwischen höchster Erregtheit und fast stoischer Ruhe, zwischen Vertrautheit und eigenartiger Fremdheit umfassen.

3.3.2. Visuelle Ebene

Klaus vom Bruchs Video-Bilder zu *Séraphin*

Die filmische Welt ist eine tote, illusionäre, gestutzte Welt. Abgesehen davon, dass sie die Dinge nicht umgibt, dass sie nicht vordringt bis ins Zentrum des Lebens, dass sie von den Formen nur die Oberfläche behält. [...]. Sie verbietet alle Reproduktionen und alle Wiederholung, was eine der wichtigsten Voraussetzungen magischer Handlung, des Aufwühlens der Sensibilität ist.

Antonin Artaud¹⁵⁷

Trotz der Tatsache, dass Artaud in seinem Theaterkonzept den Zusammenhang von mehreren Medien begrüßt, formuliert er hier in der Negativform die Elemente, die Klaus vom Bruchs szenische Installation für Wolfgang Rihms Komposition *Séraphin* auf den ersten Blick bestimmen sollen.

Wie immer in der künstlerischen Arbeit vom Bruchs ist das Werk ebenso einfach wie komplex. Der Einsatz hoch entwickelter Technik, das Benutzen neuester technischer Medien lässt immer auch die Anwendung des Taschenspielertricks zu, denn die einfachste Lösung garantiert den direkten Weg, der ins Zentrum führt.

Zwei Projektoren spenden das Bild, das im Hintergrund der Akteure einen Horizont aufspannt, vor dem die Musik sich im Raum entfaltet. Auf zwei Kinoleinwänden ereignet sich das Lichtspiel im realistischen Schwarzweiß. Zwei Projektoren, zwei Augen, die sichtbar machen, deren Blickfelder sich jedoch nicht exakt treffen. Eine weisse Leerstelle, ein Keil trennt die beiden Projektionsflächen, ein Blitzschlag, der den Schnitt im Bewusstsein eines zersplitterten Lebens markiert. Die Bildfelder fügen sich nicht zu einem harmonischen Ganzen, sie sind zerschnitten, stark verfremdet, klaffen auseinander, entziehen sich unserem sehenden Zugriff.

Ein Weiteres kommt hinzu – auf beiden Leinwänden läuft der gleiche Film, das Material ist identisch. Wir sehen das Geschehen als Spiegelung des Gleichen, gedoobelt, gebrochen durch den Keil. Vom Bruch hat keine assoziativen Klangbilder zur Musik Rihms geschaffen. Beide Künstler haben unabhängig von einander eigene Vorstellung dessen, was *Séraphin* sein

¹⁵⁷ Zitiert nach: Artaud, Antonin, *Briefe über die Sprache*, In: Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 113-130, Hier S. 115.

könnte, auf der „Bühne“ präsentiert. Vom Bruch folgt der Musik kontrapunktisch, er beschreibt die immerwährende Bewegung im Raum, das ständige Fließen der Zeit, das Pulsieren des Atems, wie es die Musik als Schwingung im Raum interpunktiert. Immer wieder begegnen sich die Bewegungen von Musik und Bild, doch beide verlaufen parallel, verbleiben innerhalb ihrer Metiers, verdichten sich je zu einem atmosphärischen Raum, der das Aufwühlen der Sensibilität anvisiert. Das Bild steht nie still, es folgt dem Puls der Bewegung, dem Atem, dessen virulente Sprengkraft Artaud als konvulsivische Bewegung, die sich aus dem Vordenklichen speist, immer wieder beschworen hat.

Der Blick setzt an der Oberfläche an, an der Oberfläche des Sichtbaren. Hier werden zwei gegenläufige Bewegungen verfolgt. Die Unmittelbarkeit der Nähe weitet sich zur allumfassenden Ferne, die Ferne wird in bedrohliche Nähe verwandelt. Das Eine schlägt abrupt in das Andere um; es gibt keinen Boden außer dem wankenden, alles ist fragil, flüchtig, ein Lidschlag, ein Augenblick, ein Ton.

Jeder Blick wird als hautnahe Erfahrung inszeniert, als Erfahrung die sich nicht orten lässt. Klaus vom Bruch inszeniert eine Bilderflut in unterschiedlichen Sequenzen, die unterbrochen werden von der farbigen Blendung monochromer Flächen. Ein Bildertanz des fragmentierten Blicks. Wir sehen einen Sog der Bilder, den Rausch des Sehens ohne Haltepunkt.

Bildsujets waren – neben dem gleichsam zerlegten menschlichen Körper: Einem atmenden Torso, ringenden Händen, baumelnden Beinen – auch Naturbilder wie Wolken oder Büsche im Wind. Mit den einfachsten Mitteln setzt er den Körper in verfremdend skurriler Beleuchtung dem Objektiv der Kamera aus. Aus der Nahsicht des Körpers entstehen Bewegungssequenzen, die zwischen der brutalen Nähe des Organischen und magischer Ferne changieren. Immer folgt das Geschehen dem Schlagrhythmus des Atems. Dehnung ins Unermessliche. Die Fragilität des Körperlichen wird zur bedrohlichen Gebärde.

Der formalen Artikulation dienten Mittel wie aperiodische Lichtblitze auf dunkler Leinwand, monochrome Farbflächen oder schlicht die völlige Absenz des Bildes. Wie man aus dem Verlaufsprotokoll entnehmen kann, schuf vom Bruch keine durchgängig präsente visuelle Schicht. Klaus vom Bruch ließ sich durch die Visualisierung von Rihms Inspirationsquelle Antonin Artaud anregen und von Rihms Idee einer Bühne, auf der eine Person auf- und wieder abtritt, mit anderen Beteiligten in Beziehung tritt oder auch alleine präsent ist.

Die Komposition von Rihm integriert Klaus vom Bruch Bilder als gehörten sie von vornherein dazu. Sie könnten aber auch fehlen, wie es vom Bruch auch darstellt. Die dramaturgische Flexibilität der Video-Bildern, die ich im Folgenden anhand vom Verlaufsprotokoll darstellen werde, liegt darin, dass Klaus vom Bruch Video-Arbeit sich zwischen zwei Gattungen bewegt: genauer gesehen hat sie die Merkmale sowohl der Video-Band wie auch Videoinstallation. Die Theaterform, die aus der gegenseitigen Unkenntnis der visuellen und klanglichen Schicht direkt auf der Bühne entsteht, ist nur möglich, wenn beide Ebenen, die visuelle und die klangliche, trotz eigener Dramaturgie genug freie Räume oder besser gesagt Zwischenräume haben, um das Andere zu integrieren. Genauer betrachtet, erweitert das Konzept von Klaus vom Bruch die Auffassung Antonin Artauds über die filmische Welt. Diese Welt behält von allen Formen zwar nur die Oberfläche, aber dank der speziellen Dramaturgie und der Einbettung in die musikalische Welt, drängt sie ins Zentrum der Musik, ins Zentrum der Wahrnehmung von Zuschauern.

Zusammenfassend lässt sich in Bezug auf die Analyse der klanglichen und visuellen Ebene unter dem Aspekt des Theaterkonzeptes sagen, dass das *Séraphin*-Musiktheater bewusst auf jede mehr oder weniger eindeutige Inszenierung verzichtet. Es geht vielmehr darum, „eine Theaterform zu finden, die nicht auf Handlung fußt, sondern selbst Handlung ist. Das Theater als sein eigener Text.“¹⁵⁸ Sowohl klangliche als auch visuelle „Körper“ handeln auf einer imaginären Bühne. Dabei ist der Körper nicht zwingend an die menschliche Person gebunden.

Mit der folgenden formalen Analyse von Rihms *Séraphin* sowie der Auseinandersetzung mit den Bildern von Klaus vom Bruch untersuche ich, wodurch die Handlung zwischen beiden Ebenen überhaupt entsteht, die weder als kongruent noch als komplementär zu denken sind. Dabei stelle ich die dramaturgischen, technischen und kompositorischen Mittel, derer sich beide Künstler bedienen, in den Vordergrund der Analyse.

¹⁵⁸ Siehe: Rihm, Wolfgang, *Vorspiel auf dem Theaterzettel*, In: ausgesprochen, Bd. 2, S. 401-402, Hier S. 401.

3.3.3. Formale Analyse von *Séraphin*

Beim *Séraphin* handelt es sich um eine Werkreihe in verschiedenen Zuständen, bei denen jeweils der vorherige übermalt wird.¹⁵⁹ Die *Séraphin*-Kompositionen – so Wolfgang Rihm – entstehen wie Zeit- oder Gesteinsschichten. Klang-Partikel früherer Zustände werden in neue Zusammenhänge eingestreut, jüngere Struktur-Schichten lagern auf älteren. Für die Beschreibung solcher Verwandtschaftsbezüge innerhalb eines Werkkomplexes bzw. einer vielgestaltigen Klang-Familie, halte ich den Begriff „Übermalung“ aus der Malerei für angemessen. Rihm hat in den Neunziger Jahren diese Produktionsweise aus der Malerei für sich nutzbar gemacht. Die Technik der Übermalung verbindet man vor allem mit dem Œuvre des österreichischen Künstlers Arnulf Rainer, der seit Mitte der fünfziger Jahre zuvor geschaffene, fotografierte Selbstporträts und Bilder übermalt. Wolfgang Rihm, der sein Schaffen stets in die Nähe der Malerischen gerückt hat – etwa eines Arnulf Rainer, Per Kirkeby, Cy Twombly oder Kurt Kocherscheid –, übermalt ältere seiner *Séraphins* Partituren, erweitert sie, trägt neue Schichten auf, die das Ursprüngliche nahezu völlig überlagern, so dass es nur noch gelegentlich durchschimmert. „Ich fasse die Zeit“, so Rihm, „wie eine Membran, wie einen Malgrund auf und trage darauf meine Musikschrift, die Klangzeichen auf. Da gibt es wie auf der Leinwand verschiedene Dichtgrade oder verschiedene Durchscheinungsgrade von Übermalungen, Farbkörper, Pastositäten.“

Die Partitur besteht aus elf Abschnitten bzw. Klangszenen ganz unterschiedlicher Länge, die in zwei Teile zusammengefasst sind. Die elf Klangszene wie auch seine musikalische Satztypen, sind nicht an dramaturgische Funktionen im Ablauf des Stückes gebunden. Sie erscheinen losgelöst von bestimmten Bedeutungen und geben nur das Material vor, auf dessen Grundlage zusammen mit der Bildebene von Klaus vom Bruch das Theater erst geschaffen wird. Im Hinblick auf eine besondere Form der Theatralität, in der das Bild und der Klang als „Körper“ auf einer imaginären Bühne agieren, werde ich die Abschnitte als Klangszene benennen.

¹⁵⁹ Das Verhältnis der Werke untereinander stellt das Schema auf der Seite 134 dar.

Teil 1 umfasst die Klangszene 1 bis 7, der kürzere Teil die Szenen 8 bis 11. Der erste Teil zeichnet sich durch Binnenwiederholungen aus: Bei den Klangszene 5 und 7 (Abb. 9+10) handelt es sich um leicht variierte Wiederholungen der Szenen 3 und 4 (Abb. 11+1). Interessant sind die Übergänge von elf Szenen, die bestimmte filmische Stilmittel aufweisen:

- 1. Szene umfasst 15 Takten; die Takte 2, 4, 5, 6 und 9 sind mit Fermaten in unterschiedlichen Instrumentengruppen versehen; Der letzte Takt der Szene ist 1/16 Takt; Blitzschneller Anschluss; Harter Schnitt.
- 2. Szene: 81 Takte; im 38. Takt zum ersten Mal Frauenstimmeneinsatz; Im letzten Takt schafft der übergebundene Ton C der Trompete trotz Attacca-Übergang einen weichen Schnitt zwischen den Teilen 2 und 3.
- 3. Szene: 80 Takte; zum ersten Mal Baritonstimmeneinsatz im 1. Takt; im Takt 39 wird die „Rolle“ an Frauenstimmen übergeben, die den gleichen Ton von den Männerstimmen übernehmen; im Takt 57 Dialog zwischen beiden Stimmgruppen; Im letzten Takt gibt es zwei Viertelpausen; Attacca Übergang; Harter Schnitt.
- 4. Szene: 75 Takte; ist in 2 Teile gegliedert: Im 1. Teil werden Plosiv-Laute durch die Mikrofonverstärkung der Baritonstimmen vorgetragen; im Takt 39 beginnt der 2. Teil, in dem die Atemstöße (sowohl Einatmen als auch Ausatmen) durch den geöffneten Mund thematisiert werden. Der Wechsel zum 2. Teil ist blitzschnell; Im letzten Takt wird die Musik durch dreifaches Fortissimo fast abgerissen; Attacca-Übergang; Harter Schnitt.
- 5. Szene: 62 Takte; variierte Wiederkehr der 3. Klangszene; Die Änderungen betreffen den Fluss der Musik und beziehen sich auf zahlreiche Tempovariierungen; Im letzten Takt sind zwei Achtel auf der letzten Zählzeit, versehen mit dreifachem Fortissimo; Attacca Übergang; Harter Schnitt.
- 6. Szene: 63 Takte; Hat eine Einleitung von 2 Takten, die 3 Mal wiederholt werden; Danach neues Material bei den Baritonstimmen; In den Takten 32, 36 und 39 Tonbandeinschübe, die immer auf die Fermate eingesetzt werden; Die letzten zwei Takte, 62-63 sind im Verhältnis zum vorangegangenen Material wie in Zeitlupe: Plötzliches dreifaches Piano auf lange

gehaltenen und mit Fermate versehenen Tönen bei Frauenstimmen wirkt wie Ausklingen oder Abblenden des Geschehens; Attacca Übergang; Weicher Schnitt.

- 7. Szene: 80 Takte; variierte Wiederkehr der 4. Klangszene; im Letzten Takt eine Fermate auf dem letzten Klang, der auf Sforzato klingt; Kein attacca Übergang; Harter Schnitt.
- 8. Szene ist sehr komplex und umfasst 120 Takte; in T. 23, 76, 87, 95 und 114 kommt eine Tonband-Einspielung; Im Takt 29 wird ein äußerst langsamer Fluss dargestellt, in dem zwei Tonfäden von Frauenstimmen vorgetragen werden; Ein- und Ausatmen ist notiert; das Geschehen läuft in Zeitlupe ab: am Anfang dieses Abschnittes die Bemerkung von Rihm: *ohne Tempo, dennoch fließend*; Danach blitzschneller Wechsel im Takt 30 zu Atemstößen (Hecheln) im schnellen Tempo; Im weiteren Verlauf viele Tempoänderungen; in Takt 69 erste Fermate im Werk im Sinne *einer Stille*; In Takt 120 immer lauter werdende Tonrepetition von sehr hohen Woodblock; Danach Fermate; Kein Attacca Übergang; Harter Schnitt;
- 9. Szene: 36 Takte; variierte Wiederkehr des zweiten Abschnittes „Atemstöße“ aus der 4. Klangszene; Attacca Übergang; Harter Schnitt.
- 10. Szene: 63 Takte; in Takt 5, 28, 34 kommen die Tonbandeinschübe; Ab T. 53 bis zum Schluß summen die Frauen zwei Töne (*a* oktaviert), sodass eine Art Grundtönung entsteht. Der Tonvorrat anderer Stimmgruppen wird am Schluss nur auf dieselben Töne beschränkt; Das Klanggeschehen wird dadurch ausgeblendet; Attacca Übergang; Harter Schnitt.
- 11. Szene: 59 Takte; der Tonbandeinsatz dauert vom 1. bis 17. Takt; Ab dem 18. Takt bildet sich ein grundtöniger Klang (h-c-des), der bis Takt 55 dauert; Das Klangmaterial im letzten Takt ist auf 2 Töne reduziert, die die Alt-Stimme und der Contrabass vortragen. Der Ton ist zwar identisch (h), durch den großen Abstand von vier Oktaven bleibt aber nur ein „Scheinbezug“ zwischen beiden Tönen; am Schluss bleibt nur ein Ton mit dreifachem Piano in der Alt-Stimme übrig.

Wie die formalen Verhältnissen der Teile deutlich zeigen, ist der Verlauf der elf Szenen mit Ausnahme der 1., 7. und 8. Szene durch die blitzschnellen Attacca-Übergänge gekennzeichnet. Es ist bemerkenswert, dass in der Partitur des Zweiten Zustandes die Attacca-Anschlüsse fast alle eliminiert wurden. Offensichtlich spiegeln die entsprechenden

Anweisungen in der Partitur des 1. Zustandes lediglich die Verhältnisse der ersten Produktion wieder und lassen keine Rückschlüsse auf die Konzeption zu.

Die Teile präsentieren sehr unterschiedliches und abwechslungsreiches Klangmaterial der Stimmen und Instrumente. Um die Teile voneinander abzugrenzen und den schnellen Wechsel in der Zeit erfahrbar zu machen, scheint mir die Verwendung filmischer Begriffe wie harter oder weicher Schnitt in Bezug auf die Musik angebracht. Was das musikalische Material angeht, fällt auf, dass Rihms Musik nicht mit den konventionellen Begriffen wie „Melodie“, „Thema“, „melodische oder harmonische Wendung“ zu fassen ist. Rihm arbeitet mit einem Ton, mit mehreren Tönen, einer Klangwand, einem bestimmten Satztyp, einer bestimmten Klangkonstellation, einer Tonfolge, dem Umkippen der Bewegung in die Statik. Diese Objekte verfolgen im musikalischen Ablauf keine dramaturgischen Ziele. Sie haben aber die Fähigkeit, den Zuhörer unmittelbar in den Bahn zu ziehen. Daraus ergeben sich Assoziationen zur Malerei: Das Bild wird aufgrund der spezifischen Wahrnehmungsbedingungen als Ganzes gesehen. In seiner Untersuchung *Der Adel des Sehens*¹⁶⁰ bezeichnet Hans Jonas das Sehen als Sinn des Gleichzeitigen. Auch Wassily Kandinsky weist auf den Aspekt der Gleichzeitigkeit des Sehens hin. In „Über das Geistige in der Kunst“ formuliert er: „Die Malerei kann in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu die Musik nicht fähig ist. Im gewissen Sinne kann die Musik die Ausdehnung in der Zeit vermeiden und die Malerei diese Ausdehnung anwenden.“¹⁶¹ Die Anzahl der fortlaufenden Klangszenen, sowie die prozesshafte Erscheinung der formal offenen Werke aus der *Séraphin*-Werkreihe kann man nicht im Voraus ahnen. Man kann sie nur beliebig anhalten.

¹⁶⁰ Jonas, Hans, *Der Adel des Sehens*, In: Konersmann, Ralf (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 247-271.

¹⁶¹ Zitiert nach: Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Originalausgabe von 1912, Revidierte Neuauflage, Benteli Verlag, Bern 1996, S. 55.

3.3.4. Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem

Die Frage, mit der ich mich beschäftigen werde, ist das Verhältnis von Bild und Musik.

Über die Beziehung der visuellen Ebene zur Musik sagt die Partitur nichts. Da es bei *Séraphin* nichts in Szene zu setzen gibt, ist die Funktion des Regisseurs hier eher die eines Choreographen, und zwar durchaus als Autor. Die zwar auf ein weitgehend unbestimmtes Theater, gleichwohl aber hinsichtlich Faktur und zeitlicher Folge autonom konzipierte Musik von *Séraphin* gibt außer einer Mindestdauer, die aus dem Gesamtumfang der elf Teile resultiert, für die Gestaltung der Bühne nichts vor. Die Bild- und Bewegungserfindung wird durch die Partitur in Gang gesetzt, nicht aber gesteuert. Dennoch ist die Konzeption von *Séraphin*, was das Verhältnis von Musik und Szene / Bild betrifft, nicht ganz ohne Implikationen.

Das zentrale Problem, das Verhältnis vom Sichtbaren und Hörbaren, resultiert aus der innenmusikalischen Musikdramaturgie des Stückes: Klaus vom Bruch hat unabhängig von Rihms Musik seine Bildebene entworfen. Wie Klaus vom Bruch mir im Interview vom 28.10.2011 mitgeteilt hat, haben sich die beiden Künstler mehrmals getroffen, um das Konzept des Stückes herauszuarbeiten.

Eine Vorarbeit für Klaus vom Bruch bestand in dem sorgfältigen Studieren des Artaudschen Spätwerks. Erst nach der Auseinandersetzung mit Rihms Musiktheaterstück *Die Eroberung von Mexico* (1987/91) hat vom Bruch seine Bildebene entworfen. Der Aufführung ging eine sorgfältige Integration beider Ebenen voraus.

Dieser Zusammenarbeit folgte nach dem Musiktheaterstück *Séraphin* der übermalte 2. Zustand von *Séraphin*, *Séraphin*-Spuren (1993-1994/1996) für kleines Orchester und Tonbandeinspielungen aus *Séraphin / Stimmen* (FrSt 6, Woodblock 6; 1994/1996) *Madrigal*. Anhand des Verlaufsprotokolls, das aus einer audiovisuellen Analyse des Stückes entstanden ist, werde ich das Verhältnis zwischen beiden Ebenen untersuchen.

Verlaufsprotokoll: Wolfgang Rihm, Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...nach Antonin Artaud

(ohne Text) für zwei Baritone, drei Mezzosopranen, drei Alte und zehn Spieler (1993-94), 1. Zustand.

Produktion der Uraufführung mit einer Videoarbeit von Klaus vom Bruch am 7. September 1994 in der Alten Oper Frankfurt am Main im Rahmen von Frankfurt Feste 94.

Interpreten: Johannes M. Kösters und Richard Salter, Bariton; Ensemble Belcanto Dietburg Spohr und das Ensemble 13 unter der Leitung von Manfred Reichert.

Musik-Abschnitt	Zeit	Bild / Kameraperspektive/Schnitt-und Blendetechnik	Besonderheiten
1	00:00-01.32	Ohne Bild	Stille
	01:33	Mittig langsam einblendend eine Linie, zieht sich seitlich aus;	
	02:20	Eine zweite Linie oberhalb nähert sich; wird wellenförmig;	
	04.22	Bild wird abgeblendet. Schwarze Leinwand.	
Ende des 1. Abschnitts	04.30	Ohne Bild.	Stille
	06:40	Der atmende männliche Rücken; Mittig platziert, die Flanken gut beleuchtet, das Kreuz ist dunkel.	
	07:35	Der Rücken bewegt sich, wird näher, weiter; formlos, deformiert sich zum dunklen Fleck; die Beleuchtung wandert über die Konturen des Bildes	Attacca
2	08:38	Mit Video (fortgesetzt): ein deformiertes Bild des Rückens wird zum atmenden Torso / wieder Rücken;	
	10:16	Mit Video (fortgesetzt); langsam einblendend Linie, die „atmet“: wird dicker und schmaler;	Frauenstimmen-Einsatz; T. 66-68
	11:24	Bild sehr diffus; unklare Substanz; wird zum Dreieck.	ständiges Absetzen; hörbares Einatmen; Attacca
Ende vom 2. Abschnitt	12:14		
	12:15-12:55	Mit Video (fortgesetzt): sich ändernde unklare Formen	Stille
	13:56	Mit Video (fortgesetzt): eine Linie, die in der Mitte nach unten dreieckig ist;	
	14:12	Kamera: Vogelperspektive; Die Schultern und Hände; Kamera immer in Bewegung;	
	14:40	Ein atmender Torso; Hände	
	15:35-15:39	Bild wird ausgeblendet; schwarze Leinwand ;	
2 wiederholt	15:40	Ohne Bild	
	16:39	Monochrome grüne Lichtblitze auf der Leinwand	Fast synchron z.B. mit T.22 (Flöte c4)
	17:13	Öftere Lichtblitze	
3	19:04-21:44	Ohne Bild; ab und zu grüne Lichtblitze	Attacca
	21:45	Allmählich werden linke und rechte offene Handfläche sichtbar; einzelne Finger; die Handfläche wird von unten beleuchtet; sich drehende Hände; Lichtspiel mit Konturen; Bild wird verblendet	Attacca
4	23:15	Handfläche; einzelne Finger; Aggressive/drohende Haltung: sich krümmende und ballende, optisch verlängerte Finger, gebogen;	Attacca
5 Abschnitt	26:19	Die Fäuste werden auf- und abgeblendet; sich öffnende Handflächen	
	27:15	Ohne Bild; Dunkle Leinwand	
	27:30	Leinwand wird heller; Monochrome grüne Leinwand; Schnitt: Bildwechsel; dichte Wolken; aus der Vogelperspektive	T.41 Einsatz der Frauenstimmen
	28:17		
wiederholt bis Einsatz Frauenstimmen	30:40	Mit Video (fortgesetzt); Dichte Wolken; im Vordergrund sind 2 sich zum Zentrum drehende Kopfmodelle;	
		Video allein (fortgesetzt)	Ende des Abschnittes; Attacca
	32:00		
6	32:40	Mit monochromer grüner Leinwand;	

	32:41-32:55	Video allein	Stille. Attacca/Fermate
7 ab Hechelchor Ende	34:56 35:38	Mit Video (fortgesetzt): monochrome grüne Leinwand	T. 39-80
	35:39-36:29	Ohne Bild	Stille
7 komplett Ende des Abschnitts	36:30 39.21 Ab 41:39	Aufblendend 6 nackte schaukelnde Beine (sichtbar bis zum Knie) Ohne Bild; Pause	Stille
8	42:45 44.15	Mit grünen Lichtblitzen, dann Video; Leinwand langsam monochrom weiß, dann dunkler werdend zu grün; Langsam einblendend 3 gleich atmende Brustkörbe; der mittlere ist an der Schnittstelle zwischen den beiden Leinwänden positioniert; Unterschiedliche Atem-Intensivität; Der im Wind flatternde Busch;	Zum ersten mal konventioneller Gesang, danach wieder rohe Stimmen
	1.06.00	<u>Ohne Bild; Leinwand wird heller danach dunkler werdend zu grün</u>	
Ende des Abschnitts	1.11.02 1.13.13	Langsam einblendend undeutliches Bild; wird zum dunklen Fleck	Sehr deutliches Ende des Abschnitts durch Woodblock-Signal
	1.13.14- 1.13.49	Zuerst ohne Bild dann sich langsam nähernder Lichtfleck;	
9 Ende des Abschnitts	1.13.50 1.16.00 1.16.50	Mit Video (fortgesetzt) dann Bilder blitzartig; Kopf einer tanzenden Frau im volkstümlichen Kostüm; Ohne Bild	
	1.16.51- 1.17.22	Ohne Bild	Stille
10 Ende des Abschnitts	1.17.23 1.22.40 1.24.56 1.25.03 1.25.20	Ohne Bild, dann langsam einblendend undeutliches Bild; auf beiden Seiten der Leinwand je ein Lichtfleck; Menschenzunge; Lippen; Ohne Bild Vom Wind flatternde Busch Video fortgesetzt	
11		Vom Wind flatternde Buch; Zeitlupe.	

Wie dem Verlaufsprotokoll zu entnehmen ist, operiert Klaus vom Bruch mit folgenden technischen, dramaturgischen und filmischen Stilmitteln:

Licht

schwarz, weiß, grün

Kamera

Nahe; Vogelperspektive

Verwendete technische Mittel

Zwei Videoprojektoren, die jeweils dasselbe Filmmaterial spiegelsymmetrisch auf zwei leicht von einander weggeneigte und daher durch einen schmalen, blinden Bereich getrennte Leinwände projizierten.

Die Modifikationen des Bildes

Bild zwischen beiden Leinwänden, Bild zwischen den Schnitten, zwischen Auf- und Abblenden, zwischen schwarzem und weißem Licht.

Blendetechniken

Die filmischen Gestaltungsmittel wie z.B. Abb- und Aufblenden, die Klaus vom Bruch oft benutzt, entsprechen dem Vorgang im Theater. Sie werden häufig eingesetzt, um Bildsequenzen deutlich voneinander abzugrenzen. Während eine Aufblende den Beginn einer Sequenz kennzeichnet, wird deren Ende durch eine Abblende markiert.

Schnitt-Technik

Klaus vom Bruch verwendet vorwiegend weiche Schnitte. Nur im 9. Abschnitt bedient er sich der harten Schnitte, indem er den blitzschnellen Wechsel der Kopfposition einer tanzenden Frau darstellt. Es fallen aber auch die zwei anderen Arten des weichen Schnitts auf, die vom Bruch speziell in dieser Produktion benutzt.

Es gibt häufig, z. B. im 2, 5, 6, im 8. Abschnitt (42:45; 1.06.00) eine Phase, während der das langsame Erscheinen eines Bildes mit filmischen Gestaltungsmittel vorbereitet wird sowie das Abblenden des möglichen Bildes erkennbar ist, ohne dass das Bild selbst erscheint. Stattdessen färbt sich die Leinwand nach dem Abblenden grün.

Daraus kann man schließen, dass das Grüne einer besonderen Phase des weichen Schnitts entspricht, nämlich der Phase zwischen zwei Bildern. Das Stück liefert auch zahlreiche Indizien dafür, dass es in der Musik viele „Zustände dazwischen“ gibt, welche ebenso folgenden Grenzbereiche thematisieren:

1. Zwischen den Teilen (Attacca / kein Attacca-Anschluss; Attacca auf der Fermate; Wiederholung des Teils bzw. des Abschnittes).
2. Zwischen realen und reproduzierten Klängen. Am Anfang der 1. Szene (Abb. 5) sind die Tempoangaben der Live-Instrumente und der Tape-Einspielung unterschiedlich. Die annähernde Synchronität mit Tonband wird erst im Takt 8 erreicht; In der 9. Szene kommt zum 3/4 Takt des Hechelchores polyrhythmisch der 4/4 Takt der Einspielung (107-128). Charakteristisch ist, dass das Stück ohne Tape im 4/4 Takt weiter läuft.
3. Zwischen Ein- und Ausatmen (Siehe Abb. 4, Takt 29 der 8. Szene): Hörbares Ein- und Ausatmen auskomponiert in Form des Doppelstriches.
4. Zwischen den Taktstrichen: Mit dem sehr häufigen Tempowechsel hebt der Komponist die Wahrnehmung des Metrums auf; Am Anfang des Musiktheaterstückes ist das Metrum nicht eingetragen, allein die Bemerkung „im Tempo der Tonbandeinspielung“ setzt die Kenntnis von *Étude pour Séraphin* voraus.
5. Zwischen dem musikalischen Fluss in einem bestimmten Tempo und ohne Tempo: Rihms Bemerkung im 8. Teil ab Takt 22 „ohne Tempo, dennoch fließend.“
6. Zwischen dem synchronen und asynchronen Verlauf: 8. Szene Takt 29: Frauenstimmen sollen ihre Tonfäden laut Rihm „möglichst synchron aber eben nicht so ganz“ singen.
7. Klangfarbe zwischen Vokalen.
8. Zwischen Ton und Geräusch (Abb. 12): 5. Klangszene, T. 35-39. Sehr geräuschhafte Klangerscheinung haben oft die Instrumente der Streichergruppe: Z. B. am Ende der 4. Klangszene (Abb. 1).

Zusammenfassung

In meinem Beitrag ging es im weiteren Sinn um ein Spannungsfeld zwischen zwei Bereichen, zwischen Bildern und Tönen von unterschiedlicher Komplexität und Raumeigenschaften, architektonischen Gegebenheiten sowie unterschiedlich verwendeten Materialien, ihren Qualitäten und Eigenschaften. Bild und Ton haben eine grundsätzlich unterschiedliche Charakteristik. Das Bild bleibt in diesem Fall stets fest an seinem Platz, eben dort, wo man es sieht. Der Ton aber erfüllt den Raum, es geht um die Ecke, durchdringt Wände, drängt an den Betrachter heran. Folglich kann man sich dem Bild leicht entziehen, man kann wegsehen oder die Augen schließen. Dem Ton aber gelingt das kaum, man kann nicht weghören oder etwa die Ohren verschließen. Dass es hier um eine visuell-auditive Gesamtkonzeption mit weitgehend gleichberechtigten Ebenen geht, machte schon der Anfang deutlich, der die beiden oben beschriebenen Körper-Typen allein für sich exponiert: Am Anfang erklingt zuerst Musik, danach erscheint das Bild. Das komplexe Verhältnis zwischen Sichtbarem und Hörbarem habe ich anhand des Verlaufsprotokolls vorgestellt, um herauszuarbeiten, wodurch die Handlung zwischen beiden Ebenen, die weder als kongruent noch als komplementär zu denken sind, überhaupt entsteht. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass die beiden Künstler anhand der ihnen zur Verfügung stehenden Stilmittel dasgleiche thematisieren, nämlich, die Phase bzw. einen Zustand „dazwischen“: Zwischen beiden Leinwänden, zwischen Schnitten, zwischen den musikalischen Abschnitten, zwischen Taktstrichen, zwischen Ein- und Ausatmen, dem musikalischen Fluss in einem bestimmten Tempo und ohne Tempo, die Klangfarbe zwischen verschiedenen Vokalen, zwischen Ton und Geräusch, zwischen Sprache und Gesang etc.

Worauf es in unserem Zusammenhang ankommt, ist, dass Klaus vom Bruch sich offensichtlich in Punkto Visualisierung von Rihms Inspirationsquelle Antonin Artaud anregen ließ und Rihms Idee der Szene als eine selbstständige Person aufnahm, welche auf- und abtritt, mit den anderen Beteiligten in Beziehung tritt oder auch allein präsent ist. Die Komposition von Rihm benötigt nicht zwingend Bild, Tanz oder Text, um zu funktionieren. Sie schließt das Bild, Tanz oder Bewegungstheater nicht aus, was die anderen Produktionen des 2. Zustandes auch belegen. Die Komposition integriert die Bilder von Klaus vom Bruch, als gehörten sie von vornherein dazu. Zugleich könnten sie auch fernbleiben, wie es vom Bruch an vielen Stellen, wo Bilder abwesend sind, auch darstellt.

4. Das Verfahren des „Übermalens“ in Wolfgang Rihms Werkreihe *Séraphin*.

Anfang der neunziger Jahre setzte in Wolfgang Rihms kompositorischem Schaffen eine Phase ein, in der neben den Einzelstücken auch umfangreiche Werkreihen entstanden, bei denen das frühe Werk zumindest teilweise im jeweils späteren aufging. Das Manuskript des älteren Werkes ging dabei nicht selten direkt in die Partitur des neuen ein. Wolfgang Rihm beschreibt dieses Verfahren des prozesshaften Fortschreibens und Überschreibens als „Übermalen“. Die erste Reihe dieser Art bilden die fünf Stücke *In memoriam Luigi Nono*. Die weiteren Werkreihen sind die fünf zwischen 1992 und 2000 entstandenen Werke unter dem Titel *Vers une Symphonie fleuve, Jagden und Formen, Tutuguri* sowie die weit verzweigte, insgesamt neunzehn Werke umfassende Reihe des *Séraphin*-Komplexes.

All die von Rihm entwickelten Techniken der kontinuierlichen oder auch sprunghaften Veränderung einer Werksubstanz, weisen auf das Offene, Unabschließbare und Projekthafte in den *Séraphin*-Kompositionen. Man kann diese Werke aber kaum noch mit Begriffen wie Neufassung oder Eigenbearbeitung kategorisieren. Denn es handelt sich dabei nicht etwa um Korrekturen, Streichungen, Erweiterungen oder Verbesserungen seitens des Komponisten, sondern um Neuschöpfungsprozesse. „Übermalen“ bei Rihm bedeutet das Neuformulieren, Deformieren und Umformulieren, das Umfärben, Überschreiben und Überschichten bereits komponierten Materials.

Durch die Ideen des „Übermalens“ und der „offenen Formen“, die dem Werk nichts Abgeschlossenes mehr beimessen, sondern es als Stufe bei der Lösung kompositorischer Problemstellungen betrachten, wird nicht nur der konventionelle Werkbegriff in Frage gestellt, sondern auch die Logik des Schaffensprozesses in seinem Verlauf: Von der Skizze über den Entwurf bis hin zur Aufführung.

Anhand der musikalischen Analyse von *Étude pour Séraphin* wird untersucht, inwieweit die Werkreihe das Ergebnis einer sich gleichsam selbst fortzeugenden kompositorischen Arbeit ist, eines unablässigen und letztlich unabschließbaren Selbstgesprächs, das mit der Dekonstruktion eindeutiger Formprozesse zugleich scheinbar unverwechselbare Konstanten wie Text und Werk zugunsten von Offenheit und steter Wandelbarkeit aufgibt.

Viele von Wolfgang Rihms Werken, wie auch das Musiktheaterstück *Séraphin*, sind eingebettet in ein Netz von Bezügen zur Bildenden Kunst. Gestatten bildnerische Vorstellungen Rihm einerseits, grundlegende Sachverhalte seines Komponierens zu entwickeln und zur Sprache zu bringen, so lassen sie sich über diese produktive Seite hinaus andererseits auch zur Beschreibung und Analyse seiner Musik verwenden. Mit den Metaphern aus dem Bereich der Bildenden Kunst beschrieb Rihm 1983 selbst sein Fünftes Streichquartett: „Die Komposition trägt den Titel *Ohne Titel*, weil ich sie als eine großformatige Zeichnung auffasse. Die Brüchigkeit des Striches (Cy Twombly), die Energie des Hiebes (Arnulf Rainer) – die Selbstausstreichung des Materials. Dichte, Undurchdringlichkeit, Penetranz.“¹⁶²

Zu den wichtigsten und für Rihms Schaffen folgenreichsten Vorstellungen, die dem Bereich der Bildenden Kunst entlehnt sind, zählt die „Übermalung“. Der Vorgang der Übermalung gehört zu den grundlegenden Aspekten des Malens überhaupt. Aber erst im 20. Jahrhundert begreift man die Übermalung als künstlerischen Vorgang im Sinne der bewussten Auseinandersetzung des Bildes danach mit dem Bild davor. Übermalung heißt aus dem Blickwinkel des Produzenten ein Vorgang im Herstellungsprozess, bei dem Vorhandenes teilweise oder ganz überdeckt wird. Aus dem Blickwinkel des Betrachters bedeutet es auch stillgestellte Dialektik von Verborgenen und Gezeigtem, denn das Übermalte bleibt im unterschiedlichen Maße sichtbar: Sei es nur in der Struktur der Oberfläche oder das Durchscheinen an zumindest einigen Stellen. Übertragen in die Zeitkunst, eröffnet dieser Vorgang überraschende Perspektiven.

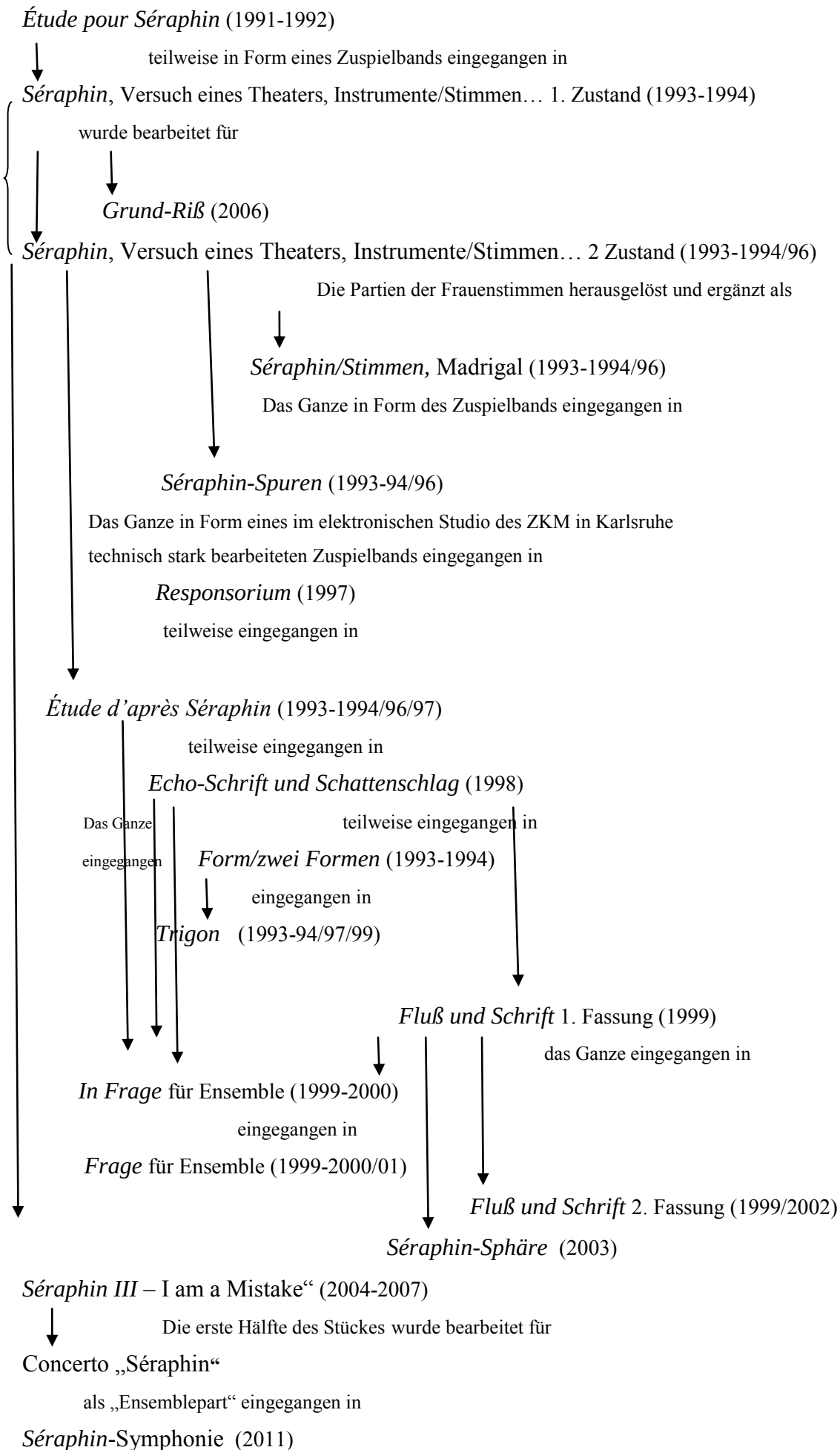
Bei der *Séraphin* – Reihe handelt es sich um eine Werkreihe in verschiedenen Zuständen, die jeweils das Vorige übermalt. Das einzelne Werk ist damit ein Dokument eines bestimmten Stadiums in einem offenen und niemals definitiv abgeschlossenen Wandlungsprozess.

Der Titel *Séraphin* verweist auf den Mitte der 30er Jahre entstandenen, allerdings erstmals 1948 veröffentlichten Text *Théâtre de Séraphin* des französischen Dichters, Regisseurs,

¹⁶² Zitiert nach: Rihm, Wolfgang, *Ohne Titel* (Fünftes Streichquartett 1981-83), In: *Ausgesprochen*, Bd. 2, S. 329-331, Hier S. 329.

Akteurs und Theaterkritikers Antonin Artauds (1896-1948).

Die literarischen Schriften und Vorträge von Artaud dienten Rihm als sinnlicher Bezugspunkt und Imaginationsquelle vor allem hinsichtlich des Musiktheaterstückes *Séraphin*. Angeregt von Artauds Ideen zu einem Theater der Grausamkeit, das auf wortsprachliche Mittel ganz verzichtet und allein auf andere Theaternittel baut, hatte Rihm unter dem Titel *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...*(1993-1994) ein formal offenes Musiktheaterkonzept in Form von elf Klangszenen entworfen. Der Bezug auf das *Séraphin* – Theater Artauds hat seine Spur im Titel der Werke hinterlassen. Das folgende Schema stellt das Verhältnis der *Séraphin* – Werke untereinander:



4.1. Déjà vu – Déjà entendu

Was sich beim Hören solcher vernetzten Werkgruppen zuallererst einstellt, ist der Eindruck des *déjà vu* beziehungsweise eines *déjà entendu*. Die intertextuelle Dimension der einzelnen Werke einer solchen Reihe, das Beziehungsnetz, das sie mit anderen Stücken derselben oder auch fremden Familie verbindet,¹⁶³ erschließt sich allerdings im Hören des einzelnen Stückes nicht. Erst wer mehrere Werke einer Reihe hintereinander hören kann, vermag nachzuvollziehen, was in den einzelnen Zuständen aus dem Material geworden ist.

Wie die Besetzungsangaben erkennen lassen, steht das kompositorische Prinzip der klanglichen Überformung im Vordergrund: das erste Stück des *Séraphin*-Komplexes hat eine Folge von unterschiedlich besetzten Werken ausgelöst. Aus demselben Kern entstehen Orchesterwerke wie auch Kammermusik. Es gibt nicht nur das in seinem formalen Verlauf fest umrissene Werk, sondern auch, wie im Falle des zweiten Stückes aus der Reihe, des Musiktheaters *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...* 1. Zustand einen Musikblock, aus dem sich bei jeder Realisierung ein anderer Zustand gestalten lässt. Alle drei szenischen Realisierungen des Musiktheaterstücks *Séraphin* 1. und 2. Zustandes nutzten die konzeptionellen Freiräume des Stückes auf unterschiedliche Weise: Die Produktion des 1. Zustandes in Frankfurt am Main 1994 kombinierte die Musik mit Video-Bildern von Klaus vom Bruch (Dauer 1h 15'); Die Produktion des 2. Zustandes am Staatstheater Stuttgart 1996 (Dauer 1h 30') dagegen mit einem in kleine Episoden gegliederten szenischen Vorgang auf der Bühne; Die Produktion der Zeitgenössischen Oper Berlin 2003 (Dauer 1h 14'), die auch auf dem Material des 2. Zustandes basiert, verband ein bildstarkes Bewegungstheater mit der Musik.¹⁶⁴

Wie dem Schema der mit *Séraphin* zusammenhängenden Werke zu entnehmen ist, ist der am häufigsten „übermalte“ gesamte 1. Zustand des Musiktheaterstücks als Baukasten oder Musikblock zu verstehen. W. Rihm erklärt seine Vorstellung eines „Musikblocks“ als etwas, was er in sich trage und aus welchem er die konkrete Musik herausschmeiße.¹⁶⁵

¹⁶³ Obwohl das Stück *Kolchis* (1991) in *In Frage* (1999-2000) und *Frage* (1999-2000/01) in den *Séraphin*-Werkkomplex eingegangen ist, stammt es aus dem Tryptichon *Pol-Kolchis-Nucleus*. Die Werke *Pol* (1995) und *Nucleus* (1996) entstammen der Werkreihe rund um „Jagden und Formen“; Das familienfremde Material aus dem 1994 komponierten Stück „*sphere, Kontrafaktur mit Klaviergegenkörper*“ für Klavier, Bläser und Schlagzeug floss in die Musik von *Séraphin-Sphäre* ein.

¹⁶⁴ Alle drei Realisierungen sowie Partituren lagen mir aus der Sammlung *Wolfgang Rihm*, Paul-Sacher-Stiftung, Basel, vor.

¹⁶⁵ Vgl.: Rihm, Wolfgang, *Ins eigene Fleisch*, In: *ausgesprochen*, Bd. 1, S. 113-121, Hier S. 114.

Natürlich ist das musikalische Material nicht etwas so konkret Fassbares wie Stein oder das Holz, aus dem z. B. der Bildhauer sein Werk hervortreibt, jedoch umschreibt diese Metapher genau, wie es sich mit dem musikalischen Material verhält. Es ist die kumulierte Erfahrung, die der Künstler in sich trägt und die sich andauernd wandelt und verändert. Mit der Metapher des Musikblocks verankert Rihm das musikalische Material, ohne dessen historische Vermittlung preiszugeben, im Bewusstsein des Komponisten. Die Partitur scheint für ihn nicht das Werk selbst zu sein, sondern eine Ansammlung von Strichen, Punkten, Zahlen, Wörtern und sonstigen Zeichen, welche das Werk definieren und hervorzubringen gestatten.

Im Umgang mit der *Séraphin* – Werkreihe kommen neben der in Verbindung zum Begriff des Musikblocks stehenden Montage, hauptsächlich drei Verfahren zur Anwendung:

1. Die „Übermalung“
2. Die „Kontrafaktur“
3. Die „Inskription“

Bei dem von der Bildenden Kunst angeregten Verfahren der Übermalung werden einer bestehenden Musik neue Klangfarbenschichten hinzugefügt. Dabei sind ganz verschiedene Grade des Durchscheinens komponierbar: Vom transparenten Schleier, der die Vorlage mühelos erkennen lässt, bis hin zu einem vollkommenen Verdecken. Am deutlichsten kann man die Spuren einer mehrfachen Übermalung am Bild der Partitur vom Stück *Séraphin-Spuren*¹⁶⁶ sehen: die handschriftliche Partitur von *Séraphin-Spuren* (Abb. 14 + 15) Der Anfang vom 1. und 5. Teil lässt erkennen, dass die neu hinzukommenden Schichten direkt in einen bestehenden Musikblock notiert wurden. Dieser Musikblock entstammt der Partitur des 2. Zustandes des Musiktheaterstücks *Séraphin*, der übermalten Partitur des 1. Zustandes. Schon der 1. Zustand selbst enthält die Spuren des ersten Stückes aus dieser Werkreihe: *Étude pour Séraphin*, das teilweise in Form eines Zuspieldands in den 1. Zustand des Musiktheaterstücks eingegangen ist.

¹⁶⁶ Die Abbildungen vom Musiktheaterstück *Séraphin* sowie vom *Grund-Riß* wurden mir dankenswerterweise von Universal Edition Wien zur Verfügung gestellt. Die Abbildungen von *Séraphin-Spuren* und *Séraphin / Stimmen* erhielt ich aus der Sammlung *Wolfgang Rihm*, Paul-Sacher-Stiftung Basel.

Zum kumulativen Verfahren der „Übermalung“ kommt auch der umgekehrte Vorgang, das Ablösen einer Schicht. Bei der Kontrafaktur¹⁶⁷ wird zu einer bestehenden Schicht eine neue instrumentale Schicht hinzukomponiert, wobei formale Proportionen und Umfang der Vorlage meistens unangetastet bleiben. Sehr deutlich ist dieses Verfahren im Stück *Séraphin / Stimmen* (1994/1996) Madrigal für 6 tiefe Frauenstimmen und 6 Woodblocks dargestellt. In dieses Stück ist die vokale Schicht der Frauenstimmen des Musiktheaterstückes *Séraphin* 1. Zustandes eingegangen (Abb. 16), und zwar nur bestimmte Ausschnitte aus dem 2., 5., 6., 8., 9. und 10. Teil. Einen Text gibt es nicht. Die Frauenstimmen artikulieren bedeutungslose stimmhaften Vokale A, E, I, O, U. Im Unterschied zum Musiktheaterstück erklingt kurz vor dem Schluss nur das Wort „Wort“ (Abb. 17). Die tiefen und rauen Elementarklänge der Frauenstimmen werden mit der scharfen perkussiven Klangfarbe und mit dem fast irritierend hellen akzentuierten Pulsieren von Woodblocks kontrastiert.

Bei der Inskription schließlich wird einem bestehenden Stück bzw. Klangbild eine „Linie“ einbeschrieben, die sich vom Hintergrund des bestehenden Stücks abhebt. Der Bildenden Kunst entlehener Begriff in Bezug auf Rihms Werkreihe noch zu erforschen ist, soll hier ein kurzes Beispiel genügen: Die Art und Weise, wie ein Stück aus der Werkreihe in Form eines Zuspieldandes in das nächste eingeht, und somit sozusagen die Oberfläche des schon bestehenden Klangbildes verletzt, kann mit dem Verfahren der Inskription in der Bildenden Kunst verglichen werden. Bei einer zeitlichen Kunst wie der Musik kann man dieses Verfahren in der Partitur rein optisch nachvollziehen, ähnlich der Betrachtung eines Bildes. Übermalung und Inskription sind vom Prinzip her kumulative Verfahren. Die Tendenz zur übermäßigen Dichte der Texturen, die insbesondere bei wiederholter Übermalung am Beispiel von *Séraphin-Spuren* bemerkbar ist, wird mittels Kontrafakturverfahren ausbalanciert.

Bei einer Übertragung der Begrifflichkeit der Bildenden Kunst wie Übermalung und Inskription auf die unanschauliche aber zeitliche Kunst, wie es die Musik ist, stellt sich die Frage, inwieweit sich die Verwendung solcher Begriffe begründen lässt.

¹⁶⁷ Als Kontrafaktur wird in der Musiktheorie die textliche Neubearbeitung der Melodie eines bereits existierenden Liedes bezeichnet. Dieses Verfahren wurde und wird besonders häufig im Kirchenlied angewandt. Hier muss zwischen Kontrafaktur und Parodie unterschieden werden (s. u.). Nicht nur einfache Melodien, sondern auch ganze Chorwerke bekamen früher einen neuen Text. Bekannte Beispiele sind einige Kantaten Johann Sebastian Bachs, wie etwa *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!*, das Bach zur Grundlage für den Eingangschoral *Jauchzet, frohlocket* seines *Weihnachts-Oratoriums* machte. Da die Definition des parallelen englischsprachigen Begriffs („*contrafact*“) etwas weiter gefasst ist, spricht man in der modernen Musiktheorie häufig auch von Kontrafaktur, wenn eine neue Melodie unter Beibehaltung des Harmonieschemas komponiert wird. Diese Praxis findet sich vor allem im modernen Jazz.

Rihm spricht häufig in Begriffen, die der Sphäre der Bildenden Kunst entlehnt sind, von der eigenen Musik und von seinem Komponieren. Musikalische Qualitäten der Malerei korrespondieren in Rihms Denken mithin bildnerische Aspekte seiner Musik und seines Komponierens. Rihm selber beschreibt die Nähe zwischen Musik und Bild folgenderweise:

Oft sitze ich herum, um zu wissen, ob meine Musik nicht doch nicht besser im bild, in der Fläche denkbar ist als im Tonpunkturm der Musik. Identität von Arbeit und Werk. Ausgehen von Klang. Malerei und Musik besitzen beide die Möglichkeit, momentan zu bannen, zu protokollieren; blitzartig die Aura anzureißen, die physische Gestalt von Empfindung und Erlebnis.¹⁶⁸

Dass seine Musik oft in die Nähe zum Bild rückt, hat man der engen Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen Wolfgang Rihm und Kurt Kocherscheidt (1943 – 1992) zu verdanken, dessen Malerei der Komponist – vom Grundklang bis zum Oberflächengeräusch – viel ablauschte. 1975 entstand die Kocherscheidts Zeichnung *Klavierküste 3* für W. Rihm, 1977/78 schrieb der Komponist das Klavierstück Nr. 6 „Bagatellen“ für den Maler als Dank für sein Stück. *Schattenstück* 1982-84 im Untertitel *Tongemälde für Orchester* ist ein Versuch, zu den Kunstwerken des Malers Per Kirkeby musikalisch Äquivalentes zu finden. So kommentiert Rihm seinen Vorgang im Programmheft zur Uraufführung:

Begegnung und Gestik von Gestalt und Farbauftrag sind mit musikalischen Mitteln nachgedacht. Also nicht so sehr: Sujets sind in Musik gesetzt, sondern die Malerei selbst, ihre Struktur und Hervorbringung ist in musikalischer Sprache reflektiert. Es soll eine Bilderserie aus 7 Bildern sein.¹⁶⁹

Auch durch den Titel eines Stückes versucht Rihm bestimmte Assoziationen mit der Bildenden Kunst hervorzurufen, wie z. B. im *Antlitz. Zeichnung für Violine und Klavier* 1993. Rihm fasziniert die Tatsache, dass Malerei und Musik beide die Möglichkeit besitzen, momentan zu bannen, zu protokollieren; blitzartig die Aura anzureißen, die physische Gestalt von Empfindung und Erlebnis. Die Musik bildet also nicht ein Bild als Gegenstand und sein Sujet ab. Worum es geht, ist der Hervorbringungsvorgang, weniger das Bild oder die Skulptur, die am Ende des Schaffensprozesses steht.

¹⁶⁸ Zitiert nach: Rihm, Wolfgang, *Musik – Malerei...ungereimt zur Kunst gedacht*. In: Offene Enden, Mosch, Ulrich (Hg.), Carl Hanser Verlag, München Wien 2002, S. 105.

¹⁶⁹ Vgl.: Ebd. S. 108.

Der Vorgang des Farbauftrags auf die Fläche, also auch der Angriff des Malgeräts auf die Fläche, der Hieb, die Zeichnung – bis zum Mal-Geräusch (Klang auch der Schrift – Schreibakt) – ist für mich musikalisch wichtig. Er hat viel Sichtbares von einem sehr verborgenen Akt: Der Setzung.¹⁷⁰

Die Formulierung, er habe der Malerei Kocherscheidts viel abgelauscht, deutet an, dass in Rihms Musik die visuellen Erfahrungen eine bedeutende Rolle spielen. Allein mit dem Versuch, die bestimmten Musikwerke auf bestimmte Bilder zu beziehen, lässt sich die Bedeutungstiefe dieser Widmung kaum ausloten.

Die Beziehung von Rihms Musik zur Malerei erschließt sich in ihrem ganzen Umfang erst, wenn man die Bedeutung bildnerischer Vorstellungen für sein kompositorisches Denken erkennt. Diese Vorstellungen geben uns Kategorien in die Hand, mit deren Hilfe sich wesentliche Aspekte seiner Musik fassen lassen. Allein mit musikalischen Begriffen wie Thema, Motiv, Variation, geschweige denn mit traditionellen Formbegriffen, steht man vor Rihms Werken ziemlich hilflos da. Vielmehr öffnen sich seine Werke dem Zuhörer mit Begriffen wie „Übermalung“, „Dichtegrade“, „Durchscheinungsgrade“, „Farbkörper“, „Grundierung“, „Pastositäten“, „Klanglinie“, etc., die der Bildenden Kunst entnommen sind. Diese Begriffe von großer Anschaulichkeit und Konkretheit erlauben es uns sich einer Musik zu nähern.

4.2. Das Übermalungsprinzip am Beispiel vom Musiktheaterstück *Séraphin*, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen... 1 Zustand

Übermalung bedeutet bei Rihm nie nur eine einfache Erweiterung der instrumentalen Farbpalette, auch wenn das hinsichtlich der ersten beiden Stücke der *Séraphin*-Reihe nahezu liegen scheint: Dass nämlich *Etude pour Séraphin* mit den Instrumentalfarben des zweiten Werks der Reihe *Séraphin* „übermalt“ ist. Was Übermalung konkret heißt, lässt sich

¹⁷⁰ Vgl.: Ebd.

an von Rihm „übermalter“ Arbeitspartitur veranschaulichen. In der Sammlung *Wolfgang Rihm* der Paul-Sacher-Stiftung Basel befinden sich drei Partituren des Musiktheaterstücks: Rihms Arbeitspartitur, Manfred Reicherts Dirigierpartitur und eine Druckversion des Werks:¹⁷¹

Sammlung *Wolfgang Rihm* / Paul-Sacher-Stiftung

Auszug aus dem Inventar betreffend *Séraphin* – Werkkomplex

Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

(Stn, Spieler 12; 1993-1994; 1 Zustand)

1. Partitur (Reinschrift: Fotokopie (Arbeitskopie von W. Rihm) mit handschriftlichen Korrekturen und anderen Eintragungen (145 S. + 1 Mappe)
2. Partitur: Reinschrift: Fotokopie mit hss. Eintragungen und Ergänzung von Manfred Reichert mit dem Text (Fotokopie des Artaud-Druckes mit hss. Eintragungen von Manfred Reichert) 4 S. + Zeitschema: Zeitlicher Ablauf des Stückes
3. Partitur (Reinschrift 146 S. + 1 S. Makulatur)

Bei der vergleichenden Analyse von drei Partituren fiel auf, dass die Dirigierpartitur von Manfred Reichert und die später bei Universal Edition verlegte Partitur identisch sind. In der Arbeitspartitur von Wolfgang Rihm stellte sich zum einen die Frage, auf welches Stück sich die Änderungen bezogen haben, die der Komponist nach der Aufführung des 1. Zustandes eingetragen hat. Zum anderen verweisen die Eintragungen Rihms auf eine besondere Art und Weise des vorläufigen Umschreibens oder Übermalens.

- Seite 1, 1. Takt: In Reicherts Partitur sind Pausen notiert, Rihm hat in 1. Takt die Pausen mit Fermate versehen
- Teil Anfang: Eingetragene Fermaten in der Arbeitspartitur im 1. Takt auf der 1. Zählzeit auf der Pause Fl. + Kbsax.; Weitere Fermaten auf dem Harfenklang

¹⁷¹ Alle drei Partituren dieses Musiktheaterstücks standen mir aus der Sammlung *Wolfgang Rihm* der Paul-Sacher-Stiftung Basel zur Verfügung.

- Teil: Eintragung in Rihms Partitur: Fl. normal verstärkt, Kbk. verstärkt in Richtung obere Grenze
- S. 19. 2. Takt bei Viola: Bogen gestrichen: *non legato* hinzugefügt
- Teil: Eintragung: Fl.+Kbkl. verstärkt; Perkuss. 1+2 *ff* statt *p*
- Teil: Fl.+Kbkl. verstärkt
- 6. Teil: S. 68: 3. Takt, bei Cb.: auf „A“ eine Fermate. 7. Teil wieder Verstärkung bis Ende der S. 83
- Teil: S. 92 Pos. „mit Dämpfe“; Fermate im vorletzten Takt auf „h“ bei Viola
- S. 105, Takt 71: Einschub Bassflöte + CD
- S. 113 1. Takt: *Accelerando* hinzugefügt
- Teil: Eintragung am Anfang: „erster Akkord fällt weg, falls nicht attacca“; Ende des Teils: Statt runder Fermate eine eckige
- 11. Teil: Fermate im 1. Takt bei Fl., Kbkl., Tr., Tbn. ist auf der 1. Zählzeit
- S. 140: bei Frauenstimmen: statt *ppp*, im drittletzten Takt *ff*, danach aber wieder *ppp*

Die Eintragungen in der Arbeitspartitur, vor allem auf der S. 105 des 8. Teils, verweisen darauf, dass es sich um das vorläufige „Umschreiben“ des 1. Zustandes handelt: Der Einschub der Bassflöte und des Kontrabasses taucht erst im 2. Zustand des Musiktheaterstückes auf. Beim Vergleich von 1. und 2. Zustand fällt auf, dass das Material des 8. Teils des 1. Zustandes und des 19. Teils des 2. Zustandes identisch ist mit einer Ausnahme: Der fünfzehntaktige Einschub von Bassflöte und Kontrabass ist genau an der von Rihm in seiner Arbeitspartitur markierten Stelle platziert. Bei der näheren Betrachtung aller anderen Partituren dieser Werkreihe sowie der Skizzen, wurde festgestellt, dass diese Eintragungen und Änderungen in das andere Stück derselben Werkreihe eingegangen sind: in *Séraphin-Spuren*.

An diesem Beispiel kann man sehr deutlich sehen, dass der Prozess der Umwandlung oder Übermalung nicht an Tönen beginnt, sondern an der Klangveränderung bzw. an der Umformung einer bestimmten präexistenten Klanglichkeit, die alle *Séraphin*-Werke prägt.

Teil 3: Musikalische Analyse von *Étude pour Séraphin*.

Étude pour Séraphin nimmt als Eröffnungswerk der großen Werkreihe eine exponierte Stellung ein. Eine musikalische Analyse im Hinblick auf die Klangorganisation erweist sich deshalb als sehr lohnend.

Auch aufgrund des kargen Skizzenmaterials aus der Paul-Sacher-Stiftung liegt es nahe, sich mit *Étude pour Séraphin* zu beschäftigen. Es wird nicht klar, ob Rilhm wie beispielsweise Morphonie (1972 / 73), sich auf eine bestimmte kompositorische Vorordnung des Materials stützte.

Ziel der Analyse ist es, dem Entstehungsprozess der *Séraphin* – Reihe näher zu kommen. Vorangestellt wird ein kurzer Überblick über die Besetzung des Orchesters und die Verteilung der Musiker im Raum.

5. Orchesteraufstellung und Besetzung

Das erste Stück des *Séraphin*-Komplexes, *Étude pour Séraphin* (1991-1992) hat folgende Besetzung:

2 Tenorbassposaunen, 2 Kontrabassposaunen, 4 Kontrabasstuben

sechs Percussionsgruppen (6 Spieler):

Percussion 1: Cymbales antiques ($a^2 + c^2$), Röhrenglocke (h^1), 3 Buckelgongs (Es, G, As), 1 hängendes Becken (sehr tief)

Percussion 2 Cymbales antiques ($fis^2 + a^2$), Röhrenglocke (h^1), 1 tiefes Tamtam, 1 häng. Becken (hoch), 1 großen Triangel

Percussion 3 Cymbales antiques ($a^2 + h^2$), Röhrenglocke (h^1), 1 häng. Becken (tief)

Percussion 4 Cymbales antiques ($g^2 + a^2$), Röhrenglocke (h^1), 1 häng. Becken (tief)

Percussion 5 Cymbales antiques ($a^2 + b$), Röhrenglocke (h^1), 1 häng. Becken (mittel)

Percussion 6 Cymbales antiques ($gis^2 + a^2$), Röhrenglocke (h^1), 1 häng. Becken (mittel), Röhrenglocke (h^1)

Auf dem Schema ist deutlich zu sehen, dass der Komponist die sechs Perkussionsgruppen im Aufführungsraum so verteilt, dass die Zuhörer in der Mitte des klanglichen Geschehens platziert sind. Eine ähnliche Disposition der Schlagzeuggruppe ist in der Oper *Die Eroberung von Mexiko* vorgesehen.

Eine solche Einbeziehung der Zuschauer in das Geschehen mag auf die Artaud'sche Vorstellungen zurück geführt werden, die ich im Kap.2.4.1. „Bühnengestaltung“ und im Kap. 2.4.4. „Das Publikum in der Theaterästhetik Artauds“ erläutert habe. Durch eine derartige Disposition der Instrumente wird die Aufführung zu einem realen Ereignis, bei dem die Bühne den Scheincharakter der Fiktionalität zu überwinden versucht und für alle Teilnehmenden zu einer unmittelbar erlebten existentiellen Wirklichkeit wird. Da die Distanz schaffende Barriere zwischen Bühne und Publikum abgeschafft ist, befindet sich der Zuschauer nicht mehr in der Rolle des passiven, genießenden Betrachters eines sich vor seinen Augen entfaltenden Schauspiels, vielmehr wird er in das Geschehen selbst mit einbezogen.

Sehr charakteristisch für Rihms *Séraphin*-Stücke ist das umfangreich gehaltene Schlagwerk. Im Gegensatz zu der chorischen Besetzung der Blechblasinstrumente sind die Percussionsinstrumente solistisch besetzt. Die tiefen Blechblasinstrumente bilden eine stark kontrastierende Gruppe, die fast ausschließlich im Blech-Ensemble auftritt. Eine Ausnahme, bei der der Komponist die Besetzung auf die beiden Tenorbassposaunen reduziert, stellt Takt 168 bis 209 dar.

Im Verlauf der *Étude pour Séraphin* wechseln die Instrumentengruppen sehr oft, sodass man das Stück in 17 Phasen unterteilen kann:

T. 1-32	Percussionsgruppen 1-6	-
T. 33-39	Cymbales antiques +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T.40-47	Buckelgongs, tiefes Tamtam +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 48-53	Cymb.ant. , Perc. 3-6	-
T. 54-58	Cymb.ant. , Buckelgongs, Tamtam (t.) +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 59-65	Buckelgongs, Tamtam (s.t.) +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 66-74	-	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.

T. 75-80	Tamtam (s. t.) +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 81	Cymb.ant. , +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 82-88	-	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 89-95	Buckelgongs +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 96-104	-	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 105-111	Tamtam (s. t.) +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 112-116	-	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 117-134	alle Cymb.ant. +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 132-134	Wechsel von Cymbales antiques zu Röhrenglocken	
T. 135-140	-	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 141-167	Röhrenglocken +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
(T. 145 wiederholt sich 13x, T. 146 wiederholt sich 9x)		
T. 168-179	Perc. 1-6 +	2 Tbpos.
T. 180-192	6 Röhrenglocken +	2 Tbpos.
T. 193-209	alle hängenden Becken +	2 Tbpos.
T. 210-224	alle hängenden Becken	-
T. 225-230	alle hängenden Becken +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 231-239	Buckelgongs, sehr tiefes Tamtam +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.
T. 240-247	Buckelgongs, sehr tiefes Tamtam, Cymb. ant. +	2 Tbpos., 2 Ktbpos., 4 Ktbtb.

Der häufige Wechsel der Instrumentengruppen geschieht immer sehr plastisch und ist mit der besonderen klanglichen Entfaltung des Stückes eng verbunden, auf die ich in der weiteren Analyse eingehen werde.

Wie schon erwähnt, sind die Schlagzeuginstrumente solistisch besetzt. Eine weitere Differenzierung innerhalb der Schlagzeuggruppe findet bereits in Takt 1 – 12 statt: Der Komponist schreibt hier taktweise vor, welche Cymbales antiques die Repetition des Tones a^2 übernehmen sollen. Durch eine spezifische Aufstellung der Instrumente im Saal kommt es damit zu einem Echo-Effekt. Oft benennt Rihm einzeln die spielenden Instrumente und nicht die Gruppen.

Eine solche Differenzierung innerhalb einer Spielgruppe spiegelt die kompositorische Idee des Stückes wieder. Der Ton a^2 kommt sechsmal in den Cymbales antiques vor und gewinnt schon dadurch eine deutliche Dominanz gegenüber den anderen Tönen, die Cymbales antiques zu spielen haben. Der Ton h^1 ist ebenso sechsmal durch die Röhrenglocke vertreten. Wenn man einen Blick auf den Wechsel der Schlagzeuggruppen wirft, fällt die Omnipräsenz des Tones a^2 von T.1 bis T. 132 auf. Ab T. 134 bis 239 wird der Ton und Klang der Röhrenglocken sehr dominant gegenüber den anderen Instrumenten: Der ostinate Ton h^1 wandert in alle Stimmen, sodass das ganze klangliche Geschehen von Takt 180 bis 192 in allen Stimmen aus einem einzigen Ton besteht. Gegen Ende des Stückes erklingt dreimal das a^2 durch die Cymbales antiques.

Nach dieser Idee, erscheint es sinnvoll, das Stück nicht mehr in 17 Einzelabschnitte zu gliedern, sondern in zwei große Phasen. Die erste Phase stellt den Ton a^2 in den Vordergrund des klanglichen Geschehens, die zweite – den Ton h^2 , wobei das Stück auf dem einzigen Ton a^2 endet. Das Zurückkehren zum Anfangston geschieht unerwartet, da das ganze musikalische Geschehen an die Anfangsphase zurückkehrt. Gleichzeitig eröffnet das Stück neue Klangperspektiven für eine mögliche Werkreihe: Das Ende des einen Stückes wird zum Ausgangspunkt des nächsten.

Der häufige Wechsel von Instrumentengruppen rhythmisiert die Klangbildung und hat sogar eine formbildende Funktion. Es ist offensichtlich, dass der Komponist mit den einzelnen Instrumentengruppen eine bestimmte Klangvorstellung verbindet. Die Cymbales antiques sind auf die Töne fis^2 , g^2 , gis^2 , as^2 , b^2 , h^2 , c^2 und a^2 gestimmt, die eine Kerntonfolge des Stückes bilden. Sie erzeugen einen Tonraum um den zentralen Ton a^2 , der sich im Laufe des Stückes nicht verändert. Dabei ist die Tonkonstellation dieser Tonfolge von entscheidender Bedeutung.

Im Gegensatz zur Tonreihe der Cymbales antiques liefert der Satz der tiefen Blechblasinstrumente die weiteren Tonfolgen. Inwieweit die Instrumentengruppen eine klangliche Einheit bilden, wird in der musikalischen Analyse des Stückes dargestellt.

5.1. Klangorganisation

Étude pour Séraphin entwickelt sich aus Nichts, aus einer Fermate. Erst im zweiten Takt erklingt der einzige Ton a^2 (siehe Abb. 7), der zu einem ein- bis sechstönigen Gebilde wird. Der Ton wird von den Cymbales antiques gespielt.

Eine lange Tonrepetition in T. 1-12 ist keineswegs als eine Klangrepetition gedacht: In den ersten zwölf Takten erzielt der Komponist eine Vielfalt von Veränderungsmöglichkeiten eines einzigen Tones durch eine immer andere Dynamik, Rhythmus und Besetzung. Durch den subtilen Wechsel der Klangfarbe erhält der Ton wieder neue klangliche und räumliche Substanz.

Der Ton a^2 erklingt stets in der gleichen Lage. Dabei bezieht der Komponist den klingenden und abklingenden Raum mit ein, indem er den Klang in zahlreichen Fermaten abklingen lässt. Die Dauer des Abklingens ist unterschiedlich lang: Die Zahlen oberhalb des Taktes stehen für die Sekundeinheiten. Für den Fluss der Musik bedeutet das, dass sich die klingenden Töne etwas langsamer fortbewegen (laut der Taktangabe: *Sehr langsam*, Viertel = 40) als die abklingenden (hier wäre die Angabe etwa: 1 Sekunde = 55 laut Mälzels Metronom).

Wenn in Takt 33 die erste Klangszene aus *Séraphin* dazu kommt, bedeutet es, dass man unmittelbar mit etwa 4 metrischen Ebenen konfrontiert wird: Das Theaterstück *Séraphin* beginnt nicht im Tempo der Tonbandeinspielung, sondern, wie Rihm vorgibt, „etwa im Tempo der Einspielung“. Erst am Ende der 1. Klangszene werden die Tempi einander angepasst (siehe Abb. 5). Der Zusammenklang der beiden Stücke wird als ein komplexes Organisches wahrgenommen, das im Moment des Erklingens erst geformt und angeglichen wird.

Der Ton a^2 erklingt in den Takten 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 16, 18, 19, 25 und 30 einstimmig, wobei der Klang ständig dynamisch, rhythmisch, artikulatorisch und besetzungsmäßig anders gestaltet wird. Die Satzstruktur in Takt 6 ist sehr charakteristisch für dieses Stück: Bei der exakten Tonwiederholung wechselt sich die Klangfarbe und Dynamik. Die Dynamische Mehrschichtigkeit entsteht durch die Überlappung von *mf* und *ppp*.

Solche abwechselnde Intonation des gleichen Tones taucht nocheinmal in T. 48-52 auf und ist oft auch in den anderen *Séraphin*-Stücken präsent: Z. B. in *Séraphin*, 2. Klangszene, T. 47-54, Einsatz der Frauenstimmen (Abb. 18).¹⁷²

Der durch die abwechselnde Intonation des Tones erweckte Eindruck einer Mehrschichtigkeit rhythmisiert den Musikfluss, der sich in sehr langsamem Tempo fortbewegt. Wenn der Komponist bereits in Takt 13 eine Folge von mehreren Tönen in der vertikalen Anordnung erklingen lässt, wird man als Zuhörer nicht überrascht: Der akustische Raum für dieses Ereignis war schon vorbereitet.

5.1.1. Tonfolge A

In den Takten 1-32 wird eine chromatisch aufsteigende Tonfolge aus sieben Tönen im Ambitus der verminderten Quinte $fis^2 - c^3$ entwickelt. Sie bildet den Kernklang des Stückes, der von Cymbales antiques gespielt wird. Sehr hohe Töne der Perkussionsinstrumente bilden einen starken Kontrast zum Klang der Blechblasinstrumente. Ein wichtiges Merkmal der Tonfolge A liegt in der Verräumlichung der Töne durch eine spezifische Orchesteraufstellung: Die Cymbales antiques sind paarweise so im Raum verteilt, dass in jeder Gruppe ein a^2 und ein weiterer Ton vertreten ist. Für eine Tonkonstellation in der vertikalen Anordnung bedeutet dies, dass die chromatischen Töne weit voneinander entfernt sind. Eine solche Orchesteraufstellung mag die differenziertere Wahrnehmung der Töne begünstigen.

Tonfolge A



Beispiel 1

Die Ausgangstonfolge, die im Folgenden als Tonfolge A bezeichnet wird, besteht aus sieben Tönen, die bis zum Ende des Stückes als konstantes Konstrukt fungieren und immer nur von Cymbales antiques gespielt werden.

¹⁷² Detaillierter dazu siehe Kap. 4.3.1.

5.1.2. Tonfolgen B – AB 9

Eine Erweiterung des musikalischen Vokabulars erfährt das Stück durch weitere Tonfolgen und Tonkonstellationen, die die Klanglichkeit der tiefen Blechblasinstrumente repräsentieren.

Den Verwandtschaftsgrad der Tonfolge A und B sowie alle anderen Varianten dieser beiden Tonfolgen bis T. 47 stellen folgende Notenbeispiele dar:

Tonfolge A
T. 32

Tonfolge B
T. 33

Tonfolge AB 1
T. 35

Tonfolge AB 2
T. 37

Tonfolge AB 3
T. 38

Tonfolge AB 4
T. 39

Tonfolge AB 5
T. 40

Tonfolge AB 6
T. 41

Tonfolge AB 7
T. 43

Tonfolge AB 8
T. 45

Tonfolge AB 9
T. 46

Notenbeispiel 2

Die Notenbeispiele der Tonfolge A und B sowie deren Varianten verdeutlichen, inwieweit Rihm die Aspekte des *Reihendenkens* aufgreift: Fast in jedem Takt entwickelt der Komponist eine Tonfolge, die er in der vertikalen Anordnung erklingen lässt.

Die 8-tönige B-Tonfolge beginnend mit dem Ton *des*¹⁷³ hat drei gemeinsame Töne mit der 6-tönigen Ausgangstonfolge A: *g*, *a* und *b*. Die weiteren Tonfolgen sind als AB 1, 2 und s. w. gekennzeichnet, da sie eher als Varianten der beiden Tonfolgen fungieren.

Seit in der 3-tönigen Variante AB 1 ein neuer Ton *es* hinzugefügt wird und in der 7-tönigen Folge AB 2 ein *cis*, tauchen bis T. 47 keine neuen Töne auf.

Da alle Tonfolgen ihrer vertikalen Anordnung entnommen sind, lassen sich die Töne unterschiedlich aufeinander schichten. Für die anstehende Untersuchung habe ich die Sekundschichtung herangezogen. Der Ambitus jeder Reihe hat deshalb für die Analyse der Tonfolgen keine entscheidende Bedeutung.

Sehr auffallend ist, dass die B-Tonfolgen nicht aus chromatisch aufsteigenden Tönen bestehen: Es kommen große Sekunden vor und je nach Schichtung übermäßige Sekunden und kleine Terzen. Die Randtöne *fis* und *c* der Ausgangstonfolge sind nur in der Tonfolge AB 6, 8 und 9 vertreten.

Charakteristisch für alle B-Tonfolgen ist, dass in jeder Folge mit Ausnahme der Tonfolge AB 1 und AB 4 stets zwei gleiche Töne vorkommen, einer von beiden ist um einen Halbton erhöht oder erniedrigt: Z. B. *f* und *fis*, *g* – *ges*, *c* – *cis*, *d* – *des*.

Bei der Betrachtung der Intervallverbindungen zwischen den Tönen fällt auf, dass in jeder Tonfolge mit Ausnahme AB 1 ein Tritonus vorkommt.

Die Beispiele 3, 4, 5, und 6 stellen zwei Schichtungsweisen der Reihe B dar. Je nach Anfangston treten die unterschiedlichen Intervalle in den Vordergrund: Im Beispiel 3 fallen die Quartverbindungen auf, im 3 und 4 – die verminderten und vergrößerten Intervalle.

¹⁷³ Die Orthographie von Einzeltönen ist folgendermaßen gehalten: Sie werden dann klein geschrieben, wenn es für die anstehende Untersuchung nicht auf ihre Lage kommt. Sobald ihre Tonhöhe wichtig wird, werden sie näher gekennzeichnet.

Reihe B

Bsp. 3

Reihe B

Bsp. 4

Reihe B
Variante

Bsp. 5

Reihe AB 2

Bsp. 6

Anhand vom Notenbeispiel 3, 4 und 5 sieht man deutlich, dass die Tonfolge B unabhängig vom Ausgangston ihre Hauptintervalle behält. Die Tonfolgen B und AB 2 bestehen aus 8 Tönen, die eine intervallische Symmetrie aufweisen: Tonfolge B besteht aus zwei großen Terzen mit einer kleinen Sekunde als Anschlussintervall; Tonfolge AB 2 besteht ebenso aus zwei großen Terzen am Rande und der großen Sekunde in der Mitte.

Ein exemplarisches Beispiel ist die Reihe AB 2: Von jedem Ton lässt sich entweder ein vermindertes oder ein übermäßiges Intervall bauen. Im Vergleich zur Reihe B enthält die Reihe AB 2 nur eine reine Quinte *b-f*. Die Oktave *fis-f* ist vermindert.

5.1.3. Verhältnis der Tonfolgen untereinander in T. 32 - 47

Bei allen Tonfolgen kann man eine relative Unabhängigkeit voneinander feststellen, weil der Komponist schon ab der Tonfolge AB 2 mit allen Tönen arbeitet. Bei der großen Menge von Einzelereignissen, die sowohl alle musikalischen Parameter einschließlich der Orchesterbesetzung betreffen wie auch die Tonreihen – und Konstellationen prägen, ist die Frage nach dem Verhältnis der Reihen untereinander von zentraler Bedeutung. In der folgenden Untersuchung gehe ich der Frage nach, ob sich jede Reihe als Vorstufe der Materialentwicklung für die nächste Tonreihe betrachten lässt.

Trotz der scheinbaren Unabhängigkeit aller Tonfolgen steckt ein logisch nachvollziehbares Konstrukt dahinter: In jeder Tonfolge wird ein Ton aus der Tonfolge davor chromatisch verändert.

So werden die Töne *fis* und *g* aus der Tonfolge A chromatisch verändert und erklingen in der Reihe B als *f* und *ges*. Am Beispiel der Tonfolge AB 4 sieht man den kurzfristigen Wechsel der Methode: Die beiden Töne *cis* und *g* werden aus der Tonfolge davor genommen, um eine neue Tonkombination zu entwickeln.

Die chromatisch veränderten Töne fungieren als Scharniertöne und verbinden die Tonfolgen auf eine sehr plastische Weise. Außerdem fügt Rihm oft auch die Töne hinzu, die in der vorhergehenden Tonfolge nicht erklingen. Das folgende Schema stellt das Verhältnis der Tonfolgen A bis AB 9 (T.32 – 47) zueinander systematisch dar:

Takt	Reihe	Reihentöne	Veränderte Töne	Hinzugefügte Töne
32	A	<i>fis</i> , <i>g</i> , <i>as</i> , <i>a</i> , <i>b</i> , <i>h</i> , <i>c</i>		
33	B	<i>d</i> , <i>e</i> , <i>f</i> , <i>ges</i> , <i>g</i> , <i>a</i> , <i>b</i> , <i>des</i>	<i>f</i> , <i>ges</i>	<i>des</i> , <i>d</i>
35	AB 1	<i>c</i> , <i>d</i> , <i>es</i>	<i>d</i> , <i>es</i>	<i>c</i>
37	AB 2	<i>F</i> , <i>fis</i> , <i>g</i> , <i>as</i> , <i>b</i> , <i>cis</i> , <i>d</i> , <i>e</i> , <i>g</i>	<i>cis</i> , <i>e</i>	<i>f</i> , <i>fis</i> , <i>g</i> , <i>as</i> , <i>b</i> , <i>g</i>
38	AB 3	<i>e</i> , <i>f</i> , <i>fis</i> , <i>g</i> , <i>a</i> , <i>b</i> , <i>cis</i> , <i>d</i>	<i>a</i> ,	<i>a</i>
39	AB 4 (neue Genese)	<i>cis</i> , <i>g</i>	-	-
40	AB 5	<i>h</i> , <i>c</i> , <i>cis</i> , <i>d</i> , <i>es</i> , <i>g</i>	-	<i>h</i> , <i>c</i> , <i>d</i> , <i>es</i> ,
41	AB 6	<i>Es</i> , <i>fis</i> , <i>as</i> , <i>h</i> , <i>c</i>	-	<i>Fis</i> , <i>as</i>

		,cis,d		
43	AB 7	h,c,d,es,f,as	f	-
45	AB 8	fis,ges,as,h, c,es,f	fis	ges
46	AB 9	C,d,es,f,fis, h	-	d
47	neue Genese	g		g

Zwei Phasen innerhalb der Tonfolgebildungen weisen deutliche Unterschiede auf: T. 39 und T. 47. In Takt 39 reduziert Rihm die Tonfolge bis zu zwei Töne *cis* und *g*. Im T. 40 wird eine weitere Tonfolge entwickelt, indem der Komponist keinen Ton chromatisch verändert, sondern neue Töne hinzufügt. Takt 41 lässt die Vermutung zu, dass Rihm einen anderen Weg in der Tonfolgebildung gefunden hat, da er die Töne austauscht statt sie chromatisch zu verändern. In T. 43 kehrt er zu seiner Idee zurück und verändert chromatisch den Ton *f*. Takt 47 markiert eine neue Phase bei der Klangbildung: Der neu hinzugefügte Ton *g* erklingt allein im Raum und bedeutet eine Phase der neuen Genese des Tonmaterials.

Zusammenfassend kann man anmerken, dass es sich in diesem Stück nicht um eine systematisch entfaltete Reihentechnik handelt, wie es bei A. Schönberg, A. Berg oder A. Webern der Fall war. Die Tonfolgen Rihms sind auch auf die Zwölftönigkeit hin angelegt. Das chromatische Total wird erfüllt, Rihm fügt allerdings Töne hinzu, die enharmonisch verwechselt sind: *fis-ges*, *cis-des*, *e-fes* und *eis-f*. Das chromatische Total besteht somit aus sechzehn Tönen:



Beispiel 7

Dennoch werden die Tonfolgen Rihms nach ganz anderen Regeln entwickelt: Die Ausgangstöne setzen mehrere Tonfolgen in Gang, die stets in veränderter Gestalt wiederkehren. An jede Tonfolge schließt sich der Ausschnitt einer anderen Folge von Tönen an, sodass sich diese nacheinander einsetzend zu einem neuen Ganzen zusammenfügen. Aus diesem Grund erscheint der Begriff „Tonfolge“ treffender zu sein, weil er nicht im Kontext der „Reihe“ steht.

Die Abstände zwischen den Tönen in jeder Reihe oder ihre Anzahl und Anordnung folgen meines Erachtens keinen logisch nachvollziehbaren Regeln und sind von den jeweiligen Tonkonstellationen abhängig. Der Zuhörer erlebt schon zu Beginn des Stückes eine Genese der Klanggestalt, die sich im Laufe des Stückes artikuliert. Da sich aus den Tönen einer Tonfolge die Harmonik aus vielen Einzelgestalten frei entfaltet, ist die Analyse der Tonkonstellationen einer harmonischen Analyse des Stückes vorzuziehen. Den Tonkonstellationen wie auch den Tonfolgen kommt sogar eine formbildende Funktion zu. So gewinnt der Tritonus durch seine ständige Präsenz die Rolle eines „Hauptintervalls“. Eine reine Quarte und Quinte bilden aber stets seinen Gegenklang und sind, wenn man sich die Artaud'sche Sprache bediente, ein Double.

5.2. Tonkonstellationen der Tonfolge A in T. 1-247

Die Töne der Ausgangstonfolge erscheinen in verschiedenen zwei- bis sechstönigen kompakten Tonkonstellationen. Das folgende Beispiel stellt alle Tonkonstellationen der Tonfolge A dar, die im Stück vorkommen.

T. 1-12, 18, 25,
30, 35, 37,
48 - 53, 57,
81, 122, 124,
242, 245 - 247

T. 19+20

T. 26

T. 55

T. 28

T. 16

T. 24

T. 29

T. 54

T. 21

T. 13, 15, 23, 32, 33,
39, 118, 119, 121

Beispiel 8

Die notierten Konstellationen fungieren im Stück wie ein Vokabular, dessen Teile unterschiedlich oft vorkommen.¹⁷⁴ Im Gegensatz zu den anderen Tonkonstellationen, die nur ein-oder zweimal vorkommen, wird die eintönige und die sechstönige Konstellation am häufigsten wiederholt.

¹⁷⁴ Bei allen Tonkonstellationen wurde ihre Lage beibehalten.

Bei allen Wiederholungen von Konstellationen handelt es sich nur um exaktes Wiedererscheinen der Töne in einer bestimmten Oktavlage und Klangfarbe. Rhythmus und Dynamik verändern sich ständig.

Den Zweiklang bestehend aus kleiner Sekunde stellen die Takte 19 und 26 dar. Die große Sekunde erklingt in T. 55.

In T. 16, 24 und 29 erklingen verschiedenartige dreitönige Konstellationen im Ambitus einer verminderten Terz (*gis-b*, *fis-as*) und einer großer Sekunde (*g-a*). Ein Vierklang in Form von chromatisch gefüllter kleiner Terz *a-c* erscheint in T. 21 und großer Terz *g-h* in T. 54. Der Ton *gis*², der in T. 16 auftaucht, gehört nicht zur Tonfolge A und kann doppeldeutig definiert werden. Die Tonfolge besteht nur aus den Tönen, die bei den Cymbales antiques vertreten sind: *fis*, *g*, *as*, *a*, *b*, *h* und *c*. Eine Ausnahme bildet der Ton *as*, denn die Cymbales antiques sind nur auf *gis* gestimmt. In der Besetzung des Musiktheaterstückes *Séraphin* taucht ein ähnliches Problem auf: Die Cymbales antiques sind auf 12 Töne gestimmt, unter denen der Ton *gis* und nicht *as* vertreten ist. Offensichtlich war es aus technischen Gründen nicht möglich, die beiden Töne, *gis* und *as*, von den Cymbales antiques spielen zu lassen.

Die Quarte *fis-h* steht etwas gesondert in Takt 28, gespielt auf *ppp* nach einer langen Fermate: Die beiden Töne haben eine formbildende Funktion im Verlauf des Stückes. Schon sehr früh werden sie gegenübergestellt und als Zweiklang übereinander geschichtet.

Eine sechstönige Konstellation erklingt neunmal im Laufe des Stückes an sehr markanten Stellen. Nach einer langen Zäsur erklingt sie in T. 118, an der Stelle des Übergangs zum zweiten großen Formteil. Im zweiten Teil erklingt diese Konstellation dreimal punktuell.

Die Tonkonstellationen der Ausgangsreihe erscheinen in sehr kompakter Anordnung, oft als chromatisch aufsteigende Tonabfolge. Die einzige Ausnahme bildet dabei die Quarte *fis-h*.

5.2.1. Tonkonstellationen der Tonfolgen B – AB 9 in T. 33-47

Um die Klangorganisation dieses Stückes nachvollziehen zu können, ist eine Systematisierung von einzelnen Tonkonstellationen im Klangbereich der tiefen Blechblasinstrumente nötig. Im folgenden Notenbeispiel sind die Konstellationen der Tonfolgen B – AB 9 zusammengefasst. Bei allen Konstellationen ist ihre Lage beibehalten worden.

Tonfolge B
T. 33

T. 33
Tonkonstellationen

AB 1
T. 35

T. 35
Tonkonstellationen

AB 2
T. 37

T. 37
Tonkonstellationen

AB 3
T. 38

T. 38
Tonkonstellationen

AB 4
T. 39

T. 39
Tonkonstellationen

AB 5
T. 40

T. 40
Tonkonstellationen

AB 6
T. 41

T. 41
Tonkonstellationen

AB 7
T. 43

T. 43
Tonkonstellationen

AB 8
T. 45

T. 45
Tonkonstellationen

AB 9
T. 46

T. 46
Tonkonstellationen

T. 47

Beispiel 9

Wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich ist, kommt jede Konstellation nur einmal vor. Die Anzahl der Konstellationen schwankt unabhängig von der Anzahl der Töne in einer Tonfolge von einer bis zu vier. Trotz aller Unterschiede bei der Intervallschichtung zeigt sich mehrheitlich der Tritonus und die reine Quarte. Die dritte Konstellation in T. 40 (*es-c-h-d*) weist eine Ähnlichkeit mit der ersten Konstellation aus T. 41 (*es-fis-c-h-d-cis*) auf. Durch die Hinzufügung der neuen Töne *fis* und *cis* unterliegt diese Konstellation aber anderen Regeln: Zwei chromatische Töne *c-cis* bilden ein charakteristisches Merkmal dieser Konstellation. Auch im T. 45 (2. Konstellation) und 46 (1. Konstellation) erklingen *f* und *fis*. Die eintönigen Konstellationen kommen im Stück auch vor. Eine solche Konstellation, die oben beschrieben wurde, erklingt in T. 1-12. Der Ton *g* in T. 37 ist im Vergleich zu eintönigen Konstellationen in T. 1-12 nicht so dynamisch und rhythmisch ausdifferenziert. Ein einziger Ton *g*, gespielt von 2 Tenorbassposaunen und 2 Kontrabassposaunen kommt zum zweiten Mal in T. 47 vor. Ein *a*, gespielt von der gleichen Besetzung, erklingt in T. 90. Ab T. 144 bis 227 wird der gesamte Klang eintönig: Alle Instrumente außer den Cymbales antiques spielen den gleichen Ton *h¹*. Ähnlich wie bei der Repetition des Tones *a²* am Anfang des Stückes handelt es sich hier nicht um eine Klangrepetition: Sechsmal ändert sich alleine die Besetzung innerhalb dieses Abschnittes. Es ist offensichtlich, dass manche Schichtungen Ähnlichkeiten aufweisen. Eine weitere Systematisierung der Tonkonstellationen hilft, das ganze Vokabular dieses Stückes kennenzulernen. Die folgende Systematisierung stellt die ausgewählten zwei- bis mehrtönigen Tonkonstellationen von B-Tonreihen dar, die als solche im ganzen Stück vorkommen.

5.2.2. Tonkonstellationen der Tonfolgen B – AB 9 in T. 33-247

Die Tonkonstellationen im Bereich der Blechblasinstrumente fungieren ähnlich wie Vokabular und kehren wieder in der gleichen Lage. Keine der Konstellationen wird im Stück wortwörtlich wiederholt: Alle klanglichen Facetten einer Tonrepetition wurden in Kap. 4.2. aufgezeigt.

Zweitönige Tonkonstellationen

kleine Sekunden	
große Sekunden	
kleine/ verminderte Terzen	
große Terzen	
reine / übermäßige Quarten	
reine / übermäßige Quinten / große Sexte	
kleine / große Septimen	
reine / übermäßige Oktaven	
Intervalle über eine Oktave	

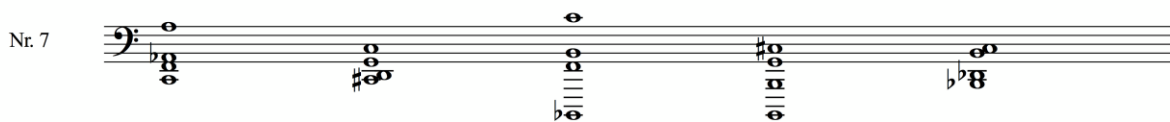
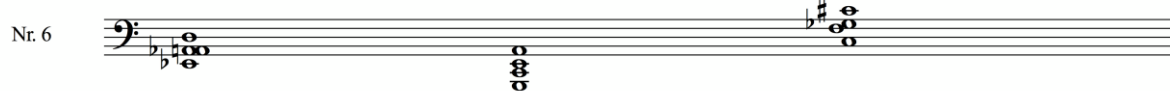
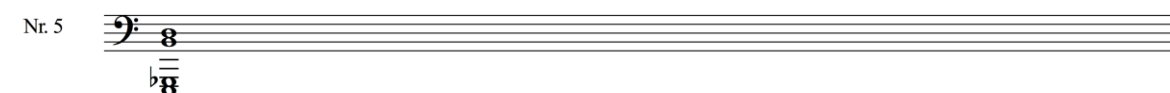
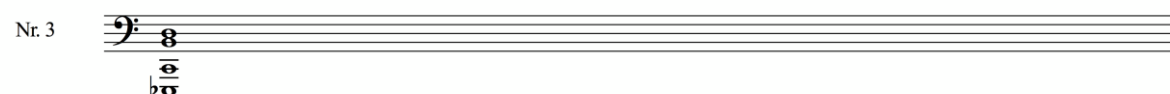
Beispiel 10

Dreitönige
Konstellationen



Beispiel 11

Viertönige
Konstellationen



a-as

cis-c

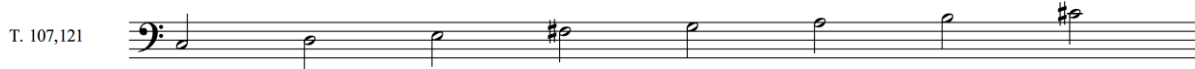
b-h

b-h

b-h

Beispiel 12

Achttönige
Sekundkonstellationen



Beispiel 13

Wie den Notenbeispielen zu entnehmen ist, erklingen die Töne in unterschiedlichsten Konstellationen: Von einem zwei- bis hin zum vierzehntönigen Klang in T. 122 im Ambitus von zwei Oktaven.¹⁷⁵ Die dargestellten Tonkonstellationen bilden vier Gruppen: zwei-, drei-, vier und mehrtönige Tonschichtungen.

Die zweitönigen Tonschichtungen erscheinen in Form von kleinen, großen, übermäßigen und verminderten Intervallen: Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten bilden die Mehrzahl der Kombinationen. Dabei erklingen bestimmte Tritoni wie *d-gis*, *e-b*, *cis-g*, *c-fis* häufiger im Stück als alle anderen zweitönigen Schichtungen.¹⁷⁶ Oft erklingt ein Tritonus in Form einer verminderten Duodezime (*cis-g¹*). Eine einzige große Sexte *d-h* kommt als Zweiklang mehrmals im Stück vor, mündet aber sofort in die Quinte *e-h*.

Die großen und kleinen Septimen sowie auch verminderte oder übermäßige Oktaven sind sehr präsent sowohl als Zweiklänge wie auch als Randtöne in den mehrtönigen Konstellationen. Die reinen Oktaven, gebaut auf *es*, *g* und *a* kommen nur einmal in T. 94 vor.

Die drei- und viertönigen Konstellationen sind nach den charakteristischen Intervallen innerhalb der Schichtung systematisiert.

Die dreitönigen Konstellationen (Bsp. 11) stellen fünf unterschiedliche Typen der Intervallschichtung dar. In der ersten Konstellation erklingt eine Schichtung aus Tritonus und reiner Quinte (*e-b-f*); eine Quartschichtung aus verminderter und reiner Quarte (*h-es-as*) in der zweiten Tonkonstellation. Die vierte Kombination enthält die übermäßige Quarte (*b-cis-e*) in Form der Randtöne. Eine Tonfolge aus großer Sexte und reiner Quarte (*f-d-g*) erscheint in der dritten Kombination. Die übermäßige Oktave, die sehr häufig vorkommt, entsteht durch die zwei chromatischen Töne *b-h* in der fünften Tonkonstellation.

Die viertönigen Konstellationen (Bsp. 12), die im Vergleich zu den anderen Schichtungen in der Überzahl sind, kann man in zwei Gruppen einteilen: In der ersten sind alle Töne auf engstem Raum aufeinandergeschichtet. Am häufigsten kommen die Sekundschichtungen vor. In der zweiten können die Töne in Abstand einer Duodezime liegen. Für die Tonkonstellationen sind die Intervallverbindungen und der Ambitus wichtig.

¹⁷⁵ Die Konstellation aus einem einzigen Ton kommt im Vergleich zur A-Reihe nur zweimal vor: In T. 47 erklingt der Ton *g* im 1/16 Takt als eine Sechzehntel; An der Kulmination der Stückes, in T. 120 klingt ein einziger Ton *cis* bei den Tenorbassposaunen und bildet somit einen Gegenklang zu der verminderten Quinte *fis-c*, gespielt von *Cymbales antiques*.

¹⁷⁶ Bei der Systematisierung dieser Konstellationen wird es aus einem praktischen Grund auf die Taktzahlen verzichtet.

Die unter Nr. 1 zusammengefassten Konstellationen sind die chromatischen Tonschichtungen im Ambitus einer reinen, übermäßigen und verminderten Quarte sowie einer verminderten Terz.

Die Terzschichtungen unter Nr. 2 bilden die erste Umkehrung eines Septakkordes – den Quintsextakkord. Das sind die einzigen Terzschichtungen im Stück, die auf einen konventionellen Akkordbau erinnern. Die erste und zweite Kombination sind der Reihe AB 3 entnommen, die dritte Kombination ist im weiteren Verlauf des Stückes entstanden.

Die Kombination Nr. 3 aus großer Sexte, großer Septime und kleiner Terz ist ein Einzelfall. Diese Schichtung entstammt ursprünglich der Reihe AB 5.

In jeder Schichtung der Nr. 6 ist eine reine Quarte und ein Tritonus zu finden.

Die unter Nr. 7 zusammengefassten Tonschichtungen enthalten zwei gleiche Töne, einer von beiden ist chromatisch verändert: *a-as*, *cis-s*, *b-h*.

Die mehrtönigen Konstellationen tauchen erst ab T. 105 auf und werden als simultaner Klang von allen tiefen Blechblasinstrumenten erfasst. In T. 105 kommen zwei ähnliche Schichtungen vor, die zuvor als viertönige Kombinationen erklingen sind: Ein Vierklang im Ambitus der verminderten Quarte wird zum Achtklang im Ambitus einer großen Sexte.

Besonders interessant unter formalem Aspekt sind die achttönigen Sekundkonstellationen (Bsp. 13), die in T. 107 (oder in T. 121) und 125 vorkommen. Die Takte 117-134 bilden einen Höhepunkt des Stückes: Auf die Randtöne der Ausgangsreihe A *fis* und *c* werden Konstellationen aufgebaut, die als eine komplette Tonfolge in der vertikalen Anordnung erkennbar ist. Die symmetrisch angeordneten Töne *c-d-e-fis* und *g-a-h-cis* stellen den Tonbereich um *c* vor. Die gleich aufeinander geschichteten Töne in T. 125 *f-g-a-h* und *c-d-e-fis* präsentieren den Tonbereich um *f*.

Am Beispiel aller Tonfolgen und Tonkonstellationen wurde Rihms konstellatives Denken im Stück aufgezeigt. Alle Tonkonstellationen bilden ein Vokabular in *Étude pour Séraphin*. Charakteristisch ist eine immer andere Ausdifferenzierung der Tonfolgen und Tonkonstellationen, die variiert in allen musikalischen Dimensionen auftreten.

Bis jetzt wurden die Tonkonstellationen der Ausgangstonfolge und die weiteren Tonfolgen aus mehreren Gründen getrennt voneinander behandelt. Die Tonfolgen A und B sind alleine durch die Auswahl der Instrumente voneinander getrennt.

Die solistische Besetzung der Percussionsinstrumente und die chorische der Blechblasinstrumente sowie ihre Verteilung im Raum zeigen auf, wie der Komponist sein Stück aus differenzierten klanglichen Bausteinen zusammensetzt. Der kleinste Baustein ist ein einziger Ton, der den Klangraum füllt. Die Übergänge zwischen den einzelnen Bausteinen, Tonfolgen und Tonkonstellationen geschehen nicht nach dem logisch nachvollziehbaren kausalen Prinzip. Aus diesem Grund mag der erste Eindruck von beliebig zusammengewürfelten Einzelereignissen trügen.

Dass der Bildung einer Tonfolge ein systematischer Vorgang zugrunde liegt, ist offensichtlich: Ein oder zwei Töne aus der Tonfolge davor werden in der nächsten Tonfolge chromatisch verändert. So entwickelt Rihm aus vielen Einzelereignissen ein zusammenwachsendes kompaktes Ganzes.

Wie die Einzelereignisse im Zusammenhang funktionieren wird in der weiteren Analyse von *Étude pour Séraphin* gezeigt.

5.2.3. Tonkonstellationen im Zusammenklang

Logischerweise wechseln die Töne in den Konstellationen nach dem gleichen Prinzip, wie in den Tonfolgen: Ein oder zwei Töne werden chromatisch in jeder Konstellation verändert. Das geschieht bis zum Beginn der neuen Genese einer Tonfolge. In diesem Fall werden keine Töne verändert, sondern hinzugefügt.

Bei dem Zusammenspiel aller Instrumente vollzieht sich der Wechsel auf die gleiche Weise.

Das nächste Notenbeispiel stellt alle „Verbindungstöne“ in T. 33 bis 40 dar:

The musical score shows measures T. 33 to T. 40 for three parts: 2 Tbpos. (Tenor Trombones), 4 Ktbtb (Contrabass Trombones), and Perc. 1-6 (Percussion). The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The measures contain complex rhythmic patterns and chordal structures.

Below the score, a diagram illustrates the chromatic relationships between notes across measures:

- Measure T. 33:** g → ges, a → as
- Measure T. 35:** c → cis
- Measure T. 37:** a → as
- Measure T. 38:** f → fis, as → a
- Measure T. 39:** des → d, as → a
- Measure T. 40:** (No specific transitions shown, but part of the sequence)

A long horizontal arrow at the bottom points from left to right, starting under 'g' and ending under 'a', indicating the overall chromatic progression.

Neue Genese
Beispiel 14

An diesem Beispiel ist deutlich zu sehen, auf welche Weise die beiden Klangschichten miteinander verbunden sind: Die Cymbales antiques und die tiefen Blechblasinstrumente erklingen selten zusammen, sondern korrespondieren auf eine komplementäre Weise. Sie ergänzen sich in ihrem Wechselspiel von Ruhe und Bewegung. Eine solche Satzweise steht dem polyphonen Denken nahe, auch wenn der Begriff „Polyphonie“ hier nur im weitesten Sinne hier verwendet werden kann.

Charakteristisch für diesen Abschnitt ist die Präsenz der Töne *a-as*, die in den Tonkonstellationen beider Klangschichten erklingen. Im Takt 38 erklingen die beiden Töne zum letzten Mal, da in T. 39 eine neue Tonfolge generiert wird und sich die neuen Tonzentren entwickeln. Für die Genese der nächsten Tonfolge reduziert Rihm die Tonfolge davor bis zu zwei Töne. Der Übergang geschieht auf sehr plastische Weise: Der Ton *cis* aus der Tonkonstellation davor wird in die nächste Tonfolge übernommen. Die Töne *c* und *cis* bilden ab Takt 40 bis 46 ein neues Tonzentrum.

Wie das Notenbeispiel darstellt, wären die Töne *g* und *ges* auch als zentrale Töne denkbar. Die einzige Ausnahme bildet dabei T. 35, in dem weder *g* noch *ges* vorkommt. Bei der Feststellung von Tonzentren konnte man nur ein einziges Paar oder einen einzigen Ton finden, die von Anfang der Phase bis zu deren Ende im jeden Takt mindestens einmal vorkommen. Der Vorgang, der oben erklärt wurde, beschreibt die plastische Verbindung der Tonfolgen und Tonkonstellationen über mehrere Takte. Auf die anderen Möglichkeiten, Tonzentren zu bilden, wird im folgenden Kapitel eingegangen.

5.3. Tonzentrale Phasen

Die prinzipielle Veränderbarkeit des Klanges und Unvorhersehbarkeit der Tonkonstellationen und musikalischen Abläufen machen es schwer, das Stück in klare Abschnitte zu gliedern. Man sucht vergeblich nach Indizien, die diesen Vorgang möglich machen. Es gibt keinen einzigen Takt oder Abschnitt, der sich wiederholt.

Dieses Stück ist geprägt durch Einzelereignisse, die sich in allen musikalischen Dimensionen manifestieren. Die oft wechselnde Besetzung vermittelt den Eindruck von Fragmentenhaftigkeit.

Das Zusammenspiel von zwei stark kontrastierenden Instrumentengruppen ergibt sich durch das Zusammenstellung von acht Spielgruppen: 6 Percussionsgruppen, 2 Tenorbassposaunen + 2 Kontrabassposaunen und 4 Kontrabasstuben. Ihre Aufstellung sowie auch die Notation und das klangliche Ergebnis sprechen für eine Differenzierung bis ins kleinste Detail.

Die Tonkonstellationen von Percussions- und Blechblasinstrumente erscheinen sehr selten simultan: Das notierte Ergebnis erweckt somit den Eindruck einer Mehrschichtigkeit, eines zusammengesetzten polyphonen Ganzes. Auf diese Weise kombinierte Einzelereignisse haben dem Komponisten ermöglicht, den Satz der Frauenstimmen aus dem Musiktheaterstück *Séraphin* in ein neues Stück der *Séraphin*-Werkreihe *Madrigal* zu integrieren.

Auch im Bereich des Metrums setzt Rihm uneinheitliche Elemente, die zusammengefügt werden. Die Phasen des klingenden Klanges werden durch die Phasen des abklingenden Klanges unterbrochen: Im Stück gibt es 22 Fermaten, die den ganzen Takt füllen. Das Abklingen geschieht, wie oben erwähnt, im etwas schnelleren Tempo, als am Anfang des Satzes vorgegeben ist.

Auf den ersten Blick steht die oben beschriebene Vorgehensweise Rihms im Widerspruch zu den plastischen Übergängen im Tonbereich.

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob die Einzelereignisse die Bestandteile eines Ganzen oder das Ganze ein Ergebnis der Einzelereignisse ist. Diese komplexe Frage bezieht sich sowohl auf das Stück *Étude pour Séraphin* wie auch auf alle Stücke dieser Werkreihe.

In der folgenden formalen Analyse des Stückes wird der Versuch unternommen, alle Phasen der Klangbildung im *Étude pour Séraphin* aufzuzeigen und ein formales Prinzip darin zu finden.

Das folgende Schema stellt alle Tonzentren im Stück vor, deren Wechsel zum formbildenden Prinzip wird.

Takt	Zentrale Töne	Art der Übergänge der tonzentralen Phasen
1-32		Materialgenese
33-38 39	<i>as-a</i> Zweitönige Konstellation <i>cis-g</i>	-Materialgenese -Fließender Übergang (Nr. 1) in die nächste Phase durch die Liegetöne
40-46 47	<i>cis-c</i> Einzelton <i>g</i>	-Ausgangsmaterial aus der Tonfolge davor -Reduzierung der Tonfolge -Abrupter Wechsel (Nr. 2) zur neuen Tonfolge
48-53	<i>a</i>	-Tonrepetition / Materialgenese - Fließender Übergang (Nr. 3) in die nächste Phase durch die chromatische Veränderung des Tones <i>a</i> .
54-57	<i>es-s</i>	-Abrupter Wechsel (Nr. 2) zur neuen Tonfolge
58-67	<i>f-fis</i>	-Fließender Übergang (Nr. 1) in die nächste Phase durch die Liegetöne
68-80	<i>b-h</i>	-Abrupter Wechsel (Nr. 2) zur neuen Tonfolge
81-84 85	<i>c-cis</i> leerer Takt	-Abrupter Wechsel (Nr. 4) zur neuen Tonfolge -Trennung durch den leeren Takt
86-88 89 90 91-100	<i>a-as</i> leerer Takt Einzelton <i>a</i> <i>a-as</i>	-Fließender Übergang (Nr. 1.1.) in die nächste Phase durch die gemeinsamen Töne -Trennung durch den leeren Takt
101 102-111	Leerer Takt <i>f-fes-fis</i>	-Fließender Übergang Nr. 1 in die nächste Phase durch die Liegetöne
112-113 114 116-128	<i>c-cis</i> <i>c-cis; f-fis; g-gis</i> <i>f-fis</i>	-Zentrale Liegetöne: <i>c-fis, cis-gis, d-gis</i> -Fließender Übergang (Nr. 1.1.) in die nächste Phase durch die gemeinsamen Töne
129-131	<i>b,c,fis</i>	-Liegetöne: <i>b,c,fis</i> -Fließender Übergang (Nr. 1) in die nächste Phase durch die Liegetöne
132-133	Zweitönige Konstellation <i>h-c</i> <i>c-cis</i>	-Materialgenese -Abrupter Wechsel Nr. 2 zur neuen Tonfolge

134		
135-136	<i>g-gis</i>	-Übergang Nr. 3 in die nächste Phase durch die chromatische Veränderung des Tones <i>g</i>
137-140	<i>e-es</i>	-Der Ton <i>fis</i> ist in mehreren Tonkonstellationen präsent -Fließender Übergang (Nr. 1) in die nächste Phase durch die Liegetöne -Taktverschränkung
139-230	<i>h</i>	-Der Ton <i>h</i> erklingt zuerst in diversen Tonkonstellationen -wird zum ostinaten Ton in allen Stimmen -Fließender Übergang (Nr. 1.1.) in die nächste Phase durch die gemeinsamen Töne
231-244	<i>h-b</i>	
242-244	Einzelton <i>h</i>	-Tonrepetition / Materialgenese
245	Tonkonstellation mit den Tönen: <i>e,f,g,a,h,cis,es</i>	-Zwei ostinaten Töne <i>h</i> und <i>a</i> wechseln sich ab
246	Tonkonstellation mit den Tönen: <i>g,as,b,c,des,es,fes</i>	-Zwei ostinaten Töne <i>h</i> und <i>a</i> wechseln sich ab
247	Einzelner Ton <i>a</i>	

Wie man dem Schema entnehmen kann, wird eine Tonfolge entweder durch eine langsame Genese des Tonmaterials gebildet, oder es erscheinen mehrere Töne der nächsten Tonfolge in der vertikalen Anordnung gleich zu Beginn der Phase. Bei der Materialgenese handelt es sich wie z. B. T.1-32 um eine Neubildung, den Neuanfang einer Tonreihe. Die Materialgenese T. 90 ist gleicherart: Die Tonfolge wird vom Neuanfang gebildet, indem der leere Takt 89 die beiden Tonfolgen komplett voneinander trennt.

Die zweitönige Konstellationen *cis-g* T. 39 und *h-c* T. 132-133 stellen eine weitere Art der Materialgenese dar: Eine Tonfolge davor wird bis zu zwei Töne reduziert. Einer von beiden Tönen wird in die nächste Tonreihe übernommen oder wird sogar zum Tonzentrum.

An zwei Stellen geschieht die Materialgenese durch eine Tonrepetition: in T. 48-53 wiederholt sich der Ton *a* und in T. 242-244 – der Ton *h*. In beiden Fällen erscheint der Ton in der Tonfolge, die danach erklingt. Interessant sind die verschiedenen Übergänge zwischen den einzelnen tonzentralen Phasen. Es lassen sich sowohl die fließende wie auch abrupte Übergänge zwischen den Phasen finden.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Die Übergänge, die hier beleuchtet werden weisen Ähnlichkeiten mit den Übergängen zwischen den einzelnen Klangszenen im Musiktheaterstück *Séraphin* auf. Details s. unter Kap. 2.3. Im Musiktheaterstück werden die fließenden und abrupten Übergänge mit dem weichen und harten Keraschnitt verglichen.

5.4. Musik als Zustand

Anhand der musikalischen Analyse von *Étude pour Séraphin* konnte man sich der Rihms Methode des Komponierens nähern. Diesen Vorgang versteht er durchaus als eine spezifische körperliche Aktion, als ein „Tasten nach dem Werk“. „Ich mag die Worte „Taste“ und „tasten“ sehr. Genau ist da eingefangen, was komponieren auch sein kann: Versuchen. Zumindest in einem Stadium, wo es aufs Finden ankommt. Das Klavier scheint ebendies zu verkörpern.“¹⁷⁸

Das Tasten nach dem Werk und den Tönen gehorcht nicht einer bestimmten Entwicklungslogik und strukturell verankerten Prozesse auf der Grundlage von Kausalität und Folgerichtigkeit. Betont wird stattdessen die Dimension des körperhaft aufgefassten musikalischen Zeichnens.

An erster Stelle des kompositorischen Prozesses steht das Hören auf die Energie, die den Klängen innewohnt. Deren Puls und Impulse müssen wahrgenommen werden. Der Akzent als „unwillkürlicher Reflex des Klanges“ gibt Zeugnis von dessen „physischer Existenz“. Rihm sieht sich als „Klangbildner“, womit er die räumliche Dimension der Musik in Wechselwirkung mit der zeitlichen in den Vordergrund stellt: „Musik ist die Kunst, der Zeit einen Körper zu formen, durch in die Zeit gesetzte Klang-Zeichen und akustische Bewegungsstrukturen“, gibt Rihm an der bereits zitierten Stelle als eine mögliche Definition seiner Musik an.¹⁷⁹

In die Vorstellung von der Bewegtheit der Musik, die mit der Körperlichkeit und Naturhaftigkeit korrespondiert, rückt auch die Unvorhersehbarkeit der musikalischen Abläufe in den Mittelpunkt. Jedes neue Stück wird gleichsam zum Geheimnis, das sich erst nach und nach preisgibt. Bildhaft vergleicht Rihm diesen Ablauf mit dem Vorgang des Auswickelns: Als „Vorgang, bei dem es um den Vorgang selbst geht“,¹⁸⁰ zeige sich der musikalische Prozess erst am Ende als solcher.

Lebendigkeit kann, so Rihm, authentisch nur dadurch erfahrbar werden, indem sich der Verlauf immer wieder verliert und an einer anderen Stelle neu entsteht. Erstarrung dient, mit Rihm metaphorisch gesprochen, nur dazu, Risse abzuwenden.

¹⁷⁸ Siehe: Rihm, Wolfgang: *Tasten*, In: *ausgesprochen*, Bd. 2 (1997), S. 419 - 422, Hier S. 442.

¹⁷⁹ Vgl.: Rihm, Wolfgang, *Musik ist...*, In: Rexroth, Dieter (Hrsg.), *Der Komponist Wolfgang Rihm*, 1985, S. 92.

¹⁸⁰ Siehe: Rihm, Wolfgang, *Mutation*, In: *ausgesprochen*, Bd. 1, S. 159-167, Hier S. 165.

Das Bild der Mutation gibt Rihms Sichtweise von dieser steten inneren Veränderung des Klanges präzise wieder: Mutation findet statt, entzieht sich der Planung; der Komponist spürt ihr nach. Die gefundene, festgehaltene Form des einzelnen Werkes zeigt den „Umriss des Mutationsverlaufes“ und präsentiert sich eher als Essenz eines transparent gewordenen Prozesses denn als Endergebnis eines zielgerichteten kompositorischen Tuns. Aus der genuinen Veränderlichkeit des Klanges resultiert eine prinzipielle Offenheit und Unabschließbarkeit der Werke: Der Komponist formt an einem Stück, das wächst.¹⁸¹ Aufgrund dieser Eigendynamik des Klanges kann es auch keine kompositorischen Normen geben, denen der Komponist zu folgen hat.

Das Bild der Mutation gibt Rihms Sichtweise dieser steten inneren Veränderung des Klanges präzise wieder: Mutation findet statt, entzieht sich der Planung; der Komponist spürt ihr nach. Die gefundene, festgehaltene Form des einzelnen Werkes zeigt den „Umriss des Mutationsverlaufes“ und präsentiert sich eher als Essenz eines transparent gewordenen Prozesses denn als Endergebnis eines zielgerichteten kompositorischen Tuns. Aus der genuinen Veränderlichkeit des Klanges resultiert eine prinzipielle Offenheit und Unabschließbarkeit der Werke: Der Komponist formt an einem Stück, das wächst.¹⁸² Aufgrund dieser Eigendynamik des Klanges kann es auch keine logisch nachvollziehbaren Regeln geben, denen der Komponist zu folgen hat.

Ziellosigkeit stellt ein grundlegendes Charakteristikum des als permanent sich verändernd gedachten musikalischen Zustandes dar: „Es gibt keine Wege, da es keine Ziele gibt.“¹⁸³ Jeder in der Musik erfundene Gedanke schafft sich seine Form selbst. Der Komponist muss die musikalischen Prozesse zuerst in Gang bringen, geschehen lassen, Bewegung zulassen. Dementsprechend muss er selbst immer neu aufbrechen, darf keine Verhärtung zulassen. Aufgrund des gewohnten zielgerichteten Denkens im alltäglichen Leben ist es durchwegs nicht immer einfach, die Musik selbst loszumachen und strömen zu lassen. Solche Ziellosigkeit anzunehmen, stellt somit eine wesentliche Herausforderung in der Begegnung mit dem Klang dar.

Gelingt es, diese anzunehmen, eröffnet sich allerdings eine neue Perspektive: Die Wahrnehmung von Musik wird zur Erfahrung eines Beziehungsreichtums, das eine neue Erfahrung von Einheit, ein neues Sinnkonzept mit einschließt.

¹⁸¹ Vgl.: Ebd.

¹⁸² Vgl.: Ebd.

¹⁸³ Siehe: Rihm, Wolfgang, *Tonalität*, In: *ausgesprochen*, Bd. 1, S. 194-212, Hier S. 194.

In diesem Sinne ist auch der Entstehungsprozess der Werkreihe *Séraphin* zu verstehen. Die Subjektivität des Komponisten, die sich im Arbeitsprozess und dem daraus hervorgegangenen Werk, insbesondere in Form von Brüchen, Rissen, Hieben, Übermalungen, Inskriptionen und dem Eingreifen in musikalische Prozesse zeigt, ist bei Rihm nicht nur als geistige gedacht, sie schließt vielmehr den Körper mit ein.

Das Besondere solcher Werkreihen besteht darin, dass die älteren Stücke nicht durch die jeweils neuen ersetzt werden: Der alte „Zustand“ bleibt neben dem neuen optisch und akustisch wahrnehmbar. Es handelt sich also um eine Art Suchvorgang, um den Versuch, die immanenten Möglichkeiten der anfänglichen musikalischen Setzung freizulegen. Das ursprüngliche Material erscheint in den späteren Werken einer Reihe ganz oder partiell in immer wieder neuen Zusammenhängen, in anderen Schichtungen.

Das vollendete Werk ist somit nicht mehr die letzte Konsequenz und Gestaltung der im Material steckenden Möglichkeiten, sondern repräsentiert nur noch eine Möglichkeit, Konsequenzen daraus zu ziehen.

Die analytische Beschäftigung mit einem Stück aus der *Séraphin*-Werkreihe setzt aber die Kenntnis anderer *Séraphin*-Stücke voraus. Auf die ganze Werkreihe übertragen oder aus der Perspektive des mit der Musik gleichzeitig „entlang“ Hörenden könnte das lauten: „Ich bin im Begriffe, das eben Vergangene zu erleben, weil ich alles, was unmittelbar vor mir steht, schon hinter mir habe“.

Ein Blick auf die erste Klangszene vom Musiktheaterstück *Séraphin* wird das Verhältnis von vergangenem *Étude pour Séraphin* zum gegenwärtigen *Séraphin* verdeutlichen.

5.4.1. Ausgangssituation beim Komponieren des Musiktheaterstückes *Seraphin*

Die Auffassung der Musik als Zustand spiegelt sich deutlich in der Entstehungssituation des Musiktheaterstückes *Seraphin* wieder. Das Hören auf die Energie, die den Klängen innewohnt, um einen anderen „Zustand“, ein anderes Musikstück ansetzen zu können, charakterisiert die beiden Stücke der Werkreihe.

Étude pour Séraphin wird an mehreren Stellen in Form der Tonbandeinspielung in das Musiktheaterstück *Séraphin* übernommen. Der folgende Teil widmet sich der Analyse der ersten Anschlussstelle beider Stücke.

Schon am Anfang des Musiktheaterstückes wird der Zuhörer beim ersten Höreindruck getäuscht: *Séraphin* fängt an, indem zuerst die Takte 1-33 aus *Étude pour Séraphin* eingespielt werden. Erst in Takt 33 von *Étude pour Séraphin* beginnt das Musiktheaterstück. *Séraphin* lässt durch die deutlich dominierende Einspielung aus *Étude pour Séraphin* gegenüber dem einzigen Ton *a*, von Live-Instrumenten (sechs Cymbales antiques) das Neue erahnen.

Die schematische Darstellung der ersten Schnittstelle sieht folgendermaßen aus:

<i>Étude pour Séraphin</i> T. 1-32 Beginnt mit einem einzigen Ton <i>a</i>	T. 33-47 Fängt mit dem Akkordkomplex, dem der Ton <i>a</i> fehlt. Endet mit dem Ton <i>g</i>	T. 48 Schließt mit einem Ton <i>a</i>
	<i>Séraphin</i> T. 1-15 Erste Klangszene Fängt mit einem Ton <i>a</i> , endet mit <i>h</i>	

Der Komponist integriert die beiden Stücke auf eine komplementäre Weise: Nachdem der erste Stück zu einem komplexen Klang aus sechs chromatischen Tönen in Takt 33 wird, setzt das andere mit einem einzigen Ton *a* ein, der kaum als Anfang von etwas Neuem wahrgenommen wird.

Die Auseinandersetzung mit einem Stück aus der großen Werkreihe setzt die Kenntnis der anderen Stücke voraus: Wenn man als Zuhörer weiß, dass *Étude pour Séraphin* auch mit einem einzigen Ton *a* beginnt, dessen Gestalt sich mit der Zeit zum komplexeren Klanggebilde entwickelt und am Ende wieder zu einem einzigen Ton *a* zurückkehrt, wird man den Begriff Zustand gut nachvollziehen können.

Die ersten beiden Stücke aus der *Séraphin*-Werkreihe werden ineinander geschachtelt als wären sie Zustände eines musikalischen „Urstückes“, einer musikalischen Idee, die die Musik in Gang gesetzt hat. Das folgende Notenbeispiel¹⁸⁴ stellt die Anfangstakte 1-15 des Musiktheaterstückes dar, die der ersten Klangszene entsprechen:

T. 1-15
Tonkonstellationen

$\text{♩} = 40$

Beispiel 15

¹⁸⁴ Das Notenbeispiel dient dem Ziel, die Tonkonstellationen sowie die Anzahl der Töne im Takt korrekt wiederzugeben und nicht die handschriftliche Notenpartitur Rihms in die gedruckte Form umzuschreiben. Aus diesem Grund können nicht alle rhythmische Nuancen und Tondauern wiedergegeben werden. Die Tonhöhen sind beibehalten worden.

Wie dem Notenbeispiel zu entnehmen ist, arbeitet Rihm auch bei diesem Stück mit der vertikalen Anordnung der Töne. Die Begrenzung auf wenige Töne hat zur Folge, dass *Étude pour Séraphin* klanglich dominiert, da der T. 1 des Musiktheaterstückes dem T. 33 aus *Étude* entspricht, der Phase, in der ein 12-töniger Klang im Mittelpunkt steht.

Takt	<i>Étude pour Séraphin</i> Reihentöne	Takt	<i>Séraphin</i> Töne	Gemeinsamen Töne
33	des,d,e,f,ges,g,a,b	1	a	a
34	Fermate	2	c,des,d,e,f,b	
35	c,d, es	3	d, e ,a	d
36	Fermate	4	d,e,a	
37	f,fis,g,as,b,cis,d,e	5	b,e	b,e
38	e,f,fis,g,a,b,cis,d	6	f,g,b	f,g,b
39	cis,g	7	cis,g	cis,g
40	h,c,cis,d,es,g	8	h,c,cis,d,es,g	h,c,cis,d,es,g
41	es,fis,as,h,c,cis,d	9	h,c,d,es	h,c,d,es
42	Fermate	10	es,as	
43	as,h,c, d ,es,f	11	des ,es	es
44	Fermate	12	Fermate	
45	es,f,fis,ges,as,h,c	13	es	es
46	h,c, d ,es,f,fis	14	des ,es	es
47	g	15	g	g

Der zentrale Ton *a* in sehr hohen Lage, umrahmt von sechs Tönen in ihrer spezifischen chromatischen Anordnung bildet die Substanz von *Étude pour Séraphin*, die trotz ihrer fortwährend gestalthaften Veränderung dieselbe bleibt. Da der Ton immer in der gleichen Lage hörbar ist, hat man den Eindruck einer ostinaten Linie – in der Malerei denkt man an die Horizontlinie –, die das Stück in der Horizontalen erweitert. Um diesen Ton herum entwickelt sich ein Klanggebilde, die den Tonraum in der Vertikale erweitert.

Wie schon mit Blick auf *Étude pour Séraphin* deutlich wurde, gehört die Differenzierung hinsichtlich der Setzung der Klänge in die Horizontale und Vertikale zu einem zentralen Moment der Kompositionsweise Rihms. Auf diese Weise tritt dasselbe Material, derselbe Ton oder Akkord oft mehrfach gleichzeitig auf, etwa als verschieden lang ausgehaltene Haltetöne und verschieden dichte Akkorde.

Die Analyse macht deutlich, dass die verschieden kombinierte Einzelereignisse – ein oder mehrere Töne – das ganze Stück prägen und gestalten. Entscheidend ist nicht die Tonhöhenstruktur, sondern die Gestalt der musikalischen Materialsetzungen. Die melodisch-rhythmisch geprägten Tonkonstellationen bestimmen den Verlauf des Stückes, indem die Ausgangsgestalt des Klanges ständig mutiert. Der Begriff der Mutation bezieht sich demnach nicht auf Veränderungsprozesse, sondern meint die Genese vom „Anders-Sein im Anders-Werden“. „Zur Mutation gehören das Unwillkürliche, das Absichtslose. Das Neue ist nicht das aus dem Alten variativ Herbeigeführte, sondern das unerwartet Entsprungene“.¹⁸⁵

Das neu erklingende gegenwärtige Musiktheaterstück mischt sich mit dem vergangenen *Étude pour Séraphin* auf eine Weise, die die Gleichzeitigkeit des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen erfahrbar macht. Damit eihert eine veränderte Einstellung zum Strukturbegriff: Die musikalische Struktur wird selbst als Körperhaftes begriffen, das im direkten kompositorischen Zugriff modelliert wird. Der Begriff des Zustandes betont die Absage an Entwicklungslogik und strukturell verankerte Prozesse auf der Grundlage von Kausalität und Folgerichtigkeit. Betont wird die Dimension des körperhaft aufgefassten musikalischen Zeichnens.

¹⁸⁵ Vergl.: Rihm, Wolfgang, Mutation, In: ausgesprochen, Bd. 1 (1997), S. 159-167, Hier S. 166.

Dass dieser Einsatz sehr subjektiv ist und einer Kritik ausgesetzt sein wird, war Rihm bewusst. Denn die Hauptschwierigkeit dürfte im Verständnis für den Entstehungsprozess solcher Musik liegen.

Zum einen ist es also die auf der Grundlage bestimmter Tonhöhenkonstellationen beruhende Individualität der dem Klangraum eingeschriebenen Klangobjekte, die jedes *Séraphin* – Werk charakterisiert. Zum anderen gehört zum Klangzeichen, das frei ist von jeder Verlaufs- und Verarbeitungsvorgabe, die Setzung.

5. 5. „Präexistenter“ Klang in *Séraphin*

Genauer betrachtet, sollte man die *Séraphin* – Werke als eine Klangreihe bezeichnen. Der mit dem ersten Stück dieser Reihe gesetzte Kern erscheint in den aufeinander folgenden Werken in immer andere, neu komponierte Kontexte gesetzt, sei es als unveränderter Baukasten, aufgespalten durch Interpolationen von neu Geschriebenem oder als eine bestimmte klangliche Geste wie z. B. eine spezifische instrumentale oder vokale Besetzung. So entstehen die Werke mit einer besonderen klanglichen Substanz, die beim genaueren Zuhören nicht mit dem Klang der anderen Werkreihen verwechselt werden kann. Dieses Phänomen des Widererkennens wird in der Kritik sehr oft mit dem Begriff Prätext beschrieben. Man versteht darunter also einen bereits vorhandener Text, Notentext, Klangtext – oder einen Teil desselben, eine Schicht, eine Stimme, die immer durchscheint. Wolfgang Rihm äußert sich diesbezüglich über die andere Werkreihe, nämlich „Jagden und Formen“ folgendermaßen: „Grundsätzlich bestand die Arbeit darin, einen „Prae-Text“ mit einer neuen Beschriftung zu konfrontieren“.¹⁸⁶

Als wichtige Frage wäre zu klären: Inwieweit ist der am meisten verwendete Begriff „Prätext“ auch in Bezug auf die *Séraphin* – Werkreihe zutreffend. Rihms Vorstellungen zu einem Musikblock, die auf der Seite fünf beschrieben wurden, liefern bereits erste Indizien dafür, dass sowohl ein Notentext als auch eine bestimmte klangliche Geste sich als Prätext definieren lässt.

¹⁸⁶ Vgl.: Wolfgang Rihm im Gespräch mit Joseph Häusler, In: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen* (2002), Deutsche Grammophon 471158-2, Booklet der CD-Edition.

Anhand eines Prätextes kann man zwar die Werke „wieder erkennen“, wenn der Notentext an einer anderen Stelle zitiert wird. Die Einbeziehung aber einer nicht notentreu wiedergegebenen Geste, wie z. B. eine veränderbare instrumentale Besetzung, sprengt den Rahmen des Begriffes „Prätext“: In Rihms Werkreihe *Séraphin* ist nicht die Feststellung des Identischen von Bedeutung, das sich in ausgedehnten Eigenziten zu erkennen gibt, sondern die Wechselseitigkeit des Dialogs zwischen unterschiedlich besetzten Stücken, die dicht und labyrinthisch miteinander vernetzt wurden. Die analytische Methode, die die Suche nach dem Ähnlichen in den Vordergrund stellt, ist vom Kontext her nicht angemessen und reicht nicht aus. Bereits die Tatsache, dass der eigentliche Prätext, *Etude pour Séraphin* teilweise in Form des Zuspieldandes nur in das nächste Stück eingegangen ist, verweist auf die Problematik des Begriffes „Prätext“ in Bezug auf die *Séraphin* – Reihe: Das am meisten in die anderen Werke eingegangene Musiktheaterstück *Séraphin* hat vom ersten Stück nur einen charakteristischen Klang bewahrt, der auf die Besetzung zurückzuführen ist.

Rihms Begriff des „Pae – Textes“ verweist vielmehr auf eine bestimmte klangliche Qualität, die sich aus der Summe der kompositorischen Mittel ergibt, an die man sich immer erinnern kann, sobald man ein beliebiges Stück aus der Werkreihe hört. Auf diesen spezifischen Klang macht der Komponist bereits vor dem Hören in der instrumentalen Besetzung der Stücke aufmerksam.

5.5.1. Merkmale eines „Präexistenten“ Klanges am Beispiel von *Séraphin*, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen... 1 Zustand

Der Begriff eines präexistenten Klanges taucht in einem Skizzenbuch von Wolfgang Rihm auf und meint einen Klang, der noch vor dem Hören eines Stückes im Raum ist und den man im Voraus ahnen kann.

Sollte ich über den dunkelhaften und akzentgerissenen Klang dieses *Séraphin* schreiben? Ich kenne ihn als Wunsch. Über Anrufung und Anamnese in den Schichten und ihren Übermalungen? Ja, ich bin in ihnen herumgeirrt. Die heranrückenden Klangwände oder das Hereinstehen der Klangfenster aus der „*Etude pour Séraphin*“, die erinnerten Metallschichten? Ich habe sie geflohen und gesucht.

W. Rihm Aus dem Einführungstext für das Programmheft 21. August 1994

Etude pour Séraphin hat ein spezifisch dunkles, fast schmerzendes Klangbild, das die weiteren Werke zum Teil übernommen haben. Wie die Besetzung sowohl des 1. wie auch des 2. Zustandes des Musiktheaterstücks *Séraphin* andeutet, zeichnen sich auch diese Werke durch eine spezifische Klanglichkeit aus. Die instrumentale Besetzung des 1. Zustandes weist trotz aller Unterschiede Ähnlichkeit mit der Besetzung von *Etude pour Séraphin* auf, die detailliert im Kap.4.1. erläutert wurde. Der Klang von beiden Werken ist vor allem vom tiefen Timbre der Instrumente geprägt:

Stimmen:	2 Baritone (an einer Stelle im Raum: Bühne, Orchester)
	3 Mezzosopranen + 3 Alte (haben Mikrophone; im Raum verteilt)
Tonband:	Aufnahmen aus <i>Etude pour Séraphin</i>
Instrumente:	1 Flöte (gelegentlich elektronisch verstärkt)
	1 Altflöte in G
	1 Klarinette in Es,
	1 Klarinette in A, 1 Bassklarinette in B,
	1 Kontrabasssaxophon
	1 Trompete in C, 1 hohe Trompete, 1 Posaune
	1 Harfe

Schlagzeug:

1 Spieler: Röhrenglocke (h^1), 4 Buckelgongs (Es, G, A, H), 6 Cymbales antiques (e^2 , fis^2 , a^2 , b^2 , h^2 , c^2), Woodblock (sehr tief), 3 Bongos (hoch, mittel, tief), Große Trommel

2 Spieler: 4 Buckelgongs (A, C, D F), 6 Cymbales antiques (cis^2 , d^2 , es^2 , f^2 , g^2 , gis^2), Woodblock (sehr hoch), Tam-tam (sehr tief) 3 Tomtoms (hoch, mittel, tief)

1 Bratsche, 1 Cello, 1 Kontrabass (mit fünf Saiten)

Im Vergleich zu *Étude pour Séraphin* erweitert der Komponist den Tonbereich der Cymbales antiques bis zu zwölf chromatischen Töne. Die Röhrenglocken sind auch auf den Ton h^1 gestimmt. Charakteristisch für das Musiktheaterstück ist die solistische Besetzung aller Instrumente. Eine Ausnahme bildet die chorische Besetzung der Frauen- und Männerstimmen. Eine solche differenzierte Orchesterbesetzung weist darauf hin, dass die Einzelereignisse auch in diesem Stück eine bedeutende Rolle spielen.

Es fällt auf, dass der Komponist sowohl die Sopranstimme wie auch die Violine aus der Besetzung eliminiert. Die Flöte wird überwiegend im mittleren und tiefen Register eingesetzt. In extrem hoher Lage werden die Töne der Flöte und der Es-Klarinette nur punktuell eingesetzt und haben eher perkussiven Charakter. Die zum Teil perkussive Artikulation der Instrumente sowie die äußerst scharfe Dynamik führen oft an die Grenzen des Wahrnehmbaren.

Die langgehaltenen Töne der Streichergruppe am Anfang des Stücks klingen sehr geräuschhaft, sodass man den Gesamtklang dieser Gruppe als flachen unartikulierten Hintergrund wahrnimmt. Die in der Besetzung dominierende Schlagzeuggruppe beeinflusst den Klang der instrumentalen Gruppe im Bereich der Artikulation, indem die Instrumente zum Teil sehr trockene, harte und abgerissene Töne hervorbringen. Die Instrumente übernehmen bzw. doubeln eine andere klangliche Gestalt und es ist manchmal schwer zu raten, welches Instrument gerade spielt: Für einen unerfahrenen Hörer mag bei der Slapping¹⁸⁷ - Spielart des Kontrabasssaxophones eine Vorstellung der Alltagsgeräuschen aufkommen: Wie z. B. das abbrechendes Gleiten oder quietschendes Reiben auf einer Folie.

¹⁸⁷ Bei offenem oder geschlossenem Slapping" am Saxophon entsteht ein kurzer, sehr harter und knackiger Ton.

Die Tatsache, dass Rihm den Klang innerhalb einer Klangfamilie stark abstuft, ermöglicht einen sehr fließenden Übergang oder die Umformung der Klanglichkeit: Für jedes Instrument fügt er gleichsam sein Double ein.

Was den Einsatz der menschlichen Stimme anbelangt, so verwendet Rihm im Musiktheaterstück *Séraphin* keinen konventionellen Gesang. Die zwei Männerstimmen und drei tiefen Frauenstimmen artikulieren nur bedeutungslose Vokale und Konsonanten. Die Klangcharakteristik der vokalen Ebene zeichnet sich durch eine breite Palette von Artikulationsformen aus: Von frei schwingenden über gepresste und nasale Klänge bis zu stark geräuschhaften Plosiven und zu stimmlosem Hecheln. Die Klänge werden über die Mundstellung vielfach zusätzlich moduliert. Es fällt auf, dass Rihm auf die zusätzliche Modifikationen der Vokalfarbe Wert legt: So müssen beispielsweise in der ersten Klangszene die Sängerinnen einen offenen Vokal zwischen A und O singen. Weitere Bemerkungen zum Vokalcharakter wie z. B. rau, sehr kehlig, dunkel getönt, „kippt plötzlich in einen Hauchlaut“ verweisen darauf, dass Rihm eine bestimmte Klangerzeugung bevorzugt, die auf einen Zustand der Stimme vor dem Singen oder Sprechen zurückführt und somit auch auf die physikalische Besonderheiten des Stimmapparates aufmerksam macht.

Ein weiteres Merkmal der spezifischen Klanglichkeit bei *Séraphin* ist die Idee des Doppels oder des Doubles, die bereits bei der instrumentalen und vokalen Besetzung deutlich zu sehen war. Dieses Prinzip hat unterschiedliche Erscheinungsbilder innerhalb der Werkreihe: wie dem Schema aller *Séraphin* – Werke zu entnehmen ist, hat Rihm fast immer zwei deutlich voneinander abgegrenzte Spielgruppen: Live-Instrumente und Tape, Solo und Ensemble, zwei Ensembles, oder wie es im Musiktheaterstück ist, Stimmen und Instrumente, die sich deutlich durch unterschiedliche Satztypen voneinander abgrenzen.

Die Umsetzung der Idee des Doubles vollzieht sich auch auf der Ebene der Klangerscheinung vor allem am Anfang des Stückes: Ein einziger Anfangston *a*, gespielt von den Live-Instrumenten und eine dichte Klangwand, Tape-Einspielung von *Etude pour Séraphin* (Abb. 5). Daraus ergibt sich eine Vorstellung des horizontalen und vertikalen Klanges; Dichten und dünnen Klanges (Rihms Begriffe dafür sind *Klangwand* und *Linie*); Äußerster Nähe und Ferne.

Die Idee des Doubles erschließt sich auch durch folgende Satztypen, die auch in anderen Werken erkennbar sind:

- Eine wiederholte Tonrepetition¹⁸⁸ (Abb. 18)
- Erweiterung des Klangraumes durch die Halbtöne aus *Étude pour Séraphin* (Abb. 7) und *Grund-Riß* (Bsp. 19)
- Kombination unterschiedlicher Satztypen: Abgerissene kurze Ton-Punkte – dauernde Ton-Linien aus *Étude pour Séraphin* (Abb. 20), *Grund-Riß* (Abb. 21) und Musiktheaterstück *Séraphin* (Abb. 11)¹⁸⁹
- Plötzliches Umkippen der Statik in die Bewegung und umgekehrt: Takt 29 aus der 8. Klangszene von *Séraphin* stellt den statischen Satztyp gegenüber dem zeitlich artikulierten Satztyp im Takt 30 (Abb. 4)
- Montageartige Anschlüsse einer Geste an die andere, eines Satztypus an den anderen

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass unter dem „präexistenten“ Klang keine melodische oder harmonische Wendung zu verstehen ist, die in jedem *Séraphin*- Stück vorkommt. Rihms Vorgehen bei der Werkreihe *Séraphin* ist in direktem Zusammenhang mit seiner Schaffensweise zu sehen. Sein Material sind konkrete Klangobjekte: ein Akkord oder eine Tonwand, eine Linie, eine Geste, ein charakteristischer instrumentaler oder vokaler Klang, ein Satztyp usw. Alle oben aufgezählten Merkmale, die den Kern-Gestus von *Seraphin* erkennbar machen, prägen auch alle anderen mit *Seraphin* zusammenhängenden Werke. So ergibt sich eine Werkfolge von unterschiedlich besetzten Stücken, die in ihrer Gesamtheit als ein fortlaufendes Bild wahrgenommen werden kann.

„Die Beendigung eines Bildes ist viel schwieriger als sein Beginn, in Wahrheit unmöglich“, heißt es in einem programmatischen Werk von Kurt Kocherscheid. „Ich verstehe die Entwicklung eines Bildes als Fluss von Bildern, der beinahe beliebig angehalten wird. Eine Idee oder nur ein Gedanke wird aufgerissen, verdichtet und überlagert, zersplittert und wieder zusammengefasst, zurechtgerückt.“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Detaillierter dazu siehe Kap. 5.1. „Klangorganisation“

¹⁸⁹ Die obengenannte Kombination lässt sich in jeder Klangszene finden.

¹⁹⁰ Zitiert nach: Kocherscheidt, Kurt, In: *Kurt Kocherscheidt*, Residenz Verlag, Salzburg Wien 1992, S. 5.

Résumé

Wolfgang Rihm nannte sein Werk für 8 Stimmen und 10 Instrumentalisten einen „Versuch“. Im Zentrum seiner Suche stand Antonin Artaud, der Radikale und Kompromißlose. Auch er versuchte. Die aus heutiger Sicht umstrittene Beziehung zwischen Künstlertum und Geisteskrankheit hatte zur Folge, dass seine Experimente auf dem literarischen und theatralischen Terrain bis heute weitgehend unerforscht sind. Trotz gewisser Informationsmängel lassen sich wichtige zukunftsweisende Tendenzen beobachten, die den Stellenwert und die Komplexität der Artaud'schen Theaterideen aufzeigen.

Das *Nouveau Théâtre* der fünfziger und sechziger Jahre in Frankreich hat zwar wesentliche Ziele der Artaudschen Theaterkonzeption aufgenommen und verwirklicht, jedoch, wie die Forschung der Entwicklung des europäischen und amerikanischen Theaters zeigt, keineswegs sämtliche Aspekte dieser Theatertheorie ausgeschöpft. Die theoretischen Ansichten Artauds haben als modellbildendes Instrument für die experimentelle Dramaturgie in den siebziger und achtziger Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen, sodass Artaud heute als einer der wichtigsten Vorläufer und Anreger des Performance-Theaters und des postmodernen Theaters gelten darf. Diesbezügliche Rezeption Artauds ist in der bisherigen Artauds-Forschung von A. Virmaux,¹⁹¹ R. Hayman¹⁹² behandelt worden. Über die Wirkung Artauds auf das nicht-französische Theater der 60er, 70er und 80er Jahre gaben die Arbeiten von folgenden Autoren eine wichtige Orientierung: T. Wiles,¹⁹³ J. Roubine,¹⁹⁴ M. Borie,¹⁹⁵ Ch. Innes,¹⁹⁶ E. Fischer-Lichte,¹⁹⁷ Th. Shank,¹⁹⁸ J. Schlueter,¹⁹⁹ J. Roose-Evans.²⁰⁰

Im Gegensatz zu Artauds Konzept des Theaters der Grausamkeit blieb das *Nouveau Théâtre* im Wesentlichen ein Autorentheater, das weiterhin die Vorstellungen des Dramatikers, nicht

¹⁹¹ Virmaux, Alain, *Antonin Artaud et le Théâtre*, Paris 1970.

¹⁹² Hayman, Ronald, *Antonin Artaud and after*, Oxford 1977.

¹⁹³ Wiles, Timothy J., *The Theater Event. Modern Theories of Performance*, Chicago-London 1980.

¹⁹⁴ Roubine, Jean- Jacques, *Théâtre et mise en scène*, Presses Universitaires de France, Paris 1980.

¹⁹⁵ Borie, Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?* Librairie A. G. Nizet, Paris 1981.

¹⁹⁶ Innes, Christopher, *Holy Theatre. Ritual and the Avant-garde*, Cambridge University Press 1981.

¹⁹⁷ Fischer-Lichte, Erika, *Postmoderne Performance : Rückkehr zum rituellen Theater?* In: *Arcadia* 22. 1982.

¹⁹⁸ Shank, Theodore, *American Alternative Theatre*, Macmillan Press, London 1982.

¹⁹⁹ Schlueter, June, *Das postmoderne amerikanische Theater*, In: *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the art*. Ed. Stanley Trachtenberg. Westport: Greenwood P, 1985.

²⁰⁰ Roose-Evans, James, *Experimental Theatre from Stanislavski to today*, Routledge, London 1989,

die des Regisseurs, zum entscheidenden Maßstab der Theaterproduktion erhob. Wenn auch implizit der Anspruch auf überindividuelle Gültigkeit der als „archetypische“ Manifestationen des Unbewussten verstandenen Mythen vertreten wurde, so ist, nach der Meinung von Roose-Evans, die Tatsache unübersehbar, dass die Quellen der vom *Nouveau Théâtre* thematisierten Stoffe in der subjektiv-autobiographischen Dimension des individuellen Unbewussten, namentlich in neurotisch auftretenden Phantasmen der Autoren, zu suchen seien.²⁰¹

Anders als bei Artaud, der empfahl, aus dem gesamten Reservoir der kulturellen Vergangenheit zu schöpfen und nicht nur der europäischen Tradition, blieben die Stücke des *Nouveau Théâtre* im wesentlichen Elemente einer persönlichen Mythologie der Dramatiker. Sie waren absolute Neuschöpfungen ohne Referenz zu vorgegebenen Intertexten des kulturellen Gedächtnisses und seiner Mythen. Während Artaud die Reaktivierung antiker Mythen wie Senecas Thyestes-Stoffes, mittelalterlicher Themen wie die Geschichte von Blaubart oder Horrorstücke des elisabethanischen Theaters vorsah, bemühten sich Beckett, Ionesco und Adamov um die Konstituierung neuer, origineller mythischer Figuren. Einige der herausragenden Stücke des *Nouveau Théâtre* wie *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Les chaises*, *Rhinocéros* oder *Le Professeur Taranne* haben sich dem allgemeinen kulturellen Wissen der Gegenwart fast selbst schon als sprichwörtlich zitierbare Mythen eingeprägt. Auch in anderen Aspekten blieb das *Nouveau Théâtre* hinter den Intentionen der Artaud'schen Theorie zurück. So wurde zwar die Sprache in den Stücken Becketts, Ionescos und Adamovs entliterarisiert und den nonverbalen Zeichen ein gleichwertiger Rang eingeräumt. Aber es handelte sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen bei Beckett und Ionesco (*Actes sans parole*, *Le nouveau locataire* u. a.) vorwiegend um ein Worttheater, das der Sprache die herkömmliche mimetische Funktion nicht mehr zuerkannte, sondern die Dialoge mit sprachlichen Sinnwidrigkeiten, grotesken Wortdeformationen- und Destruktionen anti-illusionistisch durchsetzte.

Die Idee der Vielfalt der theatralischen Medien, die Artaud für die Realisierung des Theaters der Grausamkeit entwickelt hatte, blieb hierbei weitgehend unberücksichtigt. Da schließlich auch die Guckkastenbühne mit den dazu gehörigen traditionellen Theaterbauten beibehalten

²⁰¹ Vgl.: Roose-Evans, James, *Experimental Theatre from Stanislavski to today*, Routledge, 4 Auflage, London 1996. S. 86.

wurden, war die von Artaud intendierte Sprengung der herkömmlichen Trennwand zwischen Bühne und Zuschauer in diesem Theatermodell nicht zu realisieren. Das Publikum verharrte, wie in den vorausgehenden Theaterformen der europäischen Tradition, in der Position des frontal angesprochenen Zuschauers. Es wurde nun zwar nicht mehr durch dominante sprachliche Zeichen der Dialoge, sondern weit intensiver durch das sinnliche Zeichenpotenzial der nichtsprachlichen Komponenten angesprochen, jedoch keineswegs in die Bühnenaktion direkt eingebunden.

Bei den übrigen dem *Nouveau Théâtre* nahe stehenden Dramatikern finden sich ähnliche Positionen in Bezug auf die Ablehnung des mimetischen Repräsentationstheaters und die Konzeption einer traumhaft-allogischen Strukturierung des Aufführungstextes. Besondere Beachtung verdient unter ihnen Jean Genet, der in *Les bonnes* (1947), *Haute surveillance* (1949), *Le Balcon* (1956) und *Les Paravents* (1961) ein mit Spiel-im-Spiel-Techniken, Illusionsspiegelungen, stark verfremdeten Dekors und virtuoser Sprachästhetik und Bildhaftigkeit ausgestattetes Ritualtheater praktizierte, dessen moderne Mythen von Folterung und Grausamkeit sich als theatralische Metaphern politisch-gesellschaftlicher Gewalt deuten ließen. Insbesondere in den Genet-Inszenierungen von Roger Blin, von Peter Brook (*The Balcony*, 1960; *The Screens* 1960 und *des Living Theatre* 1965) wurde deutlich, dass die Artaudschen Konzeptionen eines Theaters der Grausamkeit auf Genets zeremoniös-rituelles Mythentheater angewandt werden können. Aber auch nicht-mimetischen Stücke des *Théâtre panique* von Fernando Arrabal, wie *Les deux Bourreaux* (1958), *Le Cimetière des voitures* (1958), *Pique-nique en campagne* (1961) und *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* (1969), die von Grausamkeit, Terror, Sadismus handeln, stehen dem Artaudschen Projekt und dem *Nouveau Théâtre* sehr nahe.

In den Sechziger und Siebziger Jahren verengte sich allerdings in Frankreich der Spielraum für die Artaud-Rezeption. Das didaktisch-politische und gesellschaftskritische engagierte Theater gewann an Einfluß, gefördert zweifellos auch durch die damals entstandene neue gesellschaftspolitische Situation (Algerienkrieg, Mai 1968). Das Brechtsche Modell eines epischen Theaters verdrängte zunehmend das *Nouveau Théâtre*.

Seit den Siebziger Jahren wurde Ariane Mnouchkines *Théâtre du Soleil*, insbesondere seit der Inszenierung des *Revolutionsstückes* (1970), zum Vorbild eines sich noch stärker dem Publikum öffnenden politisch engagierten Kollektivtheaters.

Mit der Einrichtung der Spielfläche in einer ehemaligen Fabrikhalle der Cartoucherie von Vincennes, der gezielten Einbeziehung des Zuschauers in das Bühnengeschehen und dem Konzept eines multimedialen Totaltheaters scheint es an Vorstellungen von Artauds Theater der Grausamkeit anzuknüpfen. Allerdings übernimmt die Dramaturgie dieser „création collective“, die wie Brecht distanzierende Verfremdungseffekte einsetzt, eine didaktisch-aufklärerische Funktion, die sich deutlich von Artauds Konzept entfernt.²⁰²

Die wichtigsten Ansätze der neueren Artaud-Rezeption gingen nach dem *Nouveau Théâtre* von experimentellen Formen des alternativen Theaters außerhalb Frankreichs aus, die später unter dem Begriff des Performance-Theaters zusammengefasst wurden. In dieser Dramaturgie bildet nicht mehr vom Autor gelieferte literarische Text die Grundlage des Aufführungstextes, sondern die Performance selbst wird das eigentliche theatralische Ereignis. Es entsteht ein semiotischer Prozeß, eine unmittelbar durch die körperliche Präsenz der Schauspieler verwirklichte Kommunikation zwischen Schauspielerkollektiv und Zuschauer.

Auch maßgebliche Dramaturgen dieses modernen Theatermodells sehen in Artaud einen Protagonisten. Die Rezeption Artauds ist bereits in den frühesten Formen dieser neuen dramaturgischen Richtung erkennbar. Die Konzeption des Happenings, als erste Experimente mit Performance-Techniken, weist, laut Becker, von Anfang an Züge auf, die an Artauds surrealistische Theaterexperimente erinnern.²⁰³ Das Aufgreifen Artaudscher Konzeptionen sei daran zu erkennen, dass das Happening eine surrealistische Verschmelzung von Kunst und Leben in einem schockartig provozierenden „theatralischen Ereignis“ anstrebt, das den Körper des Schauspielers als zeichenhaftes Exponat in einer vom Zufall gelenkten Grausamkeit und Gewalt thematisierenden Aktion einsetzt. Von Artaud waren ähnliche Bestrebungen zum Teil schon dem frühen surrealistischen Modell des *Théâtre Alfred Jarry* zugrunde gelegt worden. Vor allem war der späte Artaud selbst zum Inbegriff eines, wie Jean-Louis Barrault formulierte, *hommethéâtre* geworden, der die an sich selbst erlebte Grausamkeit in der Körpersprache des eigenen Leibes auf schmerzlich-qualvolle Weise zu theatralisieren suchte.

²⁰² Vgl.: Neuschäfer, Anne, *Das Théâtre du Soleil*, In: Medienwissenschaft 2, (1984) Schäuble, Rheinfelden 1983, S. 153-156.

²⁰³ Vgl.: Becker, Jürgen, Vostell, Wolf (Hg.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Rowohlt Reinbek, Hamburg 1965, S. 48

Ganz außergewöhnliche Bedeutung hat hierbei die Lesung Artauds im Théâtre du Vieux-Colombier am 13.01.1947 gewonnen. Sie endete mit dem Skandal einer performanceartigen Selbstdarstellung des Autors, die vom damaligen Publikum als eine Art Happening verstanden wurde.²⁰⁴ Die Theatralisierung des eigenen Körpers als den eigentlichen Ort des Theaters der Grausamkeit wird darüber hinaus im gesamten Spätwerk zu einem Leitgedanken Artauds, wie der Ende 1947 entstandene und erst posthum 1948 erschienene Text *Le Théâtre de la cruauté* besonders eindrucksvoll belegt. Aus diesem Grund ist eine Analyse der Radiosendung *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) von großer Bedeutung: In diesem Vortrag hat Artaud eine neuartige, die Stimmgeste gegenüber der Körpergeste privilegierende Theatralität verwirklicht.

Eine besonders enge Beziehung zur Artaud'schen Konzeptionen entwickelte sich zuvor schon im *Living Theatre*, der wichtigsten frühen Form des amerikanischen Performance-Theaters. Die Initiatoren und Leiter des *Living Theatre*, Julian Beck und Judith Malina, haben in ihren Produktionen der Jahre 1963-1968, die in Europa großes Aufsehen erregten, eine Verbindung vom politischen, pazifistisch-anarchistischen Engagement und orientalischen Denkkategorien mit zentralen Anschauungen des Artaudschen Theatermodells angestrebt, nachdem sie sich mit Artauds Schrift *Le Théâtre et son Double* in der englischen Übersetzung von 1958 beschäftigt hatten. Was sie an Artauds Ideen faszinierte, war das Angebot eines nicht-mimetischen Theaterkonzepts, das die radikal entliterarisierte, von nichtverbalen Mitteln der Körper- und Raumsprache getragene Darstellung von Grausamkeit und Gewalt ermöglichte.

Die Schauspieler des *Living Theatre* sollten im Sinne Artauds die Rollen von Verfolgern und Verfolgten, Folterern und gepeinigten Opfern übernehmen, um mit dem schockartigen Zurschaustellen von Aggressivität und Terror eine vorrationale, unbewusste Reaktion auf die dargestellte Gewalt im Zuschauer auszulösen. In solchen grausamen Ritualen der Gewaltanwendung und des Gewalterleidens übernahm nicht mehr die Sprache der Dialoge die leitende Funktion, sondern eine konkrete Präsenz des folternden und gefolterten Körpers. Selbst die Raumstruktur des Aufführungstextes sollte den Handlungstext als einen Ort der Gewalt kennzeichnen.

Auch die experimentellen Dramaturgiekonzepte des amerikanischen *Environment Theatre* und der *Performance Group* (seit 1967) von Richard Schechner berufen sich, trotz der

²⁰⁴ Vgl.: Kapralik 1977, S. 279.

dominierenden Einflüsse des „Happening“, des *Living Theatre* in zentralen Gesichtspunkten direkt auf Artaud. Die zentralen Schriften von R. Schlechner *Essays on Performance Theory* 1970-1976 (1982); *The End of Humanism: Writings on Performance* (1985) und *Between Theater and Anthropology* (1985) waren mir leider nicht zugänglich.

Die experimentellen Theaterkonzeptionen des Engländers Peter Brook, dessen Arbeit seit der Gründung des Pariser *Centre International de Recherches Théâtrales* (1970) auch für Frankreich bedeutsam wurde, sind ebenfalls zeitweise in direkter Auseinandersetzung mit Artauds Modell des Theaters der Grausamkeit entstanden. Die Nähe zu Artaud ist vor allem in den Produktionen des seit 1963 zusammen mit Charles Marowitz geleiteten *Theatre of Cruelty* am Londoner LAMDA Theatre unübersehbar.

Alle oben erwähnten theatralischen Konzepte gehen insofern auf Artaud zurück, als sie vor allem an die Idee eines multimedialen Totaltheaters im Sinne des Theaters der Grausamkeit anknüpfen: Eine mehrdeutige Zeichensprache des Raums und eine genau vorprogrammierte Abfolge von inkohärenten, alogischen „Bildern“ regen den Zuschauer zu einer offenen Zugangsweise und Perzeption der Lektüre an. Rihms Musiktheaterstück *Séraphin* setzt, wie detailliert untersucht wurde, die wichtigsten Ideen Artauds auf seine Weise um, zeigt aber auch die allgemeinen Tendenzen des Musiktheaters der Gegenwart auf.

Im Bereich des Musiktheaters sind in der letzten Jahrzehnten tief greifende Verschiebungen im Hinblick auf das Verhältnis von Musik, Text, Bild und Szene zu beobachten. Solche Tendenzen wie das Zerschneiden narrativer Linearität – bis hin zu einem Theater ohne Text, bei dem es kein Libretto im herkömmlichen Sinne mehr gibt, sondern ein Szenario, weisen auf die grundlegenden Veränderungen hinsichtlich Art und Stellenwert des Textes. Damit geht eine Verlagerung des Theater-Geschehens in die Musik einher. Zugleich wächst symptomatisch die Autonomie der Musikdramaturgie, welche die szenische und die Bilddramaturgie vor ganz eigene Herausforderungen stellt.

In Wolfgang Rihms Schaffen nimmt das Musiktheater eine zentrale Stellung ein. Zwischen der frühen ersten Kammeroper *Faust und Yorick* (1976) und dem fast zwanzig Jahre später entstandenen Werk für die Bühne, *Séraphin. Versuch eines Theaters*. 1. Zustand vollzieht sich

in Rihms musiktheatralischen Denken eine schrittweise Abkehr vom Erzähltheater, von einem auf der Bühne verfolgbaren narrativen Faden als Basis des Werkes.²⁰⁵ Bereits 1986 stellte der Komponist fest, das Geschichtenerzählen im Musiktheater sei kein notwendiges Anliegen mehr.²⁰⁶ Für ihn enthält Musik selbst schon theatralische Gesten, mit denen man arbeiten kann: Sie ist in gewissem Sinne also „Theater-Text“. Der Weg führte ihn über ein totales Theater, wo nicht mehr nur der Text Theater-Anlass ist, sondern Musik selbst Bühnenhandlung wird, und schließlich zu einem ganz auf das Wort verzichtendes Theater.

Rihms Musiktheaterstück *Séraphin* korrespondiert mit dem sog. „postdramatischen Theater“. Wie der Terminus „postdramatisch“ nahelegt, bleiben dabei Text und Theater in einer besonderen Form durchaus aufeinander bezogen.²⁰⁷ Dennoch bedeutet diese Theaterform eine Abkehr von jenem spezifischen Verhältnis zwischen Text und Inszenierung. Beim postdramatischen Theater handelt es sich nach Lehmann um Texte, die zwar nach theatraler Realisierung verlangen, die Institution des Theaters aber in Frage stellen: Indem W. Rihm keine Bühnen- und Regieanweisungen vorgibt und sein Stück nicht auf einer Theaterbühne aufführen lässt, wird seine kritische Haltung gegenüber der Institution des Theaters offensichtlich. Rihm definiert den Text nicht im Sinne einer Vorlage: Auf der Bühne gibt es keine, auf einen bestimmten Text zurückgehende Handlung, sondern die Klang- und Bildereignisse werden in ihrem Zusammenhang dargestellt. Um eine Möglichkeit zu finden, die visuelle Ebene der Video-Bilder mit Musik zu konfrontieren, versuchen die beiden Künstler – theaterästhetisch betrachtet – einen Zwischenraum zu aktivieren.

Das „Zwischen“ ist ein für die Anforderungen des Augenblicks offener, in seinen Bedeutungen nicht fesgelegter Bereich. Es muss tatsächlich auch als räumliche Dimension gedacht werden, in der die „Schauspieler“ als visuelle und hörbare „Körper“ agieren, die aber zugleich das Publikum berührt. Dieser Zwischenraum ist ein gemeinsamer Raum, der auf der gemeinschaftlichen Anwesenheit von allen Beteiligten besteht, ein Raum, der nicht durch einen Vorhang in Bühnen- und Zuschauerraum getrennt wird und der sich auch als Klangraum denken lässt.

²⁰⁵ Vgl. Angermann, Klaus, *Wolfgang Rihm*, 2000, S. 607.

²⁰⁶ Vgl.: Rihm, Wolfgang, *Über Musiktheater*, In: *ausgesprochen*, Bd. 2, S. 29-33, Hier S. 30.

²⁰⁷ Einen Überblick über das postdramatische Theater und eine Reflexion seiner wichtigsten Kennzeichen bietet Hans-Thies Lehmanns großangelegter Essay *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. Main 1999.

Klaus vom Bruch thematisiert, wie es dem Verlaufsprotokoll zu entnehmen ist, die Räume „Dazwischen“: Das Prinzip von Sender und Empfänger, das seine Video-Arbeit bestimmt, wird sichtbar gemacht. Dabei spielt die entscheidende Rolle das bewegte Bild im Raum. Mit seinen Videobildern lenkt er den Blick auf das Unsichtbare, auf jenen Raum, den die Pole Sender und Empfänger aufspannen. Seine Bilder sind auf die Visualisierung des Sender-Empfänger-Prinzips ausgerichtet. Der leere Raum zwischen Sender und Empfänger wird zum skulpturalen Raum, zum Treffpunkt zwischen dem Sichtbaren und Hörbaren realisiert. Das Sichtbare wird durch das Hörbare kontrapunktisch begleitet. Das Abwesende wird gegenwärtig gemacht: Der menschliche Körper. Damit steht er nicht im Widerspruch zum allgemeinen Kontext der Video-Ästhetik der 90er Jahre.

Die Videokunst, die im Grenzbezirk zwischen filmischem Experiment und bildender Kunst siedelte, hat den engen Bezirk der Zweidimensionalität des Bildschirms in den 90er Jahren verlassen und raumgreifende Lösungen gesucht. Video-Player und Monitor wurden zunehmend als skulpturale Objekte eingesetzt, die einen Prozess der künstlerischen Verwandlungen der Räume eröffneten. Die künstlerische Arbeit von Klaus vom Bruch steht exemplarisch für diese von ihm entscheidend geprägte Entwicklung. Mit der Videoinstallation, die die Komplexität des Mediums Video adäquater ins Werk setzt als je zuvor, wurde ein künstlerisches Terrain erschlossen, das die Sprache der Kunst erweitert hat. Klaus vom Bruch arbeitet seit 1974 mit der Videotechnik. Wie in kaum einem anderen Medium der zeitgenössischen Kunst wird hier der Zusammenhang der gesellschaftlichen und politischen Funktion der Kunst diskutiert. Groß war die Hoffnung, die sich mit der Videotechnik als dem adäquaten Medium einer strikt konzeptuell operierenden Kunst verband. Unterhalb dieser Utopie brach sich in realiter die marktorientierte Verwendung des Mediums durch Industrie und Massenmedien Bahn. Ähnlich, wie die Photographie steht die Videotechnik innerhalb des Kontextes weltumspannender Kommunikation auf dem Posten des Alltäglichen, erfüllt sie klar umrissene Funktionen innerhalb eines merkantilen Systems, die eine künstlerische Arbeit nicht ungravierend beeinflussen. Die vielbeschworene subversive Kraft, die der Videotechnik seit seiner massenhaften Verfügbarkeit zugesprochen wurde, bleibt auf dem Terrain der Kunst marginal.

Zwar leistet die Flüchtigkeit der bewegten Bilder, die allein mittels technischen Equipments sichtbar werden, einer Vermarktung auf dem Kunstmarkt einigen Widerstand, einen Widerstand jedoch, der die strategischen Punkte eines Marktes, der im Pluralismus der Künste bei der Wahl eine Qual leidet, nicht berührt, sondern auf den Künstler und seine materielle Existenz zurückschlägt, um in der Endmoräne der Theorie abstrakter Kunst-Anti-Kunst-Debatten zu verenden.

Der Künstler, der mit Video arbeitet, muss die Bedingungen seines Materials stets neu überdenken. Permanent werden dem Medium über die verführerische Ähnlichkeit mit den Unterhaltungs-, Informations- und Überwachungsapparaten der Massengesellschaft Fesseln angelegt. Gerade in dieser Nähe zu den Gegenpolen der Kunst liegt die Stärke des Mediums Video, das den Künstler zur konzeptuellen Auseinandersetzung, zum ständigen Experiment und zum Bruch mit gesicherten Lösungen radikaler zwingt als die von den Anfechtungen des Alltäglichen leidlich befreiten Sprachen der Kunst.

Vom Bruch verfolgte ein bestimmtes Ziel, als er in den 90er Jahren schon lange existierende Medien einsetzte: Die Befreiung eines in funktionalen Zusammenhängen gefangenen Mediums, das es mit den Mitteln der Kunst für die Kunst zu erobern galt. Die Video-Bilder zu *Séraphin* sind in unterschiedlichen Tonlagen gestimmt. Sie entfalten ein kalkuliertes Geflecht sich überlagernder und ineinandergreifender Bedeutungsfelder. Es ist ein Zeichen der konzeptuellen Konsequenz innerhalb der Entwicklung der künstlerischen Arbeit Klaus vom Bruchs, dass sich die Einkerkung des im Zeitkontinuum ablaufenden Videotapes im engen Bezirk der Zweidimensionalität des Bildschirms als Problem herauskristallisierte. Die Bewegung der Bilder drängt in den Raum. Dabei ist die Durchdringung des Raumes durch die Entwicklung des Sender-Empfänger-Prinzips schlüssig aus den funktionalen Bedingungen des Mediums entwickelt. Klaus vom Bruch hat das Prinzip von Sender und Empfänger, das alle seine Video-Arbeiten bestimmt, sichtbar gemacht. Hier ist der Angriff auf die Sinne gemeint, der sich auf dem TV-Empfänger, bzw. auf dem passiven, durchlässigen Auge des Betrachters austrägt. Der Raum zwischen Sender und Empfänger, der Zwischenraum, in dem der Betrachter Position bezieht, wird zum Träger allumfassender Information, zum Schauplatz eines Kampfes, der über den Köpfen stattfindet.

Das Musiktheater von Rihm ist ein Theater mit einer „Leerstelle“, die durch die Video-Bilder gefüllt werden. Das Stück braucht nicht zwingend ein Bild, um zu existieren. Es integriert aber die Bilder, als gehörten sie von vornherein zur Komposition.

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“. Paul Klees Gedanke über die Kunst, die das Sehen ins Zentrum künstlerischer Aktion rückt und somit das Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem neu bestimmt, weist auf neue Formen des Theatralischen, eine davon ist *Séraphin* von Wolfgang Rihm.

Quellen und Literatur

I. Lexika

- Barck, Karlheinz; Fontius, Martin (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2000-2005
- Banham, Martin, *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge University Press, London 1995
- Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard. *Theaterlexikon*, Reinbek: Rowohlt, 2001
- Cohen, Selma Jeanne (Hg.), *International Encyclopedia of Dance*, 6 Bände, New York, Oxford: Oxford University Press 1998
- Deutsches Bühnenjahrbuch. Das grosse Adressbuch für Bühne, Film, Funk, Fernsehen*, hg. V.: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. (erscheint jährlich; Fortsetzung von Bühnen-Almanach und Neuer Theater-Almanach)
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, 2005
- Kennedy, Dennis (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Oxford University Press, London 2003
- Kotte, Andreas (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*, 3 Bde., Chronos, Zürich 2005
- Moal, Philippe Le (Hg.), *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, Paris 1999
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris 1996
- Sucher, Bernd C., *Theaterlexikon*, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1995-1996
- Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch., und Hammer, Klaus. *Lexikon Theater International*, Henschel Verlag, Berlin 1995
- Ulrich, Paul S., *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik: Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern*, 2 Bde., Verlag Arno Spitz, Berlin 1997

II. Theaterwissenschaft

- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001
- Corssen, Stefan, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Max Niemeyer, Tübingen 1998

Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, A. Francke Verlag, Tübingen 2010

Girshausen, Theo, *Zur Geschichte des Fachs*, In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, Renate Möhrmann (Hg.), Reimer, Berlin 1990

Klier, Helmar (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum: Texte zum Selbstverständnis*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981

Kutscher, Artur. *Grundriss der Theaterwissenschaft*, Pflugschar, Düsseldorf 1932-1936

Möhrmann, Renate (Hg.), *Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1990

Steinbeck, Dietrich, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Walter De Gruyter, Berlin 1970

II.1. Theaterhistoriographie

Bayerdörfer, Hans-Peter, *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, Renate Möhrmann (Hg.), Reimer, Berlin 1990, S. 41-63

Beck, Wolfgang, *Chronik des europäischen Theaters. Von der Antike bis in die Gegenwart. Mit umfassender Bibliographie*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 2008

Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997

Brown, John Russel (Hg.), *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford University Press, London 1995

Devrient, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2 Bde., neu hrsg. v. Rolf Kabel u. Christoph Trilse. Langen Müller, München 1967 (1948)

Frenzel, Herbert A., *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890*, 2. erw. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984

Hugger, Paul (Hg.), *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Metzler, Stuttgart 1987

Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis: wie Wissen über Theater entsteht*, Materialien des ITW Bern, 8, Chronos, Zürich 2007

Kreuder, Friedemann; Hulfeld, Stefan; Kotte, Andreas (Hg.), *Theaterhistoriographie: Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater)*, Francke, Tübingen 2007

Molinari, Cesare, *Theater: Die faszinierende Geschichte des Schauspiels*, Herder, Freiburg 1975

Münz, Rudolf. *Theatralität und Theater: Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt ,Theatergeschichte*, In: *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Gisbert Amm (Hg.), Schwarzkopf Verlag, Berlin 1998, S. 66-81

II.2. Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts

Beacham, Richard C., *Adolphe Appia: Künstler und Visionär des Modernen Theaters*, Alexander Verlag, Berlin 2006

Bochow, Jörg, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Alexander Verlag, Berlin 1997

Brauneck, Manfred, *Klassiker der Schauspiel-Regie*, Reinbek: Rowohlt, Hamburg 1988

- *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, aktualisierte Neuausgabe, Reinbek: Rowohlt, Hamburg 1993

Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, Übers. aus d. Engl. v. Marianne Falk, Reinbek, Hamburg 1981

Fiebach, Joachim, *Von Craig bis Brecht: Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 3. erw. u. überarb. Auflage, Henschel, Berlin 1991

Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Francke, Tübingen / Basel 1998

Guicharnaud, Jacques, *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*, New Haven 1961

Grund, Uta, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Akademie Verlag, Berlin 2002

Jappe, Elisabeth, *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Prestel, München 1993

Schoell, Konrad, *Das französische Drama seit dem zweiten Weltkrieg*. Bd. 2, Göttingen 1970

II.3. Theatertheorie

Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*, Übers. Aus d. Franz. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969

Artaud, Antonin, *Das Theater der Grausamkeit*, In: Antonin Artaud, Letzte Schriften zum Theater, Übers. Aus d. Franz. V. Elena Kapralik, Metther & Seits, München 1980

Barba, Eugenio. *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin-Theater: Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Übers. Aus d. Franz. v. Walter Ybema, Reinbek: Rowohlt, Hamburg 1985

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1969

Brook, Peter, *Der leere Raum*, Übers. aus d. Engl. v. Walter Hasenclever, Alexander Verlag, Berlin 1994 (London 1968)

Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2004

Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Browne, Chicago 1911

Derrida, Jacques, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, In: Die Schrift und die Differenz, Übers. aus d. Franz. v. Rodolphe Gesché, 4 Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1989

Helga Finter, *Der subjektive Raum. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären*, Bd. 1, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990

Helga Finter, *Der subjektive Raum, Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Bd. 2., Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004

Goffmann, Erving, *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*, Piper, München 1996

Reinhold Grimm, *Brecht, Artaud und das moderne Theater*, In: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik, Kronberg 1978, S. 185-201

Grotowski, Jerzy, *Für ein armes Theater*, Alexander Verlag, Berlin 1994

Huizinga, Johan, *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt, Hamburg 1991

Kotte, Andreas, *Theater als Medium?* In: Landfester, Theatermedien: Theater als Medium - Medien des Theaters, Caroline Pross (Hg.), Haupt, Bern 2010. S. 41-68

- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1999
- Maddox, Donald, *Antonin Artaud and the Semiotics of Theater*, In: *The Romanic Review* 76, 1985
- Meyerhold, Wsewolod, *Schriften: Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, 2 Bde., Henschel, Berlin 1979
- Rapp, Uri, *Rolle. Interaktion, Spiel: Einführung in die Theatersoziologie*, Wien: Böhlau, 1994
- Plessner, Helmuth, *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), In: Plessner, Helmuth, *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a.M. 2003, S. 403-418
- Hanspeter Plocher, *Der lebendige Schatten. Untersuchungen zu Antonin Artauds „théâtre de la cruauté“*, In: *Heidelberger Beiträge zur Romanistik* 1., H. Lang Verlag, Bern-Frankfurt 1974
- Roselt, Jens (Hg.), *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Alexander Verlag, Berlin 2005
- Sellier, Philippe, *Qu'ets-ce qu'un mythe littéraire?* In: *Littérature* 55, Paris 1984
- Franco Tonelli, *L'esthétique de la cruauté. Etude des implications esthétiques du Théâtre de la cruauté*, Paris 1972
- Smith, Iris, *The semiotics of the theater of cruelty*, In: *Semiotika* 56, 1985, S. 291-307
- Stanislawski-Lesebuch*, zusammengestellt u. kommentiert v. Peter Simhandl, Ed. Sigma, Berlin 1990
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*, Übers. aus d. Engl. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Ed. Qumran, Frankfurt a. M. 1989

II. 4. Dramaturgie / Aufführungsanalyse

- Derrida, Jaques, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, In: *Die Schrift und die Differenz*, Übers. aus d. Franz. v. Rodolphe Gasché, 7. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1972
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters: Eine Einführung*. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, Gunter Narr, Tübingen 1983
- *Die Wirksamkeit theatralischer Zeichen. Überlegungen zur Theaterkonzeption Antonin Artauds*. In: *Maske und Kothurn* 27, 1981. S. 109-222
- Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, Neubearb., Autorenhaus-Verlag, Berlin 2003
- Hammer, Klaus (Hg.), *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*, Henschel, Berlin 1968

Hammer, Klaus (Hg.), *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Henschel, Berlin 1987

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Metzler, Stuttgart 1996

Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag, München 1960

Kotte, Andreas (Hg.), *Theater im Kasten : Rimini Protokoll - Castorfs Video - Beuys & Schlingensief - Lars von Trier*, Materialien des ITW Bern, 9, Chronos, Zürich 2007

Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris 1996

Odette Virmaux, *Le Théâtre et son double*, Hatier Verlag, Paris 1975

Virmaux, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris 1970

Virmaux, Alain und Odette, *Artaud: un bilan Kritik*, Belfond, Paris 1979

- *Antonin Artaud: qui êtes-vous?* La Manufacture, Lyon 1986

III. Gedruckte Primärtexte Antonin Artaud

Artaud, Antonin: *Œuvres Complètes*, Tomes I-XXVI, 10. Edition, Gallimard, Paris 1956-1994:

Tome I (1956 et 1970) : I: *Préambule - Adresse au Pape - Adresse au Dalai Lama - Correspondance avec Jacques Rivière - L'Ombilic des Limbes - Le Pèse-Nerfs* suivi des *Fragments d'un Journal d'Enfer - L'Art et la Mort - Premiers Poèmes (1913-1923) - Premières Proses - Tric Trac du Ciel - Bilboquet - Poèmes (1924-1935)*. II: *Textes Surréalistes - Lettres*.

Tome II (1961): *Théâtre Alfred Jarry - Une Pantomime/Un Argument Pour la Scène - Deux Projets de Mise en Scène (pour La Sonate des Spectres de Strindberg et pour Le Coup de Trafalgar, drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac) - Comptes Rendues - A Propos d'une Pièce Perdue - A Propos de la Littérature et des Arts Plastiques*.

Tome III (1961 et 1978): *Scenari - À Propos du Cinéma - Lettres - Interviews*.

Tome IV (1964 et 1978): *Le Théâtre et son Double - Le Théâtre de Séraphin - Les Cenci - Dossier du Théâtre et son Double - Dossier des Cenci*.

Tome V (1964 et 1979): *Autour du Théâtre et son Double - Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et les Cenci - Lettres - Interviews - Documents*.

Tome VI (1966): *Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud - Lettres*.

Tome VII (1967 et 1982): *Héliogabal ou l'Anarchiste Couronné - Les Nouvelles Révélation de l'Être - Lettres - Dossier d'Héliogabale - En Marge des Nouvelles Révélation de l'Être - Appendice: Lettres (1906-1936)*

Tome VIII (1971 et 1980): *Sur Quelques Problèmes d'Actualités - Deux Textes Écrits pour «Voilà» - Pages de Carnet. Notes Intimes. - Satan - Cultures Orientales, Grecque, Indienne, suivies de Le Mexique et la Civilisation et de L'Éternelle Trahison des Blancs - Messages Révolutionnaires: I Trois Conférences Prononcées à l'Université de Mexico; II Mexico; III Franz Hals - Ortiz Monasterio - Maria Izquierdo - Lettres (1932- 1936) - Appendice: Hospitalisation de décembre 1932; Je soussigné Antonin Artaud; Hospitalisation de septembre 1935.*

Tome IX (1971 et 1979): *Les Tarahumaras - Lettres Relatives aux Tarahumaras - Trois Textes Écrits en 1944 à Rodez - Cinq Adaptations de Textes Anglais - Lettres de Rodez suivies de L'Èveque de Rodez - Lettres Complémentaires à Henri Parisot.*

Tome X (1974): *Lettres de Rodez (1943-1944)*

Tome XI (1974): *Lettres de Rodez (1945-1946)*

Tome XII (1974): *Le Retour d'Artaud le Mômo - Centre-Mère et Patron Minet - Insulte à l'Inconditionné - L'Exécration du Père-Mère - Aliénation et Magie Noire*

- Ci-gît précédée de La Culture Indienne - Dossier d'Artaud le Mômo - Deux

Lettres: à Maurice Saillet et à Peter Watson - Dossier de Ci-gît précédée de La Culture Indienne.

Tome XIII (1974): *Van Gogh, le Suicidé de la Société - Pour en Finir avec le Jugement de Dieu - „J'ai appris hier...“ - Tutuguri, le rite du soleil noir - La Recherche de la Fécalité - La Question se Pose de... - Conclusion - Le Théâtre de la Cruauté - Lettres à propos de Pour en Finir avec le Jugement de Dieu - Dossier de Van Gogh, le Suicidé de la Société - Dossier de Pour en Finir avec le Jugement de Dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté.*

Tomes XIV et XIV (1978): *Suppôts et Supplications.*

XIV: Ce livre se compose... - Fragmentations - Lettres (1945-1947) - Dossier de Suppôts et Supplications.

XIV: Interjections - Dossier de Suppôts et Supplications.

Tomes XV-XXI (Février 1945-mai 1946): *Cahiers de Rodez.*

Tomes XXII-XXV (mai 1946-janvier 1947): *Cahiers du Retour à Paris.*

Tome XXVI (1994): *Textes Préparatoires - Histoire Vécue d'Artaud le Mômo (La Conférence au Vieux-Colombier)*

Artaud, Antonin, *Über das balinesische Theater*, In: Das Theater und sein Double, Übers. aus d. Franz. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969. S. 37-48

- *Briefe an Génica Athanasiou*. Herausgegeben, übersetzt von Bernd Mattheus. München 1990
- *Briefe an André Breton*, übers. v. Brigitte Weidmann, In: Speichen 70, Jahrbuch für Dichtung. Lothar Klünner (Hg.), Henssel, Berlin 1970
- *Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften*, übers. v. Franz Loechler, Matthes & Seitz, München 1979
- *Briefe über die Sprache*, In: Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 113-130
- *Das Theater und die Grausamkeit*, In: Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 47-51
- *Das Theater der Grausamkeit* (erstes Manifest), In: Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969. S.69-72
- *Das Theater der Grausamkeit* (zweites Manifest), In: Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969. S. 131-137
- *Das Théâtre de Séraphin*, In: Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 157-162
- *Das Theater und die Pest*, In: Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969, S. 79-85
- *Eine Gefühlsathletik*, In: Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double, Übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a. M., Fischer, 1969. S. 139-147
- *Die Inszenierung und die Metaphysik*, In: Das Theater und sein Double, München, Matthes & Seits 1996, S. 35-50
- *Heliogabal oder Der Anarchist auf dem Thron*. Übers. v. Brigitte Weidmann. München 1980.
- *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und andere Texte und Briefe über Baudelaire, Coleridge, Lautréamont und Gérard de Nerval*, Ausgewählt und übersetzt von Franz Loechler, Nachwort von Elena Kapralik, Matthes & Seitz, München 1977
- *Van Gogh le suicidé de la société*, übers. v. Jean-Pierre Wilhelm, In: Neue Rundschau Bd. 4, Fischer, Frankfurt 1962, S. 645-674
- *Von einer Reise ins Land Tarahumaras*, In: Die Tarahumaras. Revolutionär Botschaften, aus dem Französischen von Brigitte Weidmann, Rogner&Bernhard Verlag München 1975

III. 1. Sekundärliteratur Antonin Artaud

Baudelaire, Charles, *Das Théâtre de Séraphin*, In: Die künstlerischen Paradiese. Übers. aus d. Franz. v. Friedhelm Kemp und Bruno Steiff, München 1989

Blüher, Karl Alfred, *Antonin Artauds Theater der Grausamkeit*. In: Romanische Forschungen 2 / 3, Mechthild Albert, Franz Lebsanft (Hg.), 1968

Chiaromonte, Nicola, *Antonin Artaud und sein Double*, In: Merkur 26, 1972

Finter, Helga, *Der subjektive Raum, Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Bd. 2, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1999

Flegel, Horst, *Schizophasie in linguistischer Deutung*, Berlin 1965

Michel Foucault, *La folie, l'absence d'oeuvre*. Übers. Aus d. Franz. v. Michael Buchmann, In: Schriften zur Literatur, München 1974

Gorsen, Peter, *Kunst, Literatur und Psychopathologie heute*. In: Gadamer, Vogler (Hg.), Neue Anthropologie, Band 4 – Kulturanthropologie, Georg Thieme Verlag, Stuttgart, 1973

Grosche Robert (Hg.), Briefwechsel: 1907 – 1914, Paul Claudel, Jacques Rivière, Kösel & Pustet, München 1928

Hirschmann, Jack (Hg.), *Antonin Artaud Anthology*, San Francisco 1965

Jung, Carl Gustav, *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, 3. Aufl., Olten & Freiburg, Rascher, Zürich / Stuttgart 1981

Kapralik, Elena, *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, Matthes & Seits Verlag, München 1977

Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Übers. aus d. Franz. v. Reinold Werner, 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987

Saillet, Maurice, *Antonin Artaud*, In: Merkure de France, 103, Nr. 1017, 1948

Kesting, Marianne, *Antonin Artaud und das Theater der Grausamkeit*, In: Akzente 1, Carl Hanser Verlag, München 1961

Navratil, Leo, *Über Schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten*, DTV, München 1974

Spoerri, Theodor, *Sprachphänomene und Psychose*, Basel 1964

Vaché, Jacques, *Kriegsbriefe. Gefolgt von einer Novelle*. André Breton (Hg.), Übers. aus d. Franz. v. Pierre Gallissaires; Hanna Mittelstädt, Edition Nautilus Verlag, Lutz Schulenburg, Hamburg 1979

III.2. Antonin Artaud gewidmete Sondernummern von Zeitschriften

Traverses 20, Paris 1980

Obliques 10-11, 4. Quartal 1976

Revue Française de Psychoanalyse. Tome XXXVIII, 1, G. Doin et Cie, Paris 1974

Les Quatre Vents, Nr. 8, Paris 1947

Littérature 35, Octobre, Paris 1979

Nouvelle Revue Française, Nr. 173, Editions Gallimard, Paris 1928

Tel Quel 20, 1965

Tel Quel 30, 1967

Tel Quel, 33 /34 Paris 1977 / 78

IV. Primärquellen Wolfgang Rihm

Musikmanuskripte / Partituren (Inventar der Paul-Sacher-Stiftung Basel)

Étude pour Séraphin (1991 – 1992)

Séraphin. Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

(1993-1994; 1. Zustand)

Séraphin (1996) 2. Zustand

Séraphin (1996) 2. Zustand. *Séraphin-Nachsatz. Versuch eines Theaters,*

Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

Séraphin / Stimmen (1994/1996) *Madrigal*

Séraphin-Spuren (1993-1994/1996)

Étude d'après Séraphin (1997)

Echo-Schrift und Schaffen-Schlag (1998)

Grund-Riß (2006)

Séraphin III (2004-2007)

Concerto „Séraphin“ (Spieler 16; 2008)

IV.1. Dirigierpartituren aus dem Bestand von Manfred Reichert

Echo-Schrift und Schatten-Schlag (1998)

Étude pour Séraphin (1991 – 1992)

Étude d'après Séraphin (1997)

Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...nach Antonin Artaud

Séraphin-Spuren (1993-1994/1996)

IV.2. Skizzenbücher der Jahre 1992-1998:

Skizzenbuch 1992-1995; Mappe 16

Skizzenbuch 1995 – 1998; Mappe 18

Skizzenbuch 1996-1998; Mappe 19

IV.3. Gedruckte Primärtexte

Rihm, Wolfgang: *Offene Enden*. Ulrich Mosch (Hg.), Carl Hanser Verlag, München / Wien 2002:

- Dichterischer Text und musikalischer Kontext, S. 95-104

Wolfgang Rihm: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, 2 Bde, hg. von Ulrich Mosch, In: Veröffentlichungen Paul-Sacher-Stiftung, Bd. 6 /1. Amadeus Verlag, Winterthur 1997

Bd. 1: *Bewegt. Für Helmut Lachenmann*, S. 337-340

- Der geschockte Komponist, S. 43-55
- Fragen an junge Komponisten. Antwort auf eine Umfrage der Zeitschrift „Musica“, S. 370-376
- *Improvisation über das Fixieren von Freiheit*, S. 90-98
- *Ins eigene Fleisch...(Lose Blätter über das Jungerkomponistsein)*, S. 113-120
- *L'art pour l'art*, S. 366-269
- *Laudatio auf Helmut Lachenmann*, S. 340-350
- *Laudation auf Karlheinz Stockhausen*, S. 323-329
- *Mutation*, S. 159-167
- *Moderne als Klassizismus*, S. 426-430
- *Neo-Tonalität?*, S. 185-193
- *Tonalität. Klischee – Umwertung – Versuch*, S. 194-212

- *Verständlichkeit und Popularität – künstlerische Ziele?*, S. 56-68
 - Zu: Spät, S. 383
- Bd. 2: *Brief an Christian Pöppelreiter zum Wölfl-Liederbuch*, S. 323
- *Der Ort der Musik. Gespräch mit Roland Zag*, S. 249-273.
 - *Der Taumel der Gegensätze im Gleichgewicht. Gespräch mit Silvia Ragni*, S. 213-231.
 - *Dichterischer Text und musikalischer Kontext*, S. 16-23
 - *Ich weiß nicht, wer ich bin. Gespräch mit Heinz Josef Herbort*, S. 79-84
 - *Mittendrinn. Gespräch mit Rudolf Frisius*, S. 85-98
 - *Mexiko, Eroberungsnotz*, S. 387-392
 - *Ohne Titel (Fünftes Streichquartett 1981-83)*, S. 329-331
 - *Offene Stellen – Abbiegen ins Andere. Gespräche mit Reinhold Urmetzer*, S. 174-206
 - *Sprache als Anlaß für Musik*, S. 13-15
 - *Tasten*, S. 419-422
 - *Varèse, Malerei als Schaffensprozeß. Gespräch mit Wilhelm Matejka*, S. 63-68
 - *Vorspiel auf dem Theaterzettel*, S. 401-402
 - *Über Musiktheater*, In ders.: *Ausgesprochen*, S. 29-33

IV.4. Weitere Primärtexte

- *Musik ist...*, In: Dieter Rexroth (Hrsg.), *Der Komponist Wolfgang Rihm*, Schott, Mainz 1985
- *Tradition und Authentizität. Wolfgang Rihm im Gespräch mit Wolfgang Korb*, Saarbrücken 1998 (Fragment 26)
- *Vor Bildern*, In: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag*, hg. v. Günter Schnitzler und Edelgard Spaude, Freiburg 2004, S. 95-116
- „*Es wird immer sinnlich sein...*“. Ein Gespräch zwischen Wolf Loeckle und dem Komponisten Wolfgang Rihm, In: *Neue Zeitschrift für Musik* 170 (2009), H. 2, S. 20-25

IV.5. Bilddokumente (DVD, Video)

- *Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...*(1993-1994). Produktion der Uraufführung des 1. Zustandes. Dokumentationsmitschnitt der Uraufführung am 7. September 1994

- *Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...*(1993-94/1996). Produktion des 2. Zustandes an der Staatsoper Stuttgart; Uraufführung am 24. November 1996. Fernsehfilm von Peter Mussbach, anschließend an die Bühnenproduktion (umfasst nur den ersten Teil, basierend auf den Abschnitten 1-7 und 9), produziert vom SDR in Zusammenarbeit mit Arte und den Württembergischen Staatstheatern Stuttgart
- *Séraphin, Versuch eines Theaters – Instrumente/Stimmen/...*(1993-94/1996). Produktion des 2. Zustandes durch die Zeitgenössische Oper Berlin. Dokumentationsmitschnitt der Premiere am 20. November 2003
- Wolfgang Rihm. Momentaufnahme. Ein Portrait, DVD MV 0903 5, Wergo 2005

V. Sekundärliteratur Wolfgang Rihm

Barkhaus, Annette; Fleig, Anne: *Kult und Konstruktion. Körperkonjunkturen zwischen Virtualität und Realität*, In: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik 40 / 1999 (Themenheft „Körper“)

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, 1973, deutsch als: *Die Lust am Text*, übers. v. T. König, Frankfurt a. Main, 1974

Barthes, Roland, *Le grain de la vox. Entretiens 1962-1980*, deutsch als: *Die Krönung der Stimme*. Interviews 1962-1980, übers. v. A. Bucaille-Euler, Frankfurt a. Main 2002

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984, deutsch als: *Das Rauschen der Sprache*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a. Main 2005

Berger, Christian (Hg.), *Musik jenseits der Sprache*, Voces. Bd. 6, Rombach Verlag, Freiburg i. Br. 2004

Blume, Friedrich, *Das musikalische Kunstwerk in der Geschichte*, In: Festschrift Br. Stäblein, Kassel 1967

Büchter-Römer, Ute, *Aspekte des Neuen Musiktheaters und Strategien seiner Vermittlung*, In: Forum Musikpädagogik, Bd. 18, Augsburg 1996

Burroughs, William Seward, *Die elektronische Revolution, Expanded media editions*, Göttingen 1972

Dahlhaus, Carl, *Musikästhetik*, Hans Gerig Verlag, Köln 1967

Dahlhaus, Carl (Hg.), *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus 3 Jahrhunderten*, Bärenreiter Verlag, München 1984

Danuser, Hermann, *Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Musik der Gegenwart*, In: *Die Musik der achtziger Jahre*, hg. v. Jost Ekkehard, Mainz 1990 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 31), S. 17-29

Danuser, Hermann, *Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert*, ergänzter Vortrag der Erstveröffentlichung, In: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Günter Katzenberger, Laaber 1993 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 4), S. 11-21

Danuser, Hermann; Dahlhaus, Carl, *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte - Ästhetik - Theorie*, Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, Hermann Danuser (Hg.), Laaber Verlag 1988

Eco, Umberto, *Opera aperta*, 1962, deutsch als: *Das offene Kunstwerk*, übers. v. G. Memmert, Frankfurt a. Main 1973

Emons, Hans, *Montage – Collage – Musik*. Frank & Timme, Berlin 2009

Gier, Albert, *Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater*, In: *Musiktheater heute*. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung, Basel 2001, S. 63-83

Grössel, Hanns (Hg.), *Raymond Roussel, Eine Dokumentation*, 1. Auflage, Johannesdruck Hans Pribil KG, München 1977

Fischer, Hans Rudi (Hg.), *Das Ende der großen Entwürfe*, Frankfurt a. Main 1992

Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen / Basel 2001, In: *Theatralität*, Bd. 2

Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Ästhetik der Performativen*, Frankfurt a. Main 2004

Frieling, Rudolf; Dieter Daniels (Hrsg.), *Medien Kunst Netz. Medienkunst im Überblick*, Bd. 1, Springer Verlag Wien, 2004

Frisius, Rudolf, *Spontaneistisches Komponieren*, In: Rexroth (Hg.): *Der Komponist Wolfgang Rihm*, S. 117-119

Frisius, Rudolf, *Werk und Werkzyklus. Bemerkungen zum Chiffre-Zyklus von Wolfgang Rihm*, In: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 1985, H. II, S. 17-20

Haenlein, Carl (Hrsg.), *Klaus vom Bruch, Video-Installationen 1986-1990*, Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 1 / 1990, Hannover 1990

Häusler, Josef, *Composer in Residence: Wolfgang Rihm*, Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1997, Zürich 1997

Häusler, Josef, *Wolfgang Rihm – Grundzüge und Schaffensphasen*, In: Tadday (Hg.): *Wolfgang Rihm*, S. 7-20

Herder, Johann Gottfried, *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften*, 1769, In: Herders Sämtliche Werke, Band 3, Berlin 1878

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Gerd Hatje Verlag, Stuttgart 1989

Hofer, Wolfgang (Hg.), *Ausdruck zugriff differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm*, In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell, Bd. 45, Schott Verlag, Mainz 2005

Hüsch, Anette (Hg.), Joahim Jäger, Gabriele Knapstein, *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Video und Installationen von 1963 bis 2005*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006

Jonas, Hans, *Der Adel des Sehens*, In: Konersmann, Ralf (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997

Kacunko, Slavko, Dieter Kiessling, *Closed-Circuit-Video 1982-2000*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2001

Kamper, Dieter; Wulf Christoph (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. Main 1982

Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Originalausgabe von 1912, Revidierte Neuauflage, Benteli Verlag, Bern 1996

Kelterborn, Rudolf, *Musiktheatermusik in unserer Zeit*, In: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung, Basel 2001

Kocherscheidt, Kurt, *Kurt Kocherscheidt*, Residenz Verlag, Salzburg Wien 1992

Kogler, Susanne, *Am Ende, wortlos, die Musik. Untersuchungen zur Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, hg. v. Otto Kollerisch, Wien / Graz 2003, In: Studien zur Wertungsforschung, Bd. 39

Kirkeby, Per, *Übermalungen 1964-1984*. München 1984

Krause, Joachim, *Kunst und Medien*. Ausstellung vom 22. Mai - 17. Juni 1984, Staatl. Kunsthalle Berlin. 1 Aufl., Publica Verlag, Berlin 1984

Leiris, Michel, *Die Lust am Zusehen. Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts*. Qumran, Frankfurt a. Main 1981

Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001

Mauser, Siegfried, *Von großen Erzählungen und aphoristischen Tendenzen. Textdramaturgische Strategien im aktuellen Musiktheater*, In: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung, Basel 2001

Mosch, Ulrich, *Autonome Musikdramaturgie. Über Wolfgang Rihms Séraphin-Projekt*, In: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung, Basel 2001, S. 213-234

- *Wolfgang Rihms Musiktheater-Konzepte und ihre Umsetzung*, In: Hören und sehen – Musik audiovisuell“. Schott, Bd 45, S. 145-163
- *Das Werk Wolfgang Rihms im Kontext der musikalischen Tradition und des aktuellen Musiklebens*, In: Musik inszeniert, Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik. Hg. v. Jörn Peter Hiekel, Schott, Mainz 2006, S. 111-125

Neuschäfer, Anne, *Das Théâtre du Soleil*, In: Medienwissenschaft 2, (1984) Schäuble, Rheinfelden 1983, S. 153-156

Noever, Peter (Hg.), *Kurt Kocherscheidt*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003

Oswald, Peter, *Als Chiffre von Freiheit*, In: Dieter Rexroth (Hg.), Der Komponist Wolfgang Rihm, Schott, Mainz 1985, S. 139-152

Podiumsdiskussion: *Musiktheater – eine Institution in der Krise?* In: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung, Basel 2001, S. 395-426

Rosen, Charles, *Musik der Romantik*, übers. aus d. Amer. v. Eva Zöllne., Residenz Verlag, Salzburg / Wien 2000

Reiner, Arnulf, *Katatonenkunst*, In: Manuskripte 27, Graz 1969

Rüth, Uwe (Hg.), *Deutsche Video-Kunst 1996-1998. 8. Marler Video-Kunst-Preis*, Dokumentation und Katalog der Ausstellung

Rychlik; Otmar (Hg.), *Raineriana: Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*, Böhlau Verlag, Wien 1989

Sanio, Sabine, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*. Pfau, Saarbrücken 1998

Sarkis, Mona, *Blick, Stimme und (k)eine Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen*, Stuttgart 1997

Seidel, Wilhelm, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*. Erträge der Vorschung, Bd. 246, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1987

Thomalla, Hans, *Versuch eines Theaters*, In: Wolfgang Rihm, Séraphin. Versuch eines Theaters / Instrumente / Stimmen/... Uraufführung der Neufassung: 24. November 1996. Programmheft, Staatsoper Stuttgart (Hg.), 1996, Heft 32. S. 16-19

Wirth, Andrzej, *Dekonstruktionseffekte auf dem Theater und das Problem der Notation*. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985, S. 146-163

Zenk, Martin, *Antonin Artaud – Pierre Boulez – Wolfgang Rihm. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater*, In: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung*, Basel 2001, S. 235-261

Zuber, Barbara, *Bild zurück nach vorn. Wolfgang Rihms Jagden und Formen*, In: *Musik Texte*, Ulrich Dibelius (Hg.), Heft 118, Köln 2008, S. 7-15

Allgemein

Roussel, Raymond, *Eindrücke aus Afrika*, Matthes & Seits, München 1980

- *In Havanna*, Qumran, Frankfurt a. Main 1982
- *Die prädestinierten. 2 Theaterstücke*, Klaus Völker (Hg.), Carl Hanser Verlag, München 1978
- *Locus Solus*. Aus dem Französischen von Cajetan Freund, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1977

Wiener, Oswald, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek Verlag, Hamburg 1969

Anhang

Abb. 1. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 4. Klangszene, T. 1-4

Abb. 2. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 6. Klangszene, T. 1-4

Abb. 3. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 7. Klangszene, T. 1-4

Abb. 4. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 8. Klangszene, T. 29-30

Abb. 5. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente /
Stimmen...*nach Antonin Artaud. 1. Klangszene, T. 1-15

Abb. 6. *Étude pour Séraphin*, T. 129-144

Abb. 7. *Étude pour Séraphin*, T. 1-33

Abb. 8. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 8. Klangszene, T. 1-9.

Abb. 9. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 5. Klangszene, T. 1-4

Abb. 10. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 7. Klangszene, T. 1-4

Abb. 11. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 3. Klangszene, T. 1-4

Abb. 12. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 5. Klangszene, T. 35-39 (Harfe)

Abb. 13. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. Ende der 4. Klangszene, T. 73-75 (Streicher)

Abb. 14. *Séraphin-Spuren*. 1. Teil, T. 1-7

Abb. 15. *Séraphin-Spuren*. 5. Teil, T. 1-4

Abb. 16. *Séraphin / Stimmen*. Erste Partiturseite

Abb. 17. *Séraphin / Stimmen*. Letzte Partiturseite

Abb. 18. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 2. Klangszene, T.47-54

Abb. 19. *Grund-Riß*. T. 1-13

Abb. 20. *Étude pour Séraphin*. T. 112-122

Abb. 21. *Grund-Riß*. T. 44-51

mit Mikrophon* *sempre sffz. poss. (Vorsicht: Abstand zum Mikro)* info@udomattias.com

1. *mit Mikrophon**

2. *sempre sffz. poss. (Vorsicht: Abstand zum Mikro)*

1. *In der folgenden Sektion bestehen die Aktionen der Männerstimmen aus:*

2. *Konsonanten (Plosiv-Laute etc.);*

3. *durch die Mikrophonverstärkung werden sie zu perkussiven*

4. *Exemplaren. Das H bedeutet reinen Hauchlaut, durch sffz natürlich "heiser"; das [H] nach einem Konsonanten bedeutet, daß dem Konsonanten eine Art Hauch-Akzent nachstößt, der Konsonant somit eine Art Schwebefähigkeit erhält. Ohne [H] bitte den jeweiligen Konsonanten "secco" ausführen.*

(Schnell)

FL.

ISOLX.

Tr.

Tba.

Arpa

Perc. 1

Perc. 2

Va.

Vc.

Cb.

© Universal Edition A.G., Wien UEB 30 185

Abb. 1. Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...
nach Antonin Artaud. 4. Klangszene, T. 1-4

[illegible]

Abb. 2. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 6. Klangszenen, T. 1-4

[illegible]

Abb. 3. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 7. Klangszene, T. 1-4

Außerst langsam

-wie aus weiter Ferne-

* // (Doppelstriche): individuell hörbares, tiefes Ein- und Ausatmen durch den weit geöffneten Mund.

nach Antonin Artaud. 8. Klangszene, T. 29-30

1. Baritoni

2. Baritoni

1. Mezzo-soprani

2. Mezzo-soprani

3. Mezzo-soprani

1. Alti

2. Alti

3. Alti

Fl.

Cl.

Tr.

Tbn.

Arpa

Perc. 1

Perc. 2

Va.

Vc.

Cb.

rel. hohes woodblock



subito $\downarrow = 120$

4

~~info@udomattias.com~~

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Percussion, and Harp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ppp*, *mf*, *mp*). The score is marked with a large 'X' across the middle section, indicating a revision or deletion. The bottom of the page shows the page number '178' and the date '1985'.

séraphin

(1993/94)

info@udomathias.com

wolfgang rihm

im Tempo (ca.) der Tonbandeinspielung

1. Baritonei

2. Baritonei

2 Tbnas.
2 Ktrbpos.

4 Ktrbtr.

Perc.
1.-6.

Attr.

Kbsax.

Tr.

Tbn.

Arpa

Perc. 1

Perc. 2

Va.

Vc.

Cb.

TAPE

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

157.

158.

159.

160.

161.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

177.

178.

179.

180.

181.

182.

183.

184.

185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

202.

203.

204.

205.

206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

214.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

224.

225.

226.

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

234.

235.

236.

237.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

251.

252.

253.

254.

255.

256.

257.

258.

259.

260.

261.

262.

263.

264.

265.

266.

267.

268.

269.

270.

271.

272.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

279.

280.

281.

282.

283.

284.

285.

286.

287.

288.

289.

290.

291.

292.

293.

294.

295.

296.

297.

298.

299.

300.

301.

302.

303.

304.

305.

306.

307.

308.

309.

310.

311.

312.

313.

314.

315.

316.

317.

318.

319.

320.

321.

322.

323.

324.

325.

326.

327.

328.

329.

330.

331.

332.

333.

334.

335.

336.

337.

338.

339.

340.

341.

342.

343.

344.

345.

346.

347.

348.

349.

350.

351.

352.

353.

354.

355.

356.

357.

358.

359.

360.

361.

362.

363.

364.

365.

366.

367.

368.

369.

370.

371.

372.

373.

374.

375.

376.

377.

378.

379.

380.

381.

382.

383.

384.

385.

386.

387.

388.

389.

390.

391.

392.

393.

394.

395.

396.

397.

398.

399.

400.

401.

402.

403.

404.

405.

406.

407.

408.

409.

410.

411.

412.

413.

414.

415.

416.

417.

418.

419.

420.

421.

422.

423.

424.

425.

426.

427.

428.

429.

430.

431.

432.

433.

434.

435.

436.

437.

438.

439.

440.

441.

442.

443.

444.

445.

446.

447.

448.

449.

450.

451.

452.

453.

454.

455.

456.

457.

458.

459.

460.

461.

462.

463.

464.

465.

466.

467.

468.

469.

470.

471.

472.

473.

474.

475.

476.

477.

478.

479.

480.

481.

482.

483.

484.

485.

486.

487.

488.

489.

490.

491.

492.

493.

494.

495.

496.

497.

498.

499.

500.

501.

502.

503.

504.

505.

506.

507.

508.

509.

510.

511.

512.

513.

514.

515.

516.

517.

518.

519.

520.

521.

522.

523.

524.

525.

526.

527.

528.

529.

530.

531.

532.

533.

534.

535.

536.

537.

538.

539.

540.

541.

542.

543.

544.

545.

546.

547.

548.

549.

550.

551.

552.

553.

554.

555.

556.

557.

558.

559.

560.

561.

562.

563.

564.

565.

566.

567.

568.

569.

570.

571.

572.

573.

574.

575.

576.

577.

578.

579.

580.

581.

582.

583.

584.

585.

586.

587.

588.

589.

590.

591.

592.

593.

594.

595.

596.

597.

598.

599.

600.

601.

602.

603.

604.

605.

606.

607.

608.

609.

610.

611.

612.

613.

614.

615.

616.

617.

618.

619.

620.

621.

622.

623.

624.

625.

626.

627.

628.

629.

630.

631.

632.

633.

634.

635.

636.

637.

638.

639.

640.

641.

642.

643.

644.

645.

646.

647.

648.

649.

650.

651.

652.

653.

654.

655.

656.

657.

658.

659.

660.

661.

662.

663.

664.

665.

666.

667.

668.

669.

670.

671.

672.

673.

674.

675.

676.

677.

678.

679.

680.

681.

682.

683.

684.

685.

686.

687.

688.

689.

690.

691.

692.

693.

694.

695.

696.

697.

698.

699.

700.

701.

702.

703.

704.

705.

706.

707.

708.

709.

710.

711.

712.

713.

714.

715.

716.

717.

718.

719.

720.

721.

722.

723.

724.

725.

726.

727.

728.

729.

730.

731.

732.

733.

734.

735.

736.

737.

738.

739.

740.

741.

742.

743.

744.

745.

746.

747.

748.

749.

750.

751.

752.

753.

754.

755.

756.

757.

758.

759.

760.

761.

762.

763.

764.

765.

766.

767.

768.

769.

770.

771.

772.

773.

774.

775.

776.

777.

778.

779.

780.

781.

782.

783.

784.

785.

786.

787.

788.

789.

790.

791.

792.

793.

794.

795.

796.

797.

798.

799.

800.

801.

802.

803.

804.

805.

806.

807.

808.

809.

810.

811.

812.

813.

814.

815.

816.

817.

818.

819.

820.

821.

822.

823.

824.

825.

826.

827.

828.

829.

830.

831.

832.

833.

834.

835.

836.

837.

838.

839.

840.

841.

842.

843.

844.

845.

846.

847.

848.

849.

850.

851.

852.

853.

854.

855.

856.

857.

858.

859.

860.

861.

862.

863.

864.

865.

866.

867.

868.

869.

870.

871.

872.

873.

874.

875.

876.

877.

878.

879.

880.

881.

882.

883.

884.

885.

886.

887.

888.

889.

890.

891.

892.

893.

894.

895.

896.

897.

898.

899.

900.

901.

902.

903.

904.

905.

906.

907.

908.

909.

910.

911.

912.

913.

914.

915.

916.

917.

918.

919.

920.

921.

922.

923.

924.

925.

926.

927.

928.

929.

930.

931.

932.

933.

934.

935.

936.

937.

938.

939.

940.

941.

942.

943.

944.

945.

946.

947.

948.

949.

950.

951.

952.

953.

954.

955.

956.

957.

958.

959.

960.

961.

962.

963.

964.

965.

966.

967.

968.

969.

970.

971.

972.

973.

974.

975.

976.

977.

978.

979.

980.

981.

982.

983.

984.

985.

986.

987.

988.

989.

990.

991.

992.

993.

994.

995.

996.

997.

998.

999.

1000.

© copyright 1994 by universal edition a.g., wien

Abb. 5. Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen... nach Antonin Artaud. 1. Klangszene, T. 1-15

UE 30 185

-7-

Handwritten musical score for measures 129-144, featuring staves for 2 Tbps., 2 Ktbp., 4 Ktbb., and Perc. 1.-6. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Measure 129: *kurze starke Striche* (short, strong strokes), *(so daß es kontinuierlich ausklingt)* (so that it fades continuously).

Measure 130: *ad lib.* (ad libitum).

Measure 131: *ich bringe das* (I bring this).

Measure 132: *sehr schön* (very beautiful), *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 133: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 134: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 135: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 136: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 137: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 138: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 139: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 140: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 141: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 142: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 143: *schöne Musik* (beautiful music).

Measure 144: *schöne Musik* (beautiful music).

-8-

Handwritten musical score for measures 145-173, featuring staves for 2 Tbps., 2 Ktbp., 4 Ktbb., and Perc. 1.-6. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Measure 145: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 146: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 147: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 148: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 149: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 150: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 151: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 152: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 153: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 154: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 155: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 156: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 157: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 158: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 159: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 160: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 161: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 162: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 163: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 164: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 165: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 166: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 167: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 168: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 169: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 170: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 171: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 172: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Measure 173: *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando).

Abb. 6. Étude pour Séraphin, T. 129-144

étude pour séraphin

für 14 Instrumentalisten

wolfgang rihm

Sehr langsam (1 = 40 zu Anfang)

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

- 2 -

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for Percussion 1-6, featuring various instruments like Cymbalos antiquos, Tom, and Snare. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f, ff, ppp, pppp) and performance instructions (e.g., "Sehr langsam", "1 = 40 zu Anfang"). The notation is complex, with many accidentals and ties.

Universal Edition A 7 4111

Abb. 8. *Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...*
nach Antonin Artaud. 8. Klangszene, T. 1-9.

Handwritten musical score for a theatrical performance, titled "Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen..." by Antonin Artaud. The score is for a 5th sound scene, measures 1-4.

Handwritten Annotations:

- Top left: *(weiter im etwas langsameren Tempo) / wie Ende (4)*
- Baritone 1: *freie "natürliche" Vokalwahl*
- Mezzo-soprani 1: *(5)*
- Flute: *sempre: slap*
- Arpa: *sul la fascola*, *ad la fascola*, *ad. la la la la*
- Perc. 1: *35mgz*, *(mit Händen)*
- Perc. 2: *3 Tom-toms*
- Bottom: *(weiter im etwas langsameren Tempo) - wie Ende (4) -*

Instrumental Parts:

- Baritoni:** Two staves with vocal notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Mezzo-soprani:** Three staves, the first has a circled *5*.
- Alti:** Three staves.
- Fl. (Flute):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Kbsax (Klarinette in B):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Tr. (Trompete):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Tba. (Trombone):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Arpa (Arpeggiator):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Va. (Viola):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Vc. (Violoncello):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.
- Cb. (Kontrabaß):** Staff with complex rhythmic notation and dynamics like *pp*, *ppp*, *ppp*.

Other Details:

- Watermark: *info@udo-matthias.com*
- Page number: *UE 30 185*

Abb. 9. Séraphin Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen...
nach Antonin Artaud. 5. Klangszene, T. 1-4

© Universal Edition A.G., Wien

© Universal Edition A.G., Wien

Tonband

3117

1. Schl
2. II
3. III

5

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first five staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano) and the last five staves are for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Wofford, R. L.

37/96

[illegible]

© 1996 by Wolff Riken

(solo)

(nur 1. Mezzosopran)

Handwritten musical notation for the first Mezzosoprano part, including notes, rests, and dynamic markings like *ppp*.

* Anmerkung für Mezzo 2 und 3 sowie ACh 1-3

Ein Schub

Mezzo-soprani
Mezzo-soprani

Main musical score for the voices, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. Includes a section labeled 'Mezzosoprano 1' and 'Aktion'.

in weitem Bogen

sehr langsam und syndrom
füllen alle 6 Sängerinnen den
Woodblock schließenden Mund
und stellen den Schlüsselkopf in
den Mund, nehmen die Hand
langsam los und stellen
eine weite still mit dem
schließenden Mund da,
dann singen für
(unterstützt mit
gedehnten Mund*)
weiter:

33

Abb. 17. Séraphin / Stimmen. Letzte Partiturseite

Handwritten musical score for *Séraphin Versuch eines Theaters*, T. 47-54. The score is written on multiple staves for various instruments and voices.

Staves and Instruments:

- Baritone:** 2 staves (top left)
- Mezzo-soprani:** 3 staves (1, 2, 3)
- Alti:** 3 staves (1, 2, 3)
- Fl.** (Flute)
- Cl.** (Clarinet)
- Tr.** (Trumpet)
- Tbn.** (Trombone)
- Arpa** (Harp)
- Perc. 1** (Percussion 1)
- Perc. 2** (Percussion 2)
- Va.** (Violin)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contra Bass)

Handwritten Annotations:

- T. 47** is written in the top left.
- 4** and **3** are written above the Baritone staff.
- 4** and **3** are written above the Mezzo-soprani staff.
- 4** and **3** are written above the Alti staff.
- 4** and **3** are written above the Fl. staff.
- 4** and **3** are written above the Cl. staff.
- 4** and **3** are written above the Tr. staff.
- 4** and **3** are written above the Tbn. staff.
- 4** and **3** are written above the Arpa staff.
- 4** and **3** are written above the Perc. 1 staff.
- 4** and **3** are written above the Perc. 2 staff.
- 4** and **3** are written above the Va. staff.
- 4** and **3** are written above the Vc. staff.
- 4** and **3** are written above the Cb. staff.

Other markings:

- info@rudomattias.com** is written in the top right.
- 13** is written in a circle above the Alti staff.
- 4** and **3** are written above the Fl. staff.
- 4** and **3** are written above the Cl. staff.
- 4** and **3** are written above the Tr. staff.
- 4** and **3** are written above the Tbn. staff.
- 4** and **3** are written above the Arpa staff.
- 4** and **3** are written above the Perc. 1 staff.
- 4** and **3** are written above the Perc. 2 staff.
- 4** and **3** are written above the Va. staff.
- 4** and **3** are written above the Vc. staff.
- 4** and **3** are written above the Cb. staff.

Abb. 18. *Séraphin Versuch eines Theaters*, Instrumente / Stimmen...
nach Antonin Artaud. 2. Klangszene, T. 47-54

Grund-Riss

Studie für Kontrabassklarinette, Kontrabassposaune
und Kontrabasssaxofon (2006)

Wolfgang Rihm
(* 1952)

Lento (ma non troppo)

Kontrabassklarinette in B

Kontrabassposaune

Kontrabasssaxofon in Es

5

10

slap +

ord.

ppp poco sfz

-6-

Handwritten musical score for "Étude pour Séraphin" (T. 112-122). The score is divided into two systems. The first system (measures 112-122) features staves for 2 Trumpets (2Tb.), 2 Trombones (2Kb.), 4 Horns (4Kb.), and Percussion (Perc.). The second system (measures 123-132) includes the same instruments plus a Cymbal (Cym.) and a Gong (Gong). The notation is dense with many accidentals, dynamics (pp, p, mf, f), and articulation marks. The percussion part includes specific instructions like "Cym. 1-6" and "Gong 1-6".

UE 30518

[illegible]