

Benjamin Scheuer

**Le corps à corps von Georges Aperghis –
eine Annäherung an die Aufführungskultur**

»La lutte« Es ist ein häufig geschildertes Szenario, bekannt nicht nur aus Martial-Arts-Filmen: Eine junge ehrgeizige Heldin oder ein abenteuerlustiger Held gehen auf Reisen, um eine schier unlösbare Aufgabe in Angriff zu nehmen. Als sie nach einigen Fehlversuchen völlig entkräftet aufgeben wollen, nimmt sich ihrer ein alter Mann oder eine weise Frau an, die sie beherbergen und ausbilden. Erst nach langem und entbehrungsvollem Training erlangen sie durch deren Rat das Rüstzeug, um ihren größten Antipoden entgegenzutreten. Dank der Einweihung in eine geheime Technik können sie die Gegenpartei zur Strecke bringen und das Erbe ihrer Meisterin oder ihres Meisters antreten.

Der Budōka Jamal Measara berichtet über seine Erfahrungen als junger Kampfsport-Eleve in Indien und Japan: »Der Schüler ist zunächst nur ein Fremder für den Lehrer. Die erste Hürde besteht darin, überhaupt ins Training aufgenommen zu werden.«¹ Um sein Durchhaltevermögen auf die Probe zu stellen, muss der Lehrling anstrengende Hilfstätigkeiten übernehmen, die zunächst scheinbar keinen Zusammenhang mit der Kampfkunst haben.² Auch der Kampfsport-Meister Heribert Czerwenka-Wenkstetten betont: »Jujitsu ist eine Weise der Einstellung zum Leben, ein Stil zweckvoller ethisch-ästhetisch-funktionaler Daseinsbewältigung, wovon der Kampf im engen Sinn, die Selbstverteidigung [...] nur kleine Ausschnitte, sozusagen Spezialfälle sind.«³ In der modernen Praxis in Europa gehen die philosophischen Grundsätze des asiatischen Kampfsports häufig verloren.

Szenenwechsel. Die französische Schlagzeugerin Françoise Rivalland sitzt in einer Pariser Galerie vor einer rohen Betonwand – auf dem Schoß hält sie eine große Bechertrommel, eine persische Zarb. Sie musiziert bereits seit fünf Minuten.⁴ Ihr Trommelspiel ist äußerst farbig, es gelingt ihr, dem Instrument diverse Nuancen zwischen sonoren Bässen, in der Tonhöhe klar differenzierten sprechenden Impulsen im mittleren Bereich, hohen Slaps am Trommelrand und feinen Klopfgeräuschen auf dem Korpus zu entlocken. Doch ihr Vortrag ist nicht auf das Spiel der Zarb beschränkt – Rivallands

1 Jamal Measara: *Die verschollenen Traditionen des Okinawa-Karate*, Chemnitz 2012, S. 31.

2 Ebd., S. 16.

3 Heribert Czerwenka-Wenkstetten: *Kanon des Nippon Jujitsu*, Bd. 1, Wien 1993, S. 17.

4 Das beschriebene Video kann unter <https://youtu.be/M1ONFZo4zfc> eingesehen werden. Letzter Zugriff am 25. September 2022. Die Aufführung ist in dem Video auf den 20. Juni 2004 datiert und fand in der Galerie éof, 15, rue Saint-Fiacre in Paris statt.

Sprechstimme tritt mit den perkussiven Klängen in den Dialog – »toun don to dan toun fla!«⁵ – zuerst scheint sie die Trommel mit onomatopoetischen Phonemen zu imitieren, später schälen sich einzelne verständliche Worte heraus, bis letztendlich ein Satz entsteht: »Avant dix heures, autour du cadavre, ils étaient déjà répartis tout le long de la course des deux côtés au corps à corps«.⁶ Angestrengte Atemgeräusche und rhythmisiertes Hecheln suggerieren, sie nehme an einem sportlichen Wettkampf teil. Mehrfach unterbricht sie ihr Spiel völlig unvermittelt und blickt zur Seite. Beim ersten Mal geschieht das noch fast beiläufig, aus der Bewegung heraus, vom zweiten Mal an hält sie bei der Bewegung für längere Zeit konzentriert inne. Wurde sie gestört oder war sie kurzzeitig abgelenkt? Oder ist das Teil der Darbietung? Rivalland fährt fort, als wäre nichts geschehen. Immer wieder blättert sie in einer Partitur – alles scheint genau notiert zu sein. Und sie steigert die Sprechgeschwindigkeit, erreicht eine scheinbar unendliche Wortkette – »avant dix heures autour du cadavre ils étaient déjà répartis tout le long de la course des deux côtés au corps à corps les seules actions visibles avaient lieu[...]«⁷ – insgesamt 143 Silben am Stück. Dabei muss sie nur einmal schnappend atmen, wie nach einem langen Tauchgang. Wenn sie nach oben schaut und den Zeigefinger gen Publikum hebt, hat sie sich längst von der Partitur gelöst. Beim zweiten Anlauf der Sprechkaskade fällt die Trommel plappernd und die Silben doppelnd ein. Rivalland spielt sich nun ganz in Rage – sie schließt die Augen, maximiert das Tempo. Nach einem weiteren Schulterblick ruft sie noch einige Fetzen Text, alles deutet auf eine wilde, blutige und langwierige Auseinandersetzung hin: »l'airain s'enfonçant au creux de la cuirasse [...] plonge dans les entrailles [...] pour encore une heure de folie brutale«.⁸ Schon bald aber dominieren die perkussiven asemantischen Phoneme. Immer wieder stößt Rivalland wilde glissandierende Schreie aus, tiefe Impulse in der Bruststimme, »N-N-N«, könnten Tritte oder Stöße denotieren. Die Anzahl der Schulterblicke steigt ebenfalls, sie dienen nun nicht mehr als Unterbrechung und Ruhepol, sondern gliedern sich in den getriebenen Rhythmus des gesamten Geschehens ein. Nach einer exaltierten Schlusssequenz, die an die endlose Wortkette erinnert, sackt Rivalland schwer atmend in sich zusammen, legt die Zarb erschöpft beiseite, woraufhin der Applaus beginnt. Man merkt der Solistin an, dass sie noch ein paar Sekunden braucht, um sich innerlich zu sortieren, bevor sie mit einem vorsichtigen Lächeln und einem leichten Kopfnicken auf die Beifallsbekundungen reagiert.

5 Georges Aperghis: *Le corps à corps* [revidierte Fassung der Partitur von 2006], S. 8, siehe www.aperghis.com/download-scores.html, letzter Zugriff am 22. Juli 2024.

6 Ebd., S. 11.

7 Ebd., S. 14 (in der Partitur selbstverständlich mit Leerzeichen).

8 Ebd., S. 16 f.

Georges Aperghis (*1945), Komponist dieses mitreißenden Spektakels, beschreibt das Ende sehr treffend: »tout ça l'affôle de plus en plus [...] en fait, [le percussionniste] devient avec l'instrument comme une espèce de boule sonore ... avec la respiration ... comme s'il ne pouvait plus suivre tous ces rythmes.«⁹ In der Partitur von *Le corps à corps* ist der letzte Teil mit »La lutte«¹⁰ – auf Deutsch »Der Kampf« – übertitelt. Die Komposition aus dem Jahr 1978 ist nicht das einzige Werk von Aperghis, in dem größte mentale und physische Herausforderungen an die Interpretinnen und Interpreten gestellt werden. Auch der Zyklus *Quatorze Jactations* (2001) für Bariton solo zählt dazu. Der Anblick der für ihn komponierten Partitur versetzte den Sänger Lionel Peintre im ersten Moment in Panik. Nicht nur, dass er die Stücke für völlig unrealisierbar hielt, er sah in der Komposition ein Monster, das ihn attackieren wollte: »It was a kind of living being who was out to get me! [...] that was the wildest animal I ever had to face. And quite a nasty one too.«¹¹ Nach einigem Zögern entschied sich Peintre jedoch, die Herausforderung anzunehmen. Das Ergebnis ist eine so beeindruckende wie beklemmende Studie über die männliche Psychologie. Ähnlich erging es der Tänzerin Johanne Saunier, die bereits an einigen größeren Musiktheaterproduktionen von Aperghis mitgewirkt hatte, als der Komponist sie darum bat, in *Machinations* (2000) die Diseusen-Partie zu übernehmen, die zuvor die Bratschistin Geneviève Strosser interpretiert hatte. Ohne das Stück gesehen zu haben, habe sie zugesagt, berichtet Saunier. Und das sei sehr gutgläubig gewesen, urteilt sie im Nachhinein:

«[Geneviève] showed me [my part] and there I realised it was going to be the most awful experience that I had ever done. Because I thought: ›I'm crazy. I can't do it. Finally somebody put it wrong and everybody was wrong.‹ [...] And it was desperately awful. It was the worst experience. Not that weekend but at the end of that weekend I realised that it was insane. I was never going to be able to do it. And then I came back. I said to Geneviève: ›Sorry I can't do it. It's the first time in my life that I will give up, but you know, I can't do it.‹ And she was like [...] ›of course you can do it, of course. [...] and then I arrived in Paris [...] and I made it.‹¹²

Neben Rivalland, Peintre und Saunier kennt auch die französische Sopranistin Donatienne Michel-Dansac diese sie an ihre Grenzen führende Verausgabung. Indes fühlt sie sich von den Herausforderungen so angezogen, dass sie sich ihnen immer wieder stellt und seit Jahren mit Aperghis zusammenarbeitet.¹³

9 Aperghis im Gespräch mit B. S., Paris, 11. Dezember 2019.

10 Aperghis: *Le corps à corps*, Partitur, S. 18.

11 Lionel Peintre in: Catherine Maximoff: *Georges Aperghis. Storm Beneath a Skull*, DVD, Juxta Productions 2006, Transkription der englischen Untertitel, ab 9:29.

12 Johanne Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

13 Donatienne Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

Verortung von Kollektivität in der Aufführungskultur eines Werks Aperghis hat über die Jahrzehnte eine immer größer werdende Zahl von Interpretinnen und Interpreten gewonnen, sodass man inzwischen von einer »Aufführungstradition« seiner Musik sprechen kann, die sich über mehrere Künstlergenerationen spannt. Dieses Phänomen lässt sich besonders bei *Le corps à corps* verfolgen, einem seiner am meisten aufgeführten Werke: Im digitalen Raum ist eine große Anzahl von Versionen zu finden. Sie reichen von einer Einspielung des Uraufführungsinterpreten Jean-Pierre Drouet über die pionierhafte zweite Generation wie Rivalland und Christian Dierstein bis zu etablierten Solisten wie Johannes Fischer und Steven Schick oder jungen Talenten wie Vanessa Porter und Philipp Lamprecht. Da nicht alle ein enges Verhältnis zum Schaffen von Aperghis haben, stellt sich die Frage, ob das Auswirkungen auf die Interpretation hat.

Für diese Untersuchung gehe ich hypothetisch davon aus, dass sich Kollektivität nicht nur im gemeinsamen Wirken von verschiedenen künstlerischen Akteuren am selben Ort und zur selben Zeit, sondern auch in der Entwicklung einer »Aufführungskultur« eines bestimmten Werks über mehrere Jahrzehnte hinweg zeigen kann. Kollektives Arbeiten betreffe nicht nur die aktuelle Gruppe, die gemeinsam über die Entstehungsbedingungen eines neuen Kunstwerks bestimmt, sondern es könnten auch mehrere Generationen das Wissen über die Aufführung eines bestimmten Werks durch die Weitergabe von Lehrenden zu Lernenden über Jahrzehnte hinweg prägen. Hier folge ich Isa Wortelkamps These, dass die ausgetauschten Perspektiven nicht nur deskriptiv, sondern immer auch performativ, also wirklichkeitsverändernd sind.¹⁴

Voraussetzung muss allerdings sein, dass in der Grunddisposition des Werks überhaupt signifikante Freiräume für die interpretatorische Gestaltung gelassen sind, die im Nachhinein mit Inhalten gefüllt werden können. Nach Leo Dick lässt sich eine derartige Entwicklung des im späten 20. Jahrhundert entstehenden *Composed Theatre*,¹⁵ zu der Aperghis' *théâtre musical* zählt, als eine Art »kollektive Kompositionsarbeit« verstehen:

- 14 Wortelkamp etwa stellt heraus, dass sich »eine Analyse des Performativen selbst als eine performative Analyse verstehen« lässt. Jede Art von Austausch zwischen Lehrer und Schüler über eine Komposition besteht im Endeffekt aus analytischen Deduktionen über das Werk, die in klare interpretatorische Handlungsanweisungen übersetzt werden. Siehe Isa Wortelkamp: *Performative Writing. Schreiben als Kunst der Aufzeichnung*, in: MAP. Media, Archive, Performance. Forschungen zu Medien, Kunst und Performance 6 (2015), S. 1–13, hier S. 5.
- 15 Der Begriff ist ein Versuch, eine vielfältige Anzahl von experimentellen intermedialen Werken zusammenfassen: »the focus is on creation processes that bring the musical notion of composing to the theatrical aspects of performing and staging.« Siehe David Roesner: *Introduction. Composed Theatre in Context*, in: *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol/Chicago 2012, S. 9–14, hier S. 11.

»Der meist auch als Regisseur amende Komponist wird hierbei zum *master of ceremony* bzw. *spiritus rector* eines sozialen Geschehens, das eine Gruppe entstehen lässt, die in seltenen Fällen [...] quasi egalitär funktioniert, die sich aber in der Regel als ›Glaubensgemeinde‹ um eine charismatische auktoriale Zentralgestalt schart.«¹⁶

Diese Beschreibung ist genau auf die sich bei Aperghis ergebende Situation zugeschnitten. Dick weist darauf hin, dass »intim vertraut[e]« »InterpretInnen-Verbände« über viele Jahre mit ihm zusammenarbeiten. Die grundlegende Methode sei eine »aufführungspraktisch geprägte Workshop-Tätigkeit«.¹⁷ Dick postuliert, dass in diesen Kollektiven Wissen angesammelt werde, das sich weder in einer Aufführungs- noch einer Partituranalyse adäquat erfassen lasse. Er schlägt die Anwendung des von Richard Schechner geprägten Konzepts des »performance scripts« vor:

»Als *script*¹⁸ bezeichnet Schechner den einer formalisierten Handlung vorausgehenden Code, eine genaue, manchmal gar nicht, manchmal nur teilweise verschriftlichte Anweisung für eine spezifische Handlungssequenz. Übertragen auf das *Composed Theatre* wäre die Partitur aus dieser Perspektive lediglich Teil eines umfassenden *Scripts*, das darüber hinaus performatives Wissen umfasst, das im Sinne einer speziellen Aufführungspraxis oral tradiert wird und sich im jeweiligen Aufführungsereignis in aktualisierter Form niederschlägt.«¹⁹

Zweifellos hat sich bei *Le corps à corps* über mehrere Generationen sowohl deskriptiv als auch performativ eine Aufführungstradition entwickelt. Den Thesen von Wortelkamp und Dick folgend soll nun der Frage nachgegangen werden, ob sich unter den Mitgliedern der »InterpretInnen-Verbände« Anzeichen eines performativen Wissens nachweisen lassen und inwieweit dieses eine Auswirkung auf die Interpretation der Werke hat. Beim Abgleich ihrer Aussagen zum »Kampf« gegen monströse Kompositionen ließ sich bei Peintre und Saunier schon eine Gemeinsamkeit feststellen. Eine erfolgsversprechende Methode kann also eine direkte Befragung der beteiligten Akteure sein. Zur Überprüfung der künstlerischen Auswirkungen dienen dann Aufführungsanalyse und Interpretationsvergleich.

Notationelle Freiräume Als Ausgangspunkt dient eine Untersuchung der Anweisungen in der Partitur von *Le corps à corps* und der Freiheit, die diese lässt.

16 Leo Dick: Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«, Würzburg 2018, S. 270.

17 Ebd., S. 289.

18 Siehe Richard Schechner: Drama, Script, Theatre, and Performance, in: *The Drama Review* 17/3 (1973), S. 5–36.

19 Leo Dick: Eine Art »veredeltes Variété«. Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater, in: *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*, hg. von Anne-May Krüger und Leo Dick, Büdinger 2019, S. 75–87, hier S. 86.

ABBILDUNG 1 Georges Aperghis: *Le corps à corps*, Partitur, S. 2, Z. 1

Die Aktionen des Schlagzeugers oder der Schlagzeugin sind in zwei Systeme aufgeteilt – im oberen wird das Vokale, im unteren das Spiel auf der Zarb dargestellt. Über weite Strecken wird auf die Einteilung in metrisierte Takte verzichtet. Zu Beginn gibt es mit Viertel = 60 zwar eine Tempovorgabe, was aber illusorisch sei, wie die versierte Interpretin des Stücks Vanessa Porter erklärt – »man kann da [...] kein Metronom mitlaufen lassen.«²⁰ Die Zahl suggeriert allenfalls eine ruhige Grundhaltung am Anfang des Stücks. Eine Kennzeichnung von Dynamik fehlt gänzlich in der Partitur, weder Abstufungen noch Übergänge werden vermerkt. Die Phoneme im oberen System sind zwar präzise rhythmisiert, die Tonhöhen allerdings nur approximativ angegeben, was dem Charakter gesprochener Sprache nahekommt und eine klangliche Angleichung von Zarb und Stimme fazilitiert, gleichzeitig aber auch ein großes Spektrum an Umsetzungen ermöglicht. Spezialtechniken sind wie mit »langue« nur äußerst knapp beschrieben – die meisten Interpretinnen und Interpreten setzen diese Töne als Schnalzer um. Zuletzt fällt auf, dass auch das Spiel auf der Zarb nur äußerst vage notiert ist. Im Endeffekt schreibt Aperghis lediglich vor, dass der tiefste Ton – hier zweimal als Triole am Ende der Zeile vertreten – als Bassschlag mit offenem Fell auszuführen ist.²¹ Die restliche Ausgestaltung einer Skala von tief nach hoch ist den Ausführenden selbst überlassen. Es kann also zu sehr unterschiedlichen Umsetzungen kommen, die theoretisch alle in dem von der Partitur aufgespannten Möglichkeitsraum enthalten sind.

Es gilt aber noch einen weiteren Aspekt zu beachten, der einen weitaus größeren Einfluss auf die Wirkung des Endergebnisses hat. Aus musiktheatraler Sicht sind in der Komposition neben perkussiven Klängen, semantischen und asemantischen Lauten noch weitere Zeichenebenen aktiv, denn Aperghis schreibt im Laufe des Stücks immer wieder das Ausführen einer Kopfbewegung vor: »tournez la tête à droite comme si vous étiez surpris par quelque chose.«²² Es ist dabei zu beachten, dass eine Zeichenebene, sobald sie einmal geöffnet ist, über das ganze Stück weiterwirkt. Auch ihre Nichtbeachtung ist dann als intentionale Abwesenheit von Zeichen deutbar. Und wenn sie erst am

20 Vanessa Porter im Gespräch mit B. S., Waiblingen bei Stuttgart, 21. Juli 2021.

21 Aperghis: *Le corps à corps*, S. 1.

22 Aperghis: *Le corps à corps*, S. 8.

Schluss zum ersten Mal bedacht wird, wirkt das Prinzip der »rückwirkenden Theatralisierung«. Rebstock beschreibt zu dessen Veranschaulichung Kagels *Finale*, mit Kammerensemble (1980/81), in dem der Dirigent, am Ende einer rein konzertanten Aufführung »voll [...] von Abgesängen und Todesallusionen« scheinbar leblos zusammenbricht. Durch dieses singuläre szenische Element wird der Orchesterleiter vom bloßen Ausführenden funktionaler Handlungen zu einem »Dirigenten-Darsteller«. Und das ganze Konzert kann nun rückwirkend als eine groß angelegte Szenerie, die auf seinen Tod hinwirkt, gedeutet werden – Rebstock ordnet dieses Phänomen dem »imaginäre[n] Theater« zu.²³ Rivalland macht in *Le corps à corps* neben dem von Aperghis notierten Schulterblick häufig auch eine Kopfbewegung nach oben. Es handelt sich nicht um eine intentionale geschauspielerte Aktion, sondern um eine expressive Geste,²⁴ die organisch beim Musizieren entsteht. Da die Ebene der Gesten aber geöffnet ist, ist es naheliegend, sie wie den Blick zur Seite als Zeichen zu deuten.



ABBILDUNG 2 Video-Still links: Rivallands Schulterblick (4:34)

Video-Still rechts: Rivalland schaut nach oben (4:41)

Es gibt also erste Indizien für Leerstellen in *Le corps à corps*. Diese könnten von einem kollektiv entwickelten und mündlich weitergegebenen »performance script« aufgefüllt werden.

- 23 Matthias Rebstock: Zur Präsenz des Abwesenden im instrumentalen Theater von Mauricio Kagel, in: *Vom instrumentalen zum imaginären Theater. Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel*, hg. von Werner Klüppelholz, Siegen 2007, S. 65–84, hier S. 67.
- 24 Aiyun Huang unterscheidet zwischen der »instrumental« und der »ancillary« oder »expressive« gesture beim Instrumentalspiel; siehe Aiyun Huang: *Percussion Theater. The Drama of Performance*, in: *The Cambridge Companion to Percussion*, hg. von Russell Hartenberger, Cambridge 2019, S. 128–142, hier S. 130.

Der Kreis der eigenen Mitstreiterinnen und Mitstreiter Es soll nun nach Gemeinsamkeiten der »Aperghis-Anhängerschaft« gesucht werden. Auch wenn es sich um unterbewusste Einverständnisse zwischen verschiedensten Persönlichkeiten handelt, müssen sie sich doch in Meinungen und Handlungsweisen niederschlagen, die beschrieben werden können. Daher wurden Aussagen aus einer kleinen Anzahl von mehrstündigen Interviews mit besonders engagierten Interpretinnen genutzt. Der Fokus liegt auf den Perspektiven der Schlagzeugin Françoise Rivalland, der Sopranistin Donatienne Michel-Dansac und der Tänzerin Johanne Saunier. Alle drei wirkten an einer Vielzahl von musiktheatralen und konzertanten Produktionen von Aperghis mit, zum Großteil an Uraufführungen, aber auch an Wiederaufnahmen.

Einige der besonders engen Mitstreiterinnen und Mitstreiter von Aperghis haben gemein, dass sie durch ein initiales Schlüsselerlebnis auf seine Musik aufmerksam wurden, häufig mit der Schlussfolgerung: »Diese Musik ist für mich gemacht.« Über die Teilnahme an einem Workshop oder einer zeitintensiven Stückentwicklung machten sie sich mit seiner Arbeitsweise vertraut. Aperghis bevorzugt Interpretinnen und Interpreten, die er über längere Zeit kennt, und er belohnt ihre Treue mit Folgeengagements. So kommt es zum gemeinsamen Erarbeiten einer Vielzahl von Werken und die Ausführenden werden intime Kenner von Aperghis' Vokabular. Die Akteure werden universell eingesetzt, Instrumentalistinnen als Schauspielerinnen und Sängerinnen, Tänzerinnen als Sprecherinnen und Musikerinnen. Entscheidend für die Eignung für eine Aufgabe sind nicht mehr die durch das Berufsbild anzunehmenden Kompetenzen, sondern zunehmend die Vertrautheit mit den Gesetzmäßigkeiten von Aperghis' Welt. In den tatsächlichen Einstudierungsprozessen gibt sich der Komponist sehr zurückhaltend, kommt bei Wiederaufnahmen sogar nur zu den letzten Proben oder zur Aufführung.²⁵ Die Mitstreiterinnen selbst beginnen dagegen schon bald damit, ihr Wissen über Aperghis in Meisterkursen und an Hochschulen weiterzugeben.

Die ersten Begegnungen Für Donatienne Michel-Dansac begann alles mit einem Anruf von Aperghis: »Wir kennen uns nicht, aber ich würde gerne mit Ihnen zusammenarbeiten.«²⁶ Sie war damals erst Mitte zwanzig und erklärte sich dazu bereit, an einer Stückentwicklung teilzunehmen. Zusammen mit vier anderen Sängerinnen probte sie ein Wochenende im Monat, über ein Jahr hinweg. Aus den Workshops entstand das

25 Rivalland berichtet, sie hätte nie intensiv mit Aperghis selbst an ihrer Version von *Le corps à corps* gearbeitet. Er sei aber bei ihrer ersten Aufführung zugegen gewesen. Auch Saunier erzählt, Aperghis sei erst bei den letzten Proben hinzugekommen, als sie Strossers Partie in *Machinations* übernahm.

26 So gab es Michel-Dansac im Gespräch mit B. S. wieder.

théâtre musical Sextuor. *L'origine des Espèces* (1992). Michel-Dansac berichtet über die Erfahrung:

»[...] seit Anfang, [von] Sextuor [an] – diese Musik war [wie] für mich geschrieben. Auch wenn sie nicht tatsächlich für mich geschrieben war, war sie trotzdem für mich geschrieben. [Die Quatorze] *Récitations* [sind] für mich geschrieben [...], so wie Despina für mich geschrieben ist. Und dieses Gefühl habe ich mit Georges' Musik [von] Anfang an. Ganz egal ob die Stücke tatsächlich für mich geschrieben sind oder nicht.«²⁷

Françoise Rivalland schildert ein Schlüsselerlebnis – wie sie als Teenagerin einem Rezital des Schlagzeugers Jean-Pierre Drouet beiwohnte, in dem er mehrere Stücke für sprechenden Perkussionisten vortrug: Vinko Globokars *Toucher* (1973), aber auch *Le corps à corps*.²⁸ Sie bemühte sich um Unterricht bei Drouet. Und über Umwege kam es dann auch zu einer direkten Zusammenarbeit mit Aperghis.

Die Tänzerin Johanne Saunier bekam als Mitglied der De Keersmaekers Company die Aufgabe, Berios *Sequenza 3* für Solostimme zu lernen. Obwohl sie keine ausgebildete Musikerin war und nichts über den Kontext des Stücks wusste, hatte sie mit der Aufführung großen Erfolg. Über das Ensemble ICTUS sei ihr dann empfohlen worden, einen Workshop bei Aperghis zu machen. Sie wurde nicht zugelassen, woraufhin sie die Organisatoren zu einem Probesingen mit der *Sequenza* überreden konnte. Sofort wurde doch noch ein Platz »frei«, wie Saunier berichtet: »So I made my way in a very funny pushy way to try to make a workshop with Georges, and we immediately clicked.«²⁹

Aperghis' stages: Initiation in den engen Kreis Immer wieder sucht sich Aperghis spannende Konstellationen von Künstlerinnen und Künstlern zum gemeinsamen Experimentieren. Die von ihm angebotenen Workshops, *stages* genannt, beginnen häufig mit offenen Absichten, können jedoch in die Stückentwicklung für ein konkretes Projekt münden. Bei Sextuor wollte Aperghis anfangs einfach mit verschiedensten Stimmtypen arbeiten, berichtet Michel-Dansac:

»Ich weiß nicht, ob Georges damals schon an *Origine des espèces* gedacht hatte, aber er hatte sicher eine Idee mit fünf Sängerinnen. Die Cellistin kam erst später dazu, sehr viel später. Erst waren es fünf Sängerinnen mit sehr verschiedenen Stimmen, da gab es eine Altistin, die war schon fast ein Bariton, dann gab es Soprane, und manche waren gar keine richtigen Sängerinnen. Er hat nach Unterschieden zwischen den Stimmen gesucht.«³⁰

27 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

28 Rivalland im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. Dezember 2021.

29 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

30 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

Auch Aperghis' Fassung von *Le petit chaperon rouge* ist aus ursprünglich offen konzipierten Workshops am Straßburger Konservatorium zwischen 1996 und 1998 hervorgegangen, wie Marcus Gammel berichtet:

»Irgendwann gegen Ende der *résidence* sitzt Aperghis – wie häufig im vorangegangenen Jahr – mit einigen seiner enthusiastischsten Studenten beim Pinot Noir zusammen. Man klagt über das baldige Ende der Zusammenarbeit – bis in der Runde die Idee aufkommt, ein weiteres Stück zu produzieren.«³¹

Bevor Aperghis mit den Studierenden das Stück *Veillée* (1999), basierend auf Kafka-Texten, erarbeitet, führt er mit ihnen einen »mehrtägigen Workshop mit Schauspielern, Musiker und Zirkusartisten« durch.³² Das *théâtre musical* zu dem bekannten Märchen wird danach, basierend auf dem Perrault'schen Text, in diversen kürzeren und längeren Arbeitssessions über fast ein Jahr entwickelt.

Offt bietet Aperghis aber auch in Paris und in anderen Städten freie Workshops über mehrere Wochen an, in denen Künstlerinnen und Künstler verschiedenster Disziplinen zu ihm kommen, um mit ihm ohne ein konkretes Produktionsvorhaben zu arbeiten.

CONVERSATION

(rouler les r, souffler les f, percuter les t)

1 : J'av'd'f'reur
 2 : f'reur fi qu'dice
 1 : fi qu'dice t'soil
 2 : dice t'soil qu'el
 1 : qu'el point lad
 2 : point lad plurév
 1 : plurév crut'le
 2 : crut'le
 1 : é quaffir
 2 : crut'l'quaffrir veau
 1 : fri veau l'imprag
 2 : crut'l'infragexer

Saunier berichtet, dass sie in solch einem Rahmen einige Nummern aus dem Band *Zig Bang* (2004) lernte.

Die »Partituren« dieser Sammlung, die Fragmente aus über mehrere Jahrzehnte hinweg entstandenen Produktionen, etwa den *Conversations* (1985), vereint, verzichten völlig auf konventionelle Notenschrift. In einigen Fällen hat Aperghis kleine Hinweise zur Musikalisierung ergänzt, wie in Abbildung 3 zur Aussprache von r, f und t. In anderen Lautgedichten bleibt nur der blanke Text – Aufgaben voller Leerstellen, wie Saunier betont: »I just have to figure it out, everything. The music, the rhythm, the way to say it, anything. And the movement that goes with it, because I guess I am taken for that too – I fell in love with his music.«³³

ABBILDUNG 3 Georges Aperghis: Conversation, in: *Zig Bang*, Paris 2004, S. 10

- 31 Marcus Gammel: *Rotkäppchen ist der Wolf. Kreativität im Musiktheater von Georges Aperghis*, Berlin 2002, S. 12.
 32 Ebd.
 33 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

Die Musik, für die sie sich so begeistert, ist also zu einem nicht unbedeutenden Teil ihre eigene Erfindung, die unter den Voraussetzungen der von Aperghis geschaffenen kreativen Atmosphäre entstanden ist. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt sei für sie gewesen, dass sie sich schon im Tanz für die theatralische Motivation interessiert habe – diese findet sie bei Aperghis nun auf der musikalischen Ebene wieder. Außerdem habe strukturelles Denken für sie eine große Bedeutung, wie Saunier beschreibt:

»The structure is hidden through a stream of words, like you were in the head of Georges. It's just a stream of thoughts and because of a word – and that's up to me to figure it out – I make a structure and I hang on to that structure. [...] And then you start to associate because it's such a crazy text, you have to be so intimate in your way of saying it, to remember it.«³⁴

Die Bildung von Mustern hilft also nicht nur als Orientierung beim Lernen, sondern stimuliert auch die Kreativität und bietet Anstoß für eine ungewöhnliche Art der Musikalisierung auf einer Metaebene, die sich Sängerinnen und Tänzer, Schauspielerinnen und Instrumentalisten teilen können, wenn sie sie denn aufsuchen wollen:

»I share a musicality, I'm very keen on having a musicality and a phrasing which not all dancers are interested in, but that's my work with Anna Teresa de Keersmaeker, the phrasing is so important, I can even envision something else in phrasing, musicality. So, I guess, it was an easy way to be side by side with musicians. I don't step on their place and they don't step on mine. We can meet.«³⁵

Die Sensibilität für die klanglichen Qualitäten von Texten, asemantischen Umlauten und Bewegungen wird in Aperghis' *stages* eingefordert und verfeinert. Sie ist wichtiger als eine langjährige formelle Ausbildung und perfektionierte Technik in einer der klassischen Disziplinen. Aperghis zeigt sich in den Workshops sehr offen, sagt Saunier – »he's very generous, he accepts everything from you, pushes usually to do it faster« – gleichzeitig gelte, ganz egal woher man komme, was man anbiete: »it always ends up as Georges Aperghis's work.«³⁶

Die Künstlerinnen und Künstler, die sich von Aperghis' offenem Konzept angezogen fühlen und es kollektiv mit ihm weiterentwickeln, haben gemeinsame Absichten: Alle wollen über den Tellerrand schauen und die Grenzen ihrer jeweiligen Disziplin sprengen. Ihr Kunstverständnis ist weit gefasst und sie denken interdisziplinär und intermodal. Die meisten bringen großen eigenen Gestaltungswillen mit, lassen sich jedoch auch bereitwillig von Aperghis in eine bestimmte Richtung führen. Und viele sind offen für Improvisationen, lieben jedoch auch Strukturen und Regeln, die ihnen von Aperghis vorgegeben und von ihnen eigenständig adaptiert werden. Auf diese Weise

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

entsteht eine fragile Balance zwischen Struktur und Spontaneität, eigenständiger Interpretation und Mitarbeit an einer von Aperghis vorgezeichneten musiktheatralen Welt.

Die Faktoren Zeit und Geist Michel-Dansac ist die Erste, die die vollständigen *Quatorze Récitations* (1978) im Konzert gesungen hat. Ihre Vorbereitung auf die Aufführung bei den Darmstädter Ferienkursen war eine besondere mentale Herausforderung, wie sie berichtet:

»[I]ch bin eine sehr gute Blattleserin, aber auch wenn du gut bist, ist es nicht möglich, [die *Récitations*] zu lesen. [...] ich arbeite [daher] viel nur mit dem Kopf, ohne zu singen. Wie im Museum: ich suche, suche, suche und dann – little by little – kommt die Musik, es ist wie ein Tattoo, mit allen Muskeln.«³⁷

Wie eine Budôka bereitet sich Michel-Dansac mental vor, um erst im letzten Moment vor dem Auftritt die Abläufe auch körperlich umzusetzen. Eine solche Beschäftigung mit Aperghis' Musik wirkte bei ihr als Katalysator für die persönliche künstlerische Entwicklung:

»Ich kann so viel davon sprechen, was diese Musik mir alles gebracht hat. Für meine Stimmtechnik, aber auch für die Position als Sängerin, als Interpretin. Mit Noten, und nicht nur mit Musik. Ich denke, dass Georges' Musik mir die Augen geöffnet hat. Ich kann das nicht im Detail erklären, es ist wie ›intravenös.«³⁸

Bei ihren »Kämpfen« gegen die grenzwertigen Herausforderungen einiger Solostücke von Aperghis sind die Interpretinnen meist auf sich allein gestellt. Es scheint ein bedeutendes Element des Prozesses zu sein, dass sie ihren eigenen Weg finden müssen, um ans Ziel zu kommen. Rivalland hat beim Erlernen von *Le corps à corps* kaum mit Aperghis gearbeitet. Drouet zeigte kein Interesse daran, das Stück zu unterrichten. Als Vorbereitung hörte sie stattdessen über mehrere Monate traditionelle Zarmusik und versuchte, die Spieltechnik zu kopieren. Die Beschäftigung mit der Tradition war so fruchtbar, dass sie sich später dazu entschloss, Unterricht bei einem persischen Lehrer zu nehmen.³⁹

Arbeit im Kollektiv Seine Zeit mit dem ATEM (Atelier de Musique et Théâtre) in den 1970er- und 1980er-Jahren diente Aperghis mit Sicherheit als Prototyp für seine späteren kollektiven Arbeitsprozesse. Fasziniert von den Methoden eines Peter Brook und Antoine Vitez gründete er die Gruppe zusammen mit seiner Frau, der Schauspielerin Édith Scob, scharte Laien aus der Banlieue Bagnolet und Profis aus Musik und Theater um

37 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

38 Ebd.

39 Rivalland im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. Dezember 2021.

sich. In den ersten Jahren konnte dank einer staatlichen Förderung jeden Tag von morgens bis abends geprobt und experimentiert werden, berichtet Aperghis:

»Nous étions tout de même ensemble environ six heures chaque jour pour des séances intenses où nous testions des hypothèses, cherchions des solutions, inventions des techniques. Cela supposait une motivation hors du commun. J'ai eu une chance inouïe de faire équipe avec eux.«⁴⁰

Donin fragt den Komponisten danach, ob dabei eine eingeschworene Gemeinschaft, ja sogar eine Familie entstanden sei:

»Était-ce une famille? Je ne dirais peut-être pas cela, quoiqu'il y ait eu, bien sûr, quelques rencontres amoureuses et unions matrimoniales en terres bagnoletaises! Était-ce une bande de copains? Sans doute. Des amitiés très fortes se sont nouées ou transformées au fil des années. Ce que je retiens, en tout cas, c'est l'esprit de compagnonnage artisanal qui se tissait dans un quotidien partagé au long cours par nombre de participants. Cette profonde dimension collective du temps passé à expérimenter permettait de faire des choses inconcevables ailleurs et qui sembleraient encore plus irréalistes de nos jours.«⁴¹

Diese Epoche stellt für Aperghis eine Idealsituation dar, die in einer vergleichbaren Form nie wieder erreicht werden konnte, aus der er jedoch Elemente in seinen Workshops abzubilden versucht. Aperghis' Beschreibung mag nach einem intimen Verband klingen – Donin weist aber darauf hin, dass Gindt⁴² mehr als 200 Personen auflistet, die er mit dem ATEM in Verbindung bringt. »Une très grande bande« habe Aperghis gehabt, stellt er fest.⁴³ Fixpunkt ist dabei immer der Komponist, der sich aber nicht als »Leadsinger« geriert, sondern alle Beteiligten fordert, in seinem Sinne gemeinsam etwas Neues zu schaffen. Saunier resümiert pointiert: »You're always very active in Georges's [productions]. I mean, in my case because I don't have a score, so I better make my own score.«⁴⁴ Die Partituren der Musikerinnen und Musiker sind meist ausnotiert, dafür bleibt ihnen aber die Möglichkeit, sich zusätzlich auf anderen Ebenen auszudrücken.

Zur »Werktreue« bei Aperghis Insbesondere Rivalland und Michel-Dansac haben es sich neben ihrer regen Konzerttätigkeit zur Aufgabe gemacht, ihr Wissen über die Auführungskultur im Rahmen von Meisterkursen weiterzugeben. Rivalland hat nicht nur im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Hochschul der Künste Bern HKB diverse Workshops durchgeführt, sondern unterrichtet auch gemeinsam mit Christian Dierstein und Håkon Stene die Schlagzeugklasse der Darmstädter Ferienkurse.

40 Georges Aperghis/Nicolas Donin: *Conversation imagée 2019–2021*, Paris 2022, S. 102.

41 Ebd., S. 104.

42 Siehe Antoine Gindt: *Le corps musical*, Straßburg 1990, S. 263–265.

43 Aperghis/Donin: *Conversation imagée*, S. 102.

44 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

Die engen Mitstreiterinnen meisterten die Hürden beim Erlernen der Solostücke aus hoher Eigenmotivation. Aperghis' musiktheatrale Weltanschauung diente als Leitsatz, sie mussten jedoch ihren eigenen Weg zum Ziel finden. Aufgrund des kräftezehrenden und intimen Prozesses schrieben sich die beiden auf besondere Weise in ihre Interpretationen ein, und es ist kein Wunder, dass viele Rezipientinnen und Rezipienten die *Quatorze Récitations* beziehungsweise *Le corps à corps*⁴⁵ stark mit ihrer künstlerischen Persönlichkeit verbinden, möglicherweise ebenso eng wie mit der des Komponisten. Entsprechend ist es naheliegend, dass junge Sängerinnen und Schlagzeuger großes Interesse daran haben, mit Rivalland und Michel-Dansac zu arbeiten. Bemerkenswert ist, dass dieser Effekt bei Interpretinnen entsteht, für die Aperghis die Stücke gar nicht ursprünglich komponiert hat. Die Soli scheinen – bei der entsprechenden Eignung der Musikerin oder des Musikers – das Potenzial zu haben, die individuelle Präsenz der Interpretenpersönlichkeit so in den Vordergrund zu rücken, dass sie auf maßgebliche Weise auf das Endresultat abfärbt. Das erklärt andersherum auch die starke Identifikation der beiden mit der Musik.

Mit der engen Beziehung mag auch die strenge Haltung zu erklären sein, wenn es um das Unterrichten der Soli geht. Michel-Dansac betont: »Ich denke, dass wenn wir sehr strikt sind [...], dann haben wir erst viel Arbeit, aber danach sind wir viel freier. Und dann haben wir das Erlebnis, dass unsere Stimme alles machen kann.« Und sie ordnet ein:

»Für mich ist es wichtig, dass die Regeln dafür da sind, damit eine Interpretation entsteht. Und nicht das Gegenteil, also: Ich mache eine Interpretation und die Interpretation gibt mir dann die Regeln. Ich mache es anders: Ich habe Regeln, und vielleicht kommt dann eine Interpretation hinzu.«

Eine große Gefahr wird in einem unausgewogenen Umgang mit dem Unterhaltungspotenzial der Kompositionen gesehen. Michel-Dansac legt sich fest:

»Es ist keine komische Musik. Georges ist kein lustiger Mann. Aber wie bei vielen Personen, die nicht [...] lustig sind, ist der Humor sehr wichtig. Also Humor [heißt] nicht, dass man immer lustig ist. Wir kennen viele depressive Personen, die viel Humor haben.«⁴⁶

Und auch Saunier betont: »Oh yes, Georges, you know, is not a very positive man. [lacht] He has the humour of somebody who knows that everything is fucked up and dark.«⁴⁷

45 Eine Interpretation des Uraufführungsinterpreten Jean-Pierre Drouet wurde erst verhältnismäßig spät, nämlich 2016, auf Initiative von Héloïse Demoz im Internet zugänglich gemacht (<https://youtu.be/XbsXAgIuTmo&t=597>). Rivallands Fassung ist bereits seit 2009 bei YouTube zu sehen.

46 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

47 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

Die engen Mistreiterinnen fordern Respekt vor den Werken und große Geduld beim Einstudieren; neben fehlender Präzision ist ihnen insbesondere das Ablenken des Publikums durch Klamauf ein Dorn im Auge.

Bei angehenden Interpretinnen und Interpreten von *Le corps à corps* sieht Rivalland denn auch zwei grundlegende Schwächen – allen voran: »They are not [...] zarb player[s].« Sie fordert, dass Interessierte ein Jahr Vorbereitungszeit mit der Zarb verbringen sollten, um ein Minimum an Technik zu lernen und an persischem Geist zu verinnerlichen:

»For me, it's really all about learning the concentration of playing and the relation between what you would like to hear and what you actually hear, based upon the choice of fingerings. I won't teach people virtuosity.«⁴⁸

Rivalland betont immer wieder, dass man sich Zeit nehmen müsse, um »mit der Zarb zu sprechen.« Selbstverständlich sei man auch nach einem Jahr noch kein persischer Trommler – man spielt das Instrument dann nur für *Le corps à corps*. Noch eine zweite Gruppe von Interpretinnen und Interpreten befände sich auf einem Irrweg: »[T]here are people who think it is theatre. And for me, it's not theatre.«⁴⁹ Sie selbst sehe sich in dem Stück als Erzählerin einer Vielzahl von Geschichten, die aber nicht ihre eigenen seien. Um diese Distanz der Beobachterin sichtbar zu machen, spiele sie das Stück auch grundsätzlich mit Noten, sie agiere als »Vorleserin«.

Der Schulterblick in *Le corps à corps* – ein Interpretationsvergleich All diese Positionen könnten Teil des kollektiven Wissens sein, das von Aperghis nahestehenden Interpretinnen und Interpreten entwickelt und weitergegeben wird. Um aber einschätzen zu können, wie es sich konkret auf die Aufführung auswirken kann, muss ein Vergleich mit »Antipoden« vorgenommen werden, Interpretinnen und Interpreten, die sich nicht zu dem engen Kreis um Aperghis rechnen lassen.

Johannes Fischer zählt aktuell zu den versiertesten und erfolgreichsten deutschen Schlagzeugern. Er hat *Le corps à corps* unzählige Male im Konzert gespielt, jedoch keinen Unterricht bei Drouet oder Rivalland genommen und sich beim Einstudieren nicht mit Aperghis ausgetauscht. Er hat an keinem Workshop teilgenommen und das Zarb solo ist das einzige Werk des Komponisten in seinem umfangreichen Solo- und Kammermusikrepertoire.⁵⁰ Vanessa Porter ist eine der vielversprechendsten Vertreterinnen der jungen Generation von Schlagzeugerinnen. Sie war für einige Semester Studentin in Fischers Meisterklasse an der Lübecker Musikhochschule. In diesem Rahmen tauschten

48 Rivalland im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. Dezember 2021.

49 Ebd.

50 All diese Informationen stammen aus einem Gespräch von Johannes Fischer mit B. S., Zoom, 9. März 2022.

sich die beiden auch zu *Le corps à corps* aus. Inzwischen wurde Aperghis selbst auf die Stuttgarterin aufmerksam und widmete ihr sogar ein neues Solostück,⁵¹ das geschah jedoch erst, nachdem Porter ihre Interpretation entwickelt und in einem Video festgehalten hatte.

Bei einer ersten Betrachtung des Videos von Fischers Aufführung am 25. Mai 2011 im Nationaltheater von Pristina⁵² fallen sofort Unterschiede zu Rivalland auf: Er spielt auswendig, seine Version ist wesentlich leiser und wirkt kontrollierter, weniger emotional als jene Rivallands. Am Ende gerät er nicht in Rage, sondern wird langsamer, fügt wachsende Zäsuren ein. Und im Gespräch mit dem Schlagzeuger offenbaren sich weitere Differenzen: Neben seiner Begeisterung für Aperghis' Spiel mit der Sprache gibt er auch sehr pragmatische Gründe an, warum er das Stück gelernt habe: Eine Zarb sei einfacher zu transportieren als ein großes Setup. Und wenn er in Asien auftrete, spiele er *Le corps à corps* auch einmal auf der Darbuka – sie passe ins Gepäckfach und verstimme sich nicht bei veränderten klimatischen Bedingungen.⁵³

Porters Video von *Le corps à corps* zeigt keine Liveaufführung, sondern wurde unter Studiobedingungen produziert.⁵⁴ Der Filmer Christoph Bühler setzt insbesondere gegen Ende ein sehr hohes Schnitttempo ein, um die von Porter vorangetriebene emotionale Steigerung wirkungsvoll zu unterstreichen. Sie weiß ihre Stimme äußerst facettenreich einzusetzen und wirkt getrieben, den Zustand der Atemlosigkeit, den Aperghis' Spielanweisungen immer wieder suggerieren, setzt sie realistisch um. Auch sie musiziert auswendig, wodurch die Körperlichkeit ihres Auftritts und die Authentizität ihres Ausdrucks besonders in den Vordergrund rücken.

Während Rivallands Version wie ein Mittelweg wirkt, scheinen die Interpretationen der beiden Musikerinnen und Musiker ohne enge Verbindung zu Aperghis radikalere Wege einzuschlagen – allerdings in zwei sehr unterschiedliche Richtungen. Fischers Flexibilität bei der Wahl der Trommel mag aus Rivallands Perspektive wie ein Sakrileg erscheinen, macht aber für das Endresultat nicht den größten Unterschied aus. Entscheidender ist dafür die Wirkung der Interpretationen auf der theatralischen Metaebene. Rivalland betont, dass sie eine Vielzahl von Geschichten in dem Stück erzählen möchte. Aber welche könnten das sein? Der von Aperghis zusammengestellte Text des Stücks bietet – so er denn aufgrund des hohen Sprechtempos überhaupt verstanden werden kann – keine kohärente Narration. Einzelne Fragmente deuten darauf hin, dass es sich

51 *The Messenger* (2019). Vanessa Porter spielte die Uraufführung am 20. September 2020 in der Kölner Philharmonie; siehe <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/54917>, zuletzt aufgerufen am 10. Februar 2023.

52 Online unter <https://youtu.be/SKuqoCzu5H8>, zuletzt aufgerufen am 26. September 2022.

53 Fischer im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. März 2022.

54 Online unter https://youtu.be/g4hougmqr_4, zuletzt aufgerufen am 10. Februar 2023.

um die Beschreibung eines Unfalls bei einem Motorradrennen handeln könnte – »un charlot [...] descendait en titubant de sa meule que l'équipe d'entretien s'empressait d'emplir d'essence«,⁵⁵ andere evozieren Assoziationen an einen antiken Gladiatorenkampf – »l'airain s'enfonçant au creux de la cuirasse«.⁵⁶ Hinzu kommt der Titel, der als Metapher für den ewigen Kampf eines Virtuosen gegen sein Instrument deutbar ist.⁵⁷ Für eine naturalistische Darstellung einer dieser Interpretationen haben sich allerdings weder Fischer noch Rivalland entschieden – ein solcher Ansatz würde dem Geiste von Aperghis' *théâtre musical* widersprechen. Beide nehmen die Rolle des Berichterstatters ein. Wie lässt sich in diesen Kontext der Schulterblick einordnen?

ABBILDUNG 4 Georges Aperghis: *Le corps à corps*, S. 9, Z. 2: zweiter Schulterblick

Die Bewegung »tournez la tête à droite« ist mit einem gesonderten Symbol in der Partitur gekennzeichnet. Bis zum Finale »III. La lutte« wächst die auf den Blick folgende Pause mit jedem Einsatz um einen Takt an. Während sich der erste Auftritt der szenischen Aktion bei Rivalland noch in einer beiläufigen Kopfdrehung versteckt, ist sie ab dem zweiten Einsatz mit aller Deutlichkeit zu erkennen.⁵⁸ Sie reckt den Kopf, so als würde sie etwas in der Ferne erblicken. Den Anweisungen in der Partitur präzise folgend, spricht sie auch noch die Worte »avant dix heures« in dieser Position, bevor sie den Kopf zum Spielen zurückdreht. Dadurch kann der Eindruck entstehen, sie würde tatsächlich ein Geschehen außerhalb des Blickfelds kommentieren. Die Kopfbewegung fügt sich harmonisch in ihre sonstige Körpersprache beim Spielen ein. Der Schulterblick verweist auf ein »Außen« – sowohl Rivalland als auch Fischer berichten von irritierten Publikumsreaktionen, von Zuschauenden, die dachten, es handle sich um eine Reaktion auf eine Störung des Konzerts. Durch Rivallands organische Verbindungen könnte das »Außen« integriert und als weiterer, unsichtbarer Ort theatralischen Geschehens oder zumindest als performative Energiequelle akzeptiert werden.

Fischers Version wird durch eine völlig andere Körpersprache charakterisiert. Stimme, Trommelfiguren und Gesten wirken äußerst präzise und kontrolliert. Im Gegensatz

55 Aperghis: *Le corps à corps*, Partitur, S. 15

56 Ebd., S. 16.

57 Aperghis im Gespräch mit B. S., Paris, 11. Dezember 2019.

58 Siehe <https://youtu.be/M1ONFZ042fc> bei 3:47 bzw. 4:04.

zu Rivalland verzichtet er auf jede unnötige Bewegung des Oberkörpers. Beim Schulterblick zuckt sein Kopf zur Seite und er friert vollständig ein, die Finger der rechten Hand in unnatürlicher Pose gespreizt, wie eine Statue. Es wirkt, als wäre das Video für einen kurzen Moment lang angehalten worden. Entsprechend dreht er den Kopf auch zurück, bevor er wieder zum Sprechen oder Spielen ansetzt.⁵⁹ Der Schulterblick kann also kaum über den ganzen Verlauf der Darbietung als ein Blick nach »Außen« gedeutet werden. Er fügt sich in die robotisch anmutenden Körpersprache von Fischer ein und erweckt den Eindruck, als wäre kurzzeitig die Pausentaste der Mensch-Maschine gedrückt worden, die er auf der Bühne darstellt. Selbstverständlich unterstützen die präzisen, aber artifiziellen Bewegungen auch eine spielerisch-humorvolle Wirkung der Performance, die aber nie in Slapstick verfällt.

Porter zieht dagegen genauso wie Rivalland einen großen Spannungsbogen über das ganze Stück, der sehr organisch wirkt. Sie wählt ein hohes Tempo, ihre Fassung liegt bei 7 Minuten, die anderen sind zwei Minuten länger. Zwar distanziert sie sich klar von der Absicht, während ihres Auftritts »etwas szenisch zu forcieren«. Allerdings ist ihre Dramaturgie außermusikalisch motiviert, wie sie erklärt:

»[I]ch habe da [...] meine eigene Geschichte. [...] Es geht schon um [...] Verfolgung – nach Hause zu laufen, hinter Dir ist jemand, man dreht sich um, er ist nicht da, und Du wirst immer schneller und aufgeregter.«⁶⁰

Tatsächlich rechtfertigen einige von Aperghis' Ausdrucksanweisungen diese Deutung, etwa wenn er schreibt: »les yeux grands ouverts, comme si l'adversaire était devant vous«.⁶¹ Der emotionale Gehalt der Erzählung von einer Flucht beeinflusst Porters Interpretation direkt: Der potenzielle Verfolger, den Porter während ihres Schulterblicks erkennt, zwingt sie zu musikalisch-performativen Reaktionen.

Ritual versus Mensch/Maschine versus Verfolgungsjagd In diesem knappen Rahmen muss der Schulterblick für einen ersten Annäherungsversuch an die Ausgangsfragen ausreichen. Gerade in der theatralisch-performativen Dimension lassen sich signifikante Unterschiede zwischen den Ansätzen beobachten. Bemerkenswert ist dabei, dass das Konzept von Strenge bei Fischer und Rivalland diametral verkehrt zum Einsatz kommt. Es sei noch einmal der Budōka Czerwenka-Wenkstetten zitiert:

»Zanshin ist das Ergebnis unzähliger Stunden von Übung und Erfahrung, und es ist die Voraussetzung für die erfolgreiche Anwendung des Geübten. Auf der Stufe des Zanshin hat der Budoka die

59 Siehe <https://youtu.be/SKuqoCzu5H8> bei 3:37 bzw. 4:01.

60 Porter im Gespräch mit B. S., Waiblingen bei Stuttgart, 21. Juli 2021.

61 Aperghis: *Le corps à corps*, S. 111.

perfekte Kontrolle über sich erlangt, seine Vorsicht und Aufmerksamkeit sind nicht mehr krampfhaft konzentriert, sondern locker entspannt, doch keinen Moment nachlassend.«⁶²

Auch für Aperghis' engste Mitstreiter scheint der Ritualcharakter des konzertanten und musikalischen Auftritts von besonderer Bedeutung. Es erstreckt sich dabei sowohl über die disziplinierte und langwierige mentale und körperliche Vorbereitung und wirkt bis in die Aufführung selbst. Daher ist es Rivalland, genauso wie Michel-Dansac oder Sauer, möglich, in der Aufführung weitestgehend loszulassen. Wie beim Zanshin im Jiu-Jitsu wird eine tief verinnerlichte Haltung abgerufen. Dementsprechend ist der Auftritt authentisch. Rivalland ist eine Performerin, die sich selbst in ihrer Körperlichkeit auf der Bühne zeigt, dabei nichts versteckt, aber auch nichts forciert. Ihre Rage im Finale ist nicht psychologisch, sondern performativ motiviert – wie in einer Meditation steigert sie sich in einen Zustand, bleibt dabei aber sie selbst, sogar mental distanziert, hat keinerlei Darstellungsabsicht.

Fischer erlaubt sich im Vergleich mehr Freiheiten bei der Interpretation des musikalischen Texts, ist aber strenger beim Auftritt. Er ist keineswegs schlechter vorbereitet als Rivalland – nur anders. Er spielt über weite Strecken leise, geht flexibler mit der Zeitgestaltung um. Seine Haltung ist während der Aufführung äußerst kontrolliert. Aufgrund der maschinellen Herangehensweise sind seine Bewegungen klarer, wirken aber gleichzeitig weniger menschlich und persönlich. Er wahrt eine Distanz zu dem Stück – seine Interpretation ist kein privates Psychogramm. Die Kontrolle bietet ihm feinere Gestaltungsmöglichkeiten im Detail, sodass er die kompositorischen Strukturen besonders deutlich hervorheben kann. Zur Orientierung kann eine Einordnung auf Michael Kirbys Skala des »acting« dienen. Es handelt sich hier nicht um »complex acting«, bei dem ein psychologisch kohärenter Charakter dargestellt wird, somit eine Fiktion vorliegt und vor dem Rivalland warnt, sondern um »simple acting«: Dafür sind eine »klare emotionale Beteiligung« und ein »Mitteilenwollen« die Voraussetzungen, die über die bloße Präsenz und die Erfüllung einer Aufgabe – in diesem Fall die Ausführung des Zarsolos – hinausgehen.⁶³

Porters Ansatz ist dagegen am anderen Ende des möglichen Ausdrucksspektrums zu verorten. Wenn sie Text in hohem Tempo rezitiert, wirkt das nicht maschinell, sondern geht mit einer emotionalen Steigerung einher. Während der Schulterblick bei Fischer und Rivalland auf verschiedene Art wie eine Unterbrechung des Geschehens wirkt, fügt er sich in Porters Interpretation organisch ein, weil er Teil der über-

62 Czerwenka-Wenkstetten: *Kanon des Nippon Jujitsu*, S. 40.

63 Siehe Michael Kirby: *On Acting and Not-Acting*, in: *The Drama Review* 16/1 (1972), S. 3–15, siehe auch Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 243.

greifenden Erzählung ist. Obwohl sie kein konkretes Erlebnis als Bezugspunkt nennen kann,⁶⁴ wirkt ihre Darstellung der Verfolgungsjagd authentisch. Ihr Auftritt ist psychologisch motiviert – die »emotionale Beteiligung« ist eindeutig vorhanden.

Im Ergebnis zeigt sich, dass trotz der Unterschiede alle drei Interpretationen innerhalb des ursprünglich von Aperghis aufgespannten Möglichkeitsraums liegen. Dabei nehmen die »Antipoden«, die nicht Aperghis' engstem Kreis zuzuordnen sind, extremere Positionen ein. Anstelle des Rituals rückt eine szenische oder narrative Konzeption. Gerade bei Porter ist das mit einem hohen Risiko verbunden – da sie jedoch die Schwelle zur forcierten Schauspielerei niemals überschreitet, führt ihr Balanceakt auch zu einem besonderen Erfolg, was erklärt, warum sich Aperghis von der Fassung begeistert zeigte. Und letztendlich spricht es für die Qualität der Komposition selbst, dass sie die Schlagzeugerinnen und Schlagzeuger zu so vielfältigen Facetten zu inspirieren vermag.

Aperghis lässt los – er grenzt ein interpretatorisches Spielfeld ab, freut sich aber, wenn dieses mit einer Vielfalt von Perspektiven gefüllt wird. In dem von ihm geöffneten Möglichkeitsraum ist für Außenstehende genauso Platz wie für seine engen Mitstreiter. Die interviewten Interpretinnen des *inner circle* zeichnen sich durch eine besonders starke Identifikation mit dem Stück aus, die nicht nur in dem mühsamen und langwierigen Aneignungsprozess begründet ist, sondern durch die Internalisierung der künstlerischen Haltung, die Aperghis in seinen musikalisch-theatralischen Workshops und Stückentwicklungen vermittelt, zu erklären ist. Diese besondere Form der Anteilnahme bestärkt bei den Musikerinnen die Überzeugung, über besondere Erkenntnisse zu dem Stück zu verfügen. Auch wenn einige von ihnen sehr eindeutige Positionen vertreten – das kollektive Wissen kann nicht als eine Sammlung von verbindlichen Handlungsanweisungen verstanden werden, sondern ist einem Diskurs mit verschiedenen Positionen gleichzusetzen, unter einer beschränkten Anzahl von Grundprämissen wie der Forderung nach der Vermeidung von aufgesetzter Schauspielerei und einer durch die Tradition informierten Spieltechnik auf der Zarb. Und der *inner circle* agiert nicht völlig isoliert; die aus ihm heraus entstehenden Interpretationen sind bekannt und verbreitet. Entsprechend ist auch nicht jede Fassung eines *outsiders* als Fehlgriff zu werten – mit reduziertem performativem Kontext steigt aber die Wahrscheinlichkeit, dass Extrempositionen eingenommen werden, die durchaus den Rahmen sprengen können.

In der Welt der zeitgenössischen Musik stellt Aperghis einen Sonderfall dar. In Bezug auf die Freiheit der musikalischen Parameter wählt er zwar einen Mittelweg. Seine Perspektive zeichnet sich aber letztendlich durch theatralische Prinzipien aus, die sich

64 Porter im Gespräch mit B. S., Waiblingen bei Stuttgart, 21. Juli 2021.

intermodal auch auf das Musizieren auswirken. Das vermittelte performative Wissen entstammt einer Haltung, die insbesondere in der Theaterwelt verbreitet ist, und es kommt zu einem Austausch, der sowohl Aperghis' musikalischen als auch seinen musiktheatralen Idiolekt unverwechselbar macht.

Inhalt

Einleitung 8

Sabine Eggmann »Folkloring« Schweiz. »Volkskultur«
als gesellschaftliches Narrativ 23

Melanie Dörig »So wünscht sie sich schon einen Mann«.
Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am
Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger 38

Leo Dick Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs
Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet 50

Andreas Zurbriggen Progressive Traditionalisten. Wie zwei umtriebige
Walliser die Schweizer Volksmusikszene auf den Kopf stellten 66

Hanspeter Renggli Vom Wachsen und Verschwinden. Gedanken zur
Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus 86

Leo Dick Réduit und Transitland. Helvetische Selbstbilder in
Musiktheaterwerken von Mela Meierhans, Michel Roth und Xavier Dayer 103

Noémie Favennec La Fête des Vignerons 2019, un Festival régional 120

Leo Dick Grand Opéra Tell. Künstlerische Forschung am Prinzip
»Nationaloper« mittels angewandter Hauntologie 147

Katelyn Rose King Collectives Curating Myth. Festival Neue Musik
Rümlingen and Its Curatorial Legacy 167

Gabrielle Weber Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein
schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium
am Tonkünstlerfest in Lugano 1981 186

Thomas Gartmann Der Fall Balissat – Symbol eines
unliebsamen Netzwerks? 206

Ewa Schreiber Polyphonic Self or Idiomatic Label? Mapping Polish
Composers Born Between 1970 and 1980: Marcin Stańczyk,
Aleksander Nowak, Jagoda Szmytka 231

Benjamin Scheuer Le corps à corps von Georges Aperghis – eine
Annäherung an die Aufführungskultur 252

Noémie Favennec *Anthophilia*. Une proposition d'art vivant
pour l'art du vivant 273

Katelyn Rose King Finding a Post-Human *Communitas* in Traditional Structures.
Ulrich Rasche's Trilogy at Deutsches Theater Berlin 283

Irena Müller-Brozović Das Labor als gemeinsame Werkstatt von Profi- und
Laienmusikerinnen und -musikern. Formen der kulturellen Teilhabe im Bereich
der Neuen Musik aus der Perspektive der Musikvermittlung 306

Johannes Werner Postdigitale Chöre. Eine Suche nach Chorfiguren in
postdigitalem Musiktheater und Performance im Kontext von Körper,
Gemeinschaft und Wertschöpfung 319

Katelyn Rose King/Noémie Favennec Home (Münstergasse 37). An Aesthetic Analysis
Based on Collective Experience in Site-Specific Contemporary-Music Theatre 341

Namen-, Werk- und Ortsregister 372

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 381

MUSICKING COLLECTIVE

Codierungen kollektiver Identität in der
zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz
und ihrer Nachbarländer • Herausgegeben von
Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach



Dieses Buch ist im Oktober 2024 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2024. Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz ([CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).

DOI [10.26045/kp64-6181](https://doi.org/10.26045/kp64-6181) ISSN 2700-8681 ISBN 978-3-931264-97-0

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17