

Friedrich Geiger: Melodramen mit Sprechchor im 20. Jahrhundert, in: *Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis*, hrsg. von Christian Philipsen in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg/Michaelstein 2020, S. 321-334.

Michaelsteiner Konferenzberichte
Band 87

Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis

XLIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung
Michaelstein, 9. bis 11. November 2018

Herausgegeben von Christian Philipsen
in Verbindung mit Ute Omonsky

Augsburg | Michaelstein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Auf der Umschlagabbildung wurde ein Ausschnitt der Radierung von Heinrich Sintzenich (1752–1812), die Schauspielerin *Esther Charlotte Brandes, geb. Koch* [1742–1786], in der Rolle: *Ariadne Auf Naxos*, abgebildet. Nach einem Gemälde von Anton Graff (1775), Kniestück nach links, herausgegeben von Johann Christian Brandes (1735–1799), Mannheim 1781 (Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde, Inv. Nr. G-MI/2300).

Herausgeber der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte*:

Christian Philippsen, Generaldirektor der Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Am Schloss 4, OT Leitzkau, D-39279 Gommern, als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, Michaelstein 3, D-38889 Blankenburg

Lektorat: Ute Omonsky

Redaktion: Hendrik Doehorn und Eleanor Kinghorn (englische Beiträge)

Layout und Umschlaggestaltung: Albrecht Lamey

Satz: Andrea Bayer-Zapf

Bildbearbeitung: Matthias Gackowski

Druck: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf b. Darmstadt



© Wißner-Verlag, Augsburg, 2020 | www.wissner-musikbuch.de

© Kulturstiftung Sachsen-Anhalt als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, 2020 | www.kloster-michaelstein.de

ISBN 978-3-95786-235-8
(Wißner-Verlag, Augsburg)

ISBN 978-3-89512-149-4
(Kloster Michaelstein)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, die digitale Speicherung und Verarbeitung.

FRIEDRICH GEIGER

Melodramen mit Sprechchor im 20. Jahrhundert

Das chorische Sprechen ist eine uralte Kulturtechnik, die etwa für die griechische Tragödie reich bezeugt ist.¹ Umso mehr erstaunt es, dass Kompositionen, die ausdrücklich *gesprochene* Chorpartien enthalten oder gar einen eigens ausgewiesenen Sprechchor erfordern, erst spät in der Musikgeschichte erscheinen. Sieht man von kurzen Deklamationspassagen ab, die Komponisten seit jeher in Chorwerke eingestreut haben, so tritt das Chorsprechen als gezielt eingesetztes künstlerisches Mittel erst nach dem Ersten Weltkrieg auf. Eine systematische Erhebung² ergab 127 einschlägige Kompositionen, die sich zeitlich wie folgt verteilen:

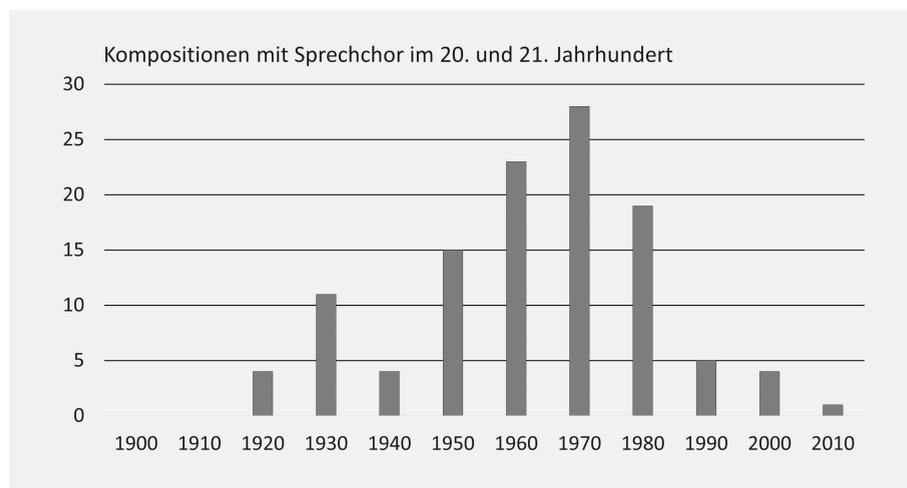


Abb. 1 Kompositionen mit Sprechchor im 20. und 21. Jahrhundert

Annähernd stetig steigen die Zahlen bis etwa 1970 an, um dann gegen die Jahrhundertwende wieder an Bedeutung zu verlieren. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts schließlich lösten sich spezialisierte Ensembles – beispielsweise der renommierte Kammersprechchor Zürich – entweder auf oder sie fanden eine neue künstlerische Heimat im Bereich des Sprechtheaters, wo etwa der Sprechchor des Schauspielhauses

1 Zur Geschichte des Chores vgl. Joshus Billings u. a. (Hrsg.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford 2013. Speziell und grundlegend zur Geschichte des Sprechchores siehe neuerdings die entsprechenden Kapitel in Reinhart Meyer-Kalkus, *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Stuttgart 2020.

2 Ich danke Tobias Knickmann herzlich für Unterstützung bei dieser Recherche.

Dortmund noch heute aktiv ist. Doch als *musikalisches* Ausdrucksmittel scheint das chorische Sprechen genuin der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts anzugehören, genauer gesagt der Zeit zwischen etwa 1918 und 2000.

Warum aber griffen Komponisten gerade in diesen Jahrzehnten auf den Sprechchor zurück? Wie ich zeigen möchte, bestehen enge, wenn auch oft latente Zusammenhänge, die dieses Medium mit geschichtlichen, ästhetischen, gesellschaftlichen oder konzeptionellen Aspekten verbinden, die für die Musik des 20. Jahrhunderts charakteristisch sind. Die vergleichende Untersuchung von Kompositionen mit Sprechchor kann daher einen sehr unmittelbaren Zugang zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bieten. Wenn ich im Folgenden die vier meiner Ansicht nach wichtigsten Aspekte herausgreife und an Beispielen erläutere, ist damit gleichwohl keine trennscharfe Systematik der einzelnen Stücke beabsichtigt. Die wenigsten dieser Werke lassen sich nur einem der Aspekte subsumieren, in der Regel fallen mehrere in ihnen zusammen.

Eine terminologische Bemerkung mit Blick auf das in der Tabelle in Abbildung 1 berücksichtigte Werkkorpus sei vorausgeschickt. Der Begriff „Melodram“ wird hier nicht für eine Gattung, sondern für ein kompositorisches Prinzip herangezogen, das man mit Monika Schwarz-Danuser als „Kombination von gesprochener Sprache [...] mit Instrumentalmusik, sei es alternierend oder gleichzeitig“, beschreiben kann.³ Daher wurden Kompositionen für Sprechchor a cappella, die nach dieser Terminologie keine Melodramen sind, nicht berücksichtigt. Umgekehrt gelten Stücke, die Instrumentalmusik und chorisches Sprechen zusammenbringen, als Melodramen, auch wenn der Chor nicht explizit als Sprechchor ausgewiesen ist. Dass dieser Setzung etwas Willkürliches anhaftet, ist mir bewusst. Gerade der Sprechchor, der schon im Namen Sprechen und Musik zusammenbringt, könnte Anlass für ein erweitertes Verständnis des Melodrambegriffs geben, das sich nicht an die Instrumentalmusik bindet, sondern ganz allgemein jedwede „Kombination von deklamierter Sprache und Musik“⁴ erfassen soll. Dies schliesse dann auch rein vokale Werke wie Ernst Toch's *Gesprochene Musik* aus dem Jahr 1930 ein, die das gesprochene Wort genuin musikalischen Formungsprinzipien wie der Fuge unterwerfen.⁵

1. Antikenrezeption

Einer der frühesten Wege, auf denen der Sprechchor in die komponierte Musik gelangte, war der um die Zeit des Ersten Weltkrieges verstärkt einsetzende Rekurs auf die Antike. Mythologische Stoffe und die Ausdruckswelt der griechischen Tragödie erlebten damals eine spektakuläre Renaissance.⁶ Diese Renaissance entsprach, wie

3 Monika Schwarz-Danuser, *Melodram. I.*, in: MGG Online, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15214> (Version vom 18.8.2016).

4 Ebenda.

5 Hierzu Carmel Raz, *The lost movements of Ernst Toch's 'Gesprochene Musik'*, in: *Current Musicology* Nr. 97 (Spring 2014), S. 37–59.

6 Siehe Stefan Kunze, *Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Bamberg 1987, S. 7.

Stefan Kunze pointiert schrieb, dem zeitgemäßen Willen zur „Herstellung neuer Ordnung, zur Restituierung und Konsolidierung objektiv-materiale Konstruktion, zur Absage an die Subjektivität, an die auflösenden rauschhaften Kräfte des Ausdrucks, der unendlich gesteigerten Emotion.“⁷ Als einer der ersten Komponisten stieß Darius Milhaud in seiner Adaption der *Orestie des Aischylos*, komponiert zwischen 1913 und 1923, „zu einer neuen Form des oratorischen Chordramas und zu einer ihm entsprechenden blockhaften, objektivierenden Musik vor“.⁸

Darius Milhaud, *L'Orestie d'Eschyle* (nach der französischen Adaption von Paul Claudel):⁹

- *Agamemnon*, op. 14, für Sopran, Männerchor und Orchester (1913–1914), Dauer ca. 9 Minuten
- *Les Choéphores*, op. 24, für Sopran, Bariton, Sprecher, gemischten Chor, Schlagzeug und Orchester (1915–1916), Dauer ca. 30 Minuten
- *Les Euménides*, op. 41, Oper (1917–1923), Dauer ca. 70 Minuten

In der Regel wird die archaische Klangwelt, die Milhaud in diesen Werken entwickelte, als Vergegenwärtigung von Ort und Zeit des Sujets begriffen – also im Sinne einer *Couleur locale et historique*. Dies stellt jedoch den tatsächlichen Sachverhalt auf den Kopf. Vielmehr legitimierte umgekehrt das Tragödiensujet jene neue musikalische Sprache, die Milhaud vorschwebte und die einen radikalen Bruch mit den Konventionen des 19. Jahrhunderts darstellte: Deklamatorik statt Kantabilität, Rhythmik statt Melodik, Ostinati und Mixturakkorde statt polyphonem Gewebe, objektiv-rituelle statt subjektiv-innerliche Expressivität. Dies gilt insbesondere für den zweiten Teil *Les Choéphores*, ein Gattungshybrid aus Bühnenmusik und Oper in sieben Szenen, davon drei (Nr. 4, 5 und 7) mit Sprechchor. Diese drei Nummern bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu den beiden anderen, polytonal komponierten Satztypen der Szenen 1, 3 und 6 (Orchesterbegleitung, Gesang, Gesangschor) und der Szene 2 (unbegleiteter Gesangschor). Milhaud hat sich rückblickend über die Konzeption der beiden längeren Sprechchorpasagen wie folgt geäußert:

„Wahrsagungen‘ [Présages] und ‚Ermahnungen‘ [Exhortations] [waren] zwei Szenen, deren wilder Charakter ein kompositorisches Problem darstellte. Ich ließ schließlich die Worte von einer weiblichen Rezitatorin im Takt sprechen, während der Chor Worte oder Satzteile in rhythmischen Werten sprach, ohne sich auf Tonhöhen zu beziehen. Um all diese verschiedenen Elemente der Sprache zu unterstützen, benutzte ich Schlaginstrumente, da sie keine bestimmte Tonlage haben [...]“¹⁰

7 Ebenda, S. 11.

8 Ebenda, S. 8.

9 Werkdaten nach Jens Rosteck, *Darius Milhauds Claudel-Opern „Christophe Colombe“ und „L'orestie d'Eschyle“*. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption, Laaber 1995.

10 Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris 1949, S. 72. Die Übersetzung basiert auf der deutschen Ausgabe *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie*, München 1962, S. 56, die am französischen Original überprüft und geringfügig korrigiert wurde.

Den Intentionen des Komponisten dürfte eine historische Aufnahme vom 1. September 1929 ziemlich nahe kommen, denn die darauf zu hörende Mezzosopranistin und Schauspielerin Claire Croiza (1882–1946) hatte zwei Jahre zuvor in der verspäteten, von Milhaud selbst geleiteten Uraufführung mitgewirkt.¹¹ Der Chor, dessen rhythmisches Sprechen durch die Gattung der Tragödie ästhetisch gedeckt ist, wird hier zum Träger eines extremen, geregelte Tonhöhen bewusst preisgebenden Ausdrucks, der weit in das 20. Jahrhundert vorausweist.

2. Sprache als Material

Die Unterordnung der Tonhöhe unter die Rhythmik, die wir bei Milhaud beobachten können, führt unmittelbar zu einem zweiten Aspekt – nämlich dem Materialcharakter der gesprochenen Sprache. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts waren die zentralen Parameter des Tonsatzes in erster Linie durch das dur-moll-tonale System und seine Implikationen organisiert worden. Auf der Suche nach Möglichkeiten, sich von diesem System zu emanzipieren, entdeckten insbesondere Komponisten in Ostmitteleuropa, dass die Intonation ihrer Muttersprachen in dieser Hinsicht einen reichen Fundus bot. Leoš Janáček, Béla Bartók, George Enescu und andere bezogen daraus melodische, metrische, rhythmische und klangliche Anregungen, die sie in ihrer Musik auskomponierten. Diese künstlerische Innovation ließ sich zudem dadurch rechtfertigen, dass sie zugleich als nationale Emanzipation deklariert werden konnte – als ein Weg, die jeweiligen Personalstile fest in der eigenen Volkskultur zu verankern und von den hegemonialen Musikidiomen – insbesondere dem deutsch-österreichischen – abzugrenzen.

Besonders nachdrücklich bediente diesen Nationaldiskurs Janáček. 1922 schrieb er ein bemerkenswertes, nur wenige Minuten dauerndes Stück mit dem Titel *Potulný šilenec*, zu deutsch: „Der wandernde Narr“, auf ein Gedicht von Rabindranath Tagore. Es erfordert Solo-Sopran und Männerstimmen, die zwar konventionell notiert sind, aber über weite Strecken chorisch der Intonation gesprochener Sprache folgen, die hier wie unter einem akustischen Vergrößerungsglas erscheint. Diese Chorkomposition zeigt einerseits, dass die kompositorische Orientierung am Sprechklang zwar durchaus dessen melodischen Verlauf einfangen kann, woran Janáček auch besonders gelegen war: Bekanntlich notierte er im Alltag unablässig sogenannte Sprechmotive, deren melodische Kontur den Tonfall von Sätzen einfing, die er aufschnappte.¹²

11 *Les Choéphores*, Op. 24: *Exhortation*, mit Claire Croiza, dem Chorale Cæcilia d'Anvers und dem Orchestre des Nouveaux Concerts d'Anvers unter der Leitung von Louis de Vocht, auf dem Album *Darius Milhaud vous parle et présente son œuvre, avec illustrations musicales (Mono Version)*, Bibliothèque nationale de France, La collection musique classique, B00X4GPDY0 (1957/2015).

12 Hierzu Markéta Štefková, *Das „Prinzip der Sprechmelodie“ Leoš Janáčeks: Die Theorie des mährischen Volksliedes und ihre Auswirkungen auf Janáčeks kompositorische Praxis*, in: *Musiktheorie* 18 (2003), Heft 2, S. 142–168. Zu der Funktion, die Janáčeks Sprechmelodie-Konzept im nationalistischen Diskurs der Zeit erfüllte, kritisch und grundlegend Ivana Rentsch, *Broučeks Prag. Die Opernästhetik Leoš Janáčeks und ihre Wurzeln in der tschechischen Musikgeschichte*, in: *AfMw* 71 (2014), S. 167–190.

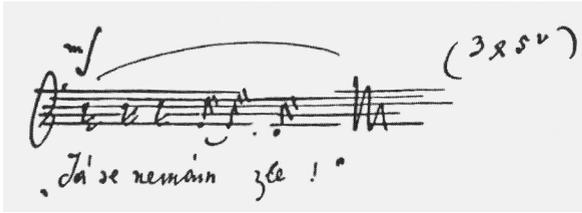


Abb. 2
Von Janáček notierte Sprach-
melodie „Es geht mir nicht
schlecht!“

Auf der anderen Seite ist ebenfalls gut zu hören, dass zwangsläufig der Rhythmus immer mehr in den Vordergrund gerät, je mehr sich die Komposition an der gesprochenen Sprache orientiert. Im Chor gewinnt dieser rhythmische Aspekt besondere Wucht: Er ist es, der das Gemeinsame bildet, während die Tonhöhe nicht übereinzustimmen braucht – ein Effekt, den etwa auch Milhaud gezielt nutzte.

Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass die jüngeren tschechischen Komponisten nach Janáček das chorische Sprechen zwar auch als melodischen Materialfundus und in nationalkulturellen Kontexten verwendeten, in erster Linie jedoch von seinem rhythmischen Potential fasziniert waren. Dies zeigt insbesondere das Beispiel Emil František Burians (1904–1959), der sich intensiv mit dem Sprechchor befasste. Zwar integrierte er ihn beispielsweise auch in sein Bühnenstück *Vojna* (Der Krieg) von 1935, das auf tschechischen Volksgedichten aus der populären Sammlung von Karel Jaromír Erben basiert. Doch die ertragreichste Arbeit mit dem Sprechchor leistete Burian auf einem anderen Gebiet – nämlich mit seiner so genannten Voice-Band (Abb. 3). Mitte der 1920er Jahre gegründet, gastierte sie mit großem Erfolg auf internationalen Musikfestivals.

Wie bereits der Name „Voice-Band“ signalisierte, orientierte sich das Ensemble am Jazz, für den sich Burian begeisterte. Ihn faszinierte daran insbesondere die treibende, synkopenreiche Rhythmik. In den Arrangements für die Voice-Band, von denen einige Aufnahmen erhalten sind,¹³ wird mit dem Rhythmus und dem Klang der tschechischen Sprache auf eine Weise gearbeitet, die diese intensive Jazz-Rezeption erkennen lässt.

Da Burians Voice-Band sich jedoch nicht nur vom tschechischen Sprachklang und der Rhythmik des Jazz anregen ließ, sondern auch „die Erfahrungen der futuristischen und dadaistischen Rezitationskunst“¹⁴ einfließen, verweist sein Konzept auch auf eine dritte Wurzel des Sprechchors im 20. Jahrhundert – nämlich die Groteske.

13 Kostproben daraus bei Jiří Hubička, *Voiceband Emila Františka Buriana*, <https://temata.rozhlas.cz/voiceband-emila-frantiska-buriana-7983602> (Zugriff: 25.2.2019).

14 Juan Allende-Blin, *Über Sprechgesang. Auf Spurensuche*, in: *Schönberg und der Sprechgesang*, München 2001, S. 46–61, Zitat S. 53 (*Musik-Konzepte*, Bd. 112/113).



Abb. 3 Emil František Burian mit seiner Voice-Band, um 1928 in Siena

3. Grotteske

Wie Thomas Mann 1926 festhielt, gehörte zur Signatur „des modernen Kunstgeistes“, dass er „das Grotteske zu seinem eigentlichsten Stil“ gemacht hat.¹⁵ Als „Medium des kulturellen Wandels“¹⁶ hatte das Grotteske immer dort Konjunktur, wo, wie etwa der Literaturwissenschaftler Carl Pietzcker schrieb, „bisherige Weltordnungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind“.¹⁷ Dies galt für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, der das Scheitern der alten Ordnungen offenbart hatte, in besonderem Maße, und Kunstrichtungen, die sich grotesker Elemente bedienten – wie der Surrealismus oder der Dadaismus –, trafen diesen Nerv genau.

Mit Blick auf die bildende Kunst oder die Literatur lässt sich das Grotteske einigermaßen konkret als eine Gestaltungskategorie beschreiben, bei der die Wirklichkeit übertrieben und wie in einem Zerrspiegel dargestellt wird, und zwar in einer charakteristischen Weise, die zugleich Lachen und Grauen hervorruft.¹⁸ Bei der Musik liegt der Fall komplexer – das Grotteske entsteht hier eher vermittelt. Wichtig scheint dabei insbesondere Pietzckers Hinweis auf die dem Grottesken eigene „Diskrepanz zwischen einer Erwartung und dem, was sich ihr widersetzt“.¹⁹ Zur Struktur des Grottesken gehöre daher notwendig „ein in der Gesellschaft, auf die das Werk zielt, üblicher Erwartungshorizont“.²⁰ Analog heißt es etwa im Vorwort zum *Grottesken-Album* für Klavier, das Carl Seelig 1921 in der Universal-Edition herausgab:

„Musikalisch [...] wird die grotteske Wirkung [...] durch Gegenüberstellung gegensätzlicher Einfälle, vielleicht auch durch überraschende Fortführung derselben oder im Harmonischen durch unerwartete Wendungen erzielt, indem eine schlichte melodische Bildung durch komplizierte, farbenreiche Harmonien untermalt oder eine bizarre Phrase durch eine einfache, urwüchsige Begleitung plötzlich ganz selbstverständlich, elementar wird“.²¹

Mindestens ebenso effektiv wie mit diesen von Seelig aufgezählten Kunstgriffen lässt sich ein Erwartungshorizont jedoch dadurch durchbrechen, dass in einem Vokalwerk nicht gesungen, sondern gesprochen wird. In einem musikalischen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildete der Gesang die Norm, der sich das Sprechen widersetzt. Es ist daher kein Zufall, dass zeitgenössische Kommentatoren etwa mit Blick auf Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) signifikant oft zu der Vokabel

15 Thomas Mann, Vorwort zu Joseph Conrads *Der Geheimagent* [1926], in: Hans Bürgin u. a. (Hrsg.), *Thomas Mann. Gesammelte Werke. Bd. 10: Reden und Aufsätze II*, Berlin u. a. 1960, S. 651.

16 Peter Fuß, *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln [u. a.] 2001.

17 Carl Pietzcker, *Das Grotteske*, in: Otto F. Best (Hrsg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980, S. 85–102, Zitat S. 98 f.

18 Vgl. z. B. Christian W. Thomsen, *Grotteske, das*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 240 f.

19 Pietzcker, *Das Grotteske* (wie Anm. 17), S. 94.

20 Ebenda, S. 95.

21 *Geleitwort*, in: *Grottesken-Album*, zusammengestellt von Carl Seelig, Wien 1921, S. 2.

„grotesk“ griffen, die ja im Übrigen auch im Text selbst vorkommt („mit groteskem Riesenbogen“ heißt es bekanntlich in Nr. 19, der „Serenade“).

Die tendenziell groteske Wirkung, die durch das Sprechen in einem musikalischen Kontext entsteht, verstärkt sich noch um ein Vielfaches, wenn es um einen Chor geht. Dass dieser spricht und nicht singt, lag so weit außerhalb des Erwartungshorizonts, dass sich ästhetische Verunsicherung, die mit dem Grotesken einhergeht, beim Publikum zwangsläufig einstellte. Die Realität, die hier verzerrt und übertrieben wird, ist die Realität des musikalisch Üblichen – eben des Gesangs. Je stärker daher der Sprechchor zwischen Singen und Sprechen changiert, desto grotesker die Wirkung. Es ist kein Zufall, dass viele Stücke des Sprechchorrepertoires im 20. Jahrhundert dem grotesk-komischen Genre zuzuschlagen sind – genannt seien hier lediglich die „Geographische Fuge“ von Ernst Toch oder die Hans Arp-Vertonungen von Wladimir Vogel. Auch Mauricio Kagel partizipierte in hohem Maße an dieser Traditionslinie. In den Erläuterungen, die er zu seinem 1957/58 entstandenen Sprechchorwerk *Anagrama* lieferte, wird der skizzierte Zusammenhang zwischen der Groteske als „Medium des kulturellen Wandels“ und dem Sprechen im musikalischen Kontext ganz offenkundig. „Gesangschöre“, so Kagel, „sind heute in Erstarrung geraten, vielleicht weil sie sich an fragwürdige Anschauungen gebunden fühlen und die Nächstenliebe zum alten Repertoire ein konservatives Musikverständnis legitimiert“. Daher habe er sich „für einen Sprech- und nicht einen Gesangchor“ entschieden. Das chorische Sprechen im musikalischen Kontext verbürgt also Innovation, und zwar, wie aus Kagels Erläuterungen deutlich wird, durch das gezielte Durchbrechen der üblichen Erwartungen, die wir an den Gesang haben: „Ein lauter Vortrag wird beim Sprechen das dramatische Moment und den psychologisierenden Gestus nie ausschließen. (Das Gegenteil aber geschieht beim Singen. Laut scheint hier die natürliche Stärke jeder Mitteilung.)“ Die Lautstärke weise aber beim Sprechen, so Kagel, „auf eine semantische Dimension der Stimmhöhe hin. Die extremen Lagen des Gesprochenen manifestieren sich als Spannungsmomente, Angstsituationen oder Facetten des Grotesken“.²²

4. Politisierung

Der wohl stärkste Strang der Sprechchorgeschichte wurzelt schließlich in der politischen Agitationskunst der Weimarer Republik. Hier spielte der so genannte Proletarische Sprechchor als Genre des Arbeitertheaters eine bedeutende Rolle.²³ Kurz nach dem Ersten Weltkrieg gründete die Arbeiter-Bildungsschule der USPD einen Sprechchor, dessen enormer Erfolg zahlreiche ähnliche Unternehmungen nach sich zog. Schon wenige Jahre später bezeugen zahlreiche Zeitungsartikel und Publika-

22 Mauricio Kagel, *Behandlung von Wort und Stimme. Über ANAGRAMA für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957–58*, in: Gianmario Borio, Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Band 3: *Dokumentation*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 354–367, Zitat S. 364f.

23 Hierzu Friedrich Geiger, *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*, Hamburg 1998, S. 269–275.

tionen eine regelrechte „Sprechchorbewegung“. Deren Ambitionen gingen über das einfache kollektive Sprechen deutlich hinaus, wie eine Grafik aus dem Jahr 1927 veranschaulicht:

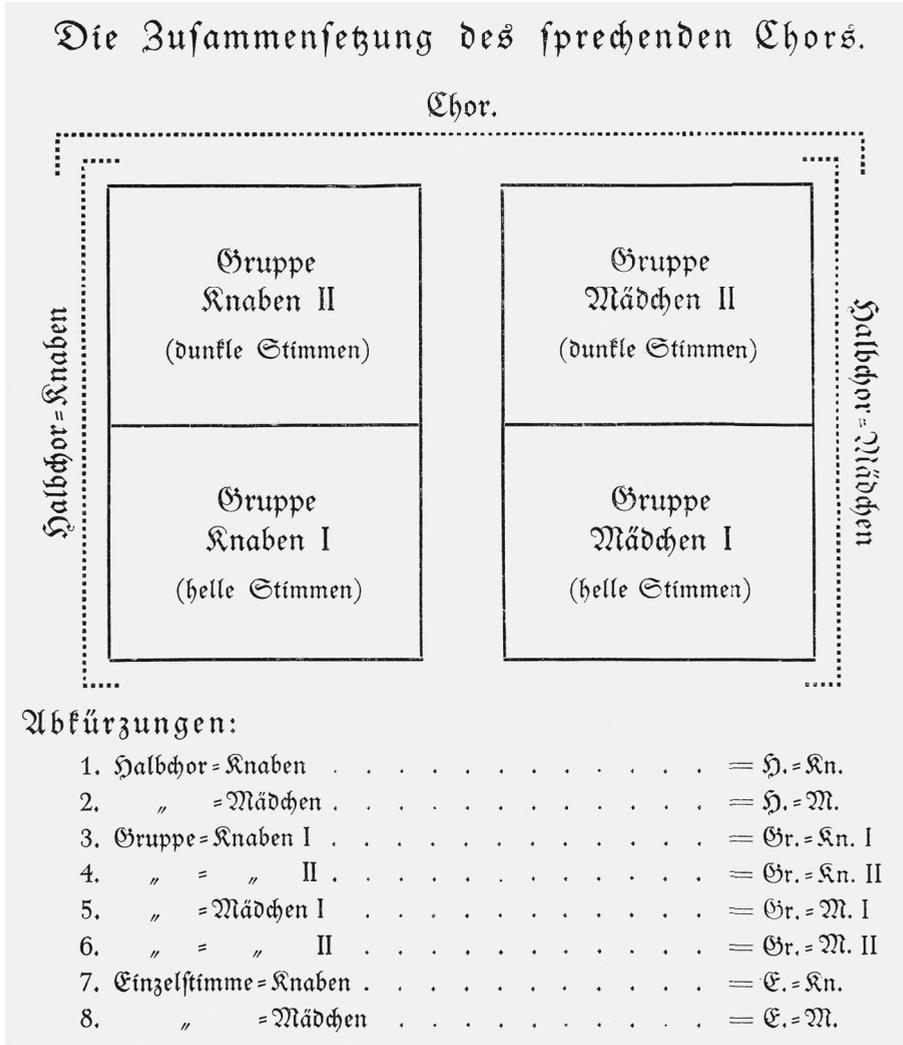


Abb. 4 Struktur eines Sprechchores mit Halbchören, Stimmgruppen und Einzelstimmen

Nach der Tonhöhe sind vier Stimmgruppen unterschieden, die zu Halbchören zusammentreten können. Auch Einzelsprecher aus dem Chor sind vorgesehen. In den betreffenden Textvorlagen werden einzelne Strophen, Versgruppen oder Verse auf die diversen Ensemblegruppen verteilt. Der Vortrag deutet den Textsinn detailliert aus und ist durch Ausdrucksanweisungen, dynamische Angaben und ähnliches geregelt. Da jedoch weder Notenlesen noch gesangliche Fähigkeiten erforderlich

waren, standen solche Chöre auch Menschen offen, die über keinerlei musikalische Vorbildung verfügten. In gewisser Weise erweiterte die Sprechchorbewegung somit die bürgerlichen Gesangsvereine des 19. Jahrhunderts und überführte deren emanzipatorische und identitätsstiftende Funktionen in einen zeitgemäßen Massenmaßstab.

Das enorme Appellpotential des chorischen Sprechens als „Ausdruck gemeinsamen Wollens und Meinens“²⁴, das sich die Arbeiterbewegung für ihre politischen Ziele zunutze machte, gelangte dann vor allem durch Künstler in die Konzertsäle, die mit dem Sozialismus sympathisierten und somit an beiden Sphären teilhatten.²⁵ Zu nennen sind hier Hanns Eisler, Hermann Scherchen oder Stefan Wolpe – vor allem aber Wladimir Vogel, der in seinem Œuvre das musikalische Potential des Sprechchors wie kein zweiter Komponist ausgelotet hat. Geboren 1896 in Moskau, kam er nach dem Ersten Weltkrieg nach Berlin, um in Ferruccio Busonis Meisterklasse zu studieren. Anfang der 1930er Jahre zeichnete sich eine internationale Karriere ab, die jedoch mit dem Machtantritt Hitlers jäh abbrach. Als in der Arbeitermusikbewegung aktiver Kommunist, Jude und sogenannter „Neutöner“ gleich dreifach bedroht, floh Vogel aus Berlin und fand nach jahrelanger Odyssee durch Europa in der Schweiz Zuflucht, wo er bis zu seinem Tod 1984 lebte und arbeitete.

Dass die Jahre 1926 bis 1929, in denen Vogels erstes großes Werk mit Sprechchor entstand – das Oratorium *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* – mit der Hochphase der sozialistischen Sprechchorbewegung zusammenfallen, ist kein Zufall. Vogel transformierte die appellative Energie, die er in der politischen Agitationskunst kennenlernte, in den Kontext einer alten afrikanischen Künstlerparabel um den Königssohn Gassire. Dieser muss der weltlichen Macht, die in dem Stück durch die vier historischen Bezeichnungen des Wagadu-Reiches (Agada, Dierra, Ganna, Silla) symbolisiert wird, entsagen, um als Barde vom Ruhm dieses Reiches künden zu können. Die politischen Turbulenzen, denen das Reich unterworfen ist, deutet etwa der kurze Sprechchor Nr. 11 an. Der Text besteht ausschließlich aus den vier Reichsnamen, die von den Chorstimmen durch den Klangraum geschleudert werden:

24 Gerhard Schuhmacher, *Die musikalische Verwendung des Sprechchors im 20. Jahrhundert*, in: Hellmut Geissner, Wilhelm L. Höffe (Hrsg.), *Sprechen und Sprache: Tonträger und sprachliche Kommunikation*, Wuppertal [u. a.] 1969, S. 151–163, Zitat S. 151.

25 Hierzu Hartmut Krones, *Sprechen und „Sprechgesang“ als Ausdrucksform für sozialkritische Inhalte in der Musik der Zwischenkriegszeit*, in: Jernej Weiss (Hrsg.), *Nova glasba v „novi“ Evropi med obema svetovnjima vojnama – New Music in the „New“ Europe Between the Two World Wars*, Ljubljana 2018, S. 73–88.

Nr. 11 Sprechchor (fixierte Tonhöhe) (Silben sehr genau und kurz aussprechen)
 Speech-choir (at a fixed pitch) (Syllables spoken very precise and short)
 Chœur parlé à notes déterminées (chaque syllabe précise et courte)

♩ = 140

1. A - ga - da,
 2. A - ga - da, Di -
 4. Di - er - ra,
 2. Di - er - ra, A -
 1. A - ga - da, Di -
 7. Di - er - ra, A - ga - da,
 3. Di - er - ra,
 1. A - ga - da, Di - er - ra,
 2. A - ga - da,
 3. A - ga - da,
 1. A - ga - da,
 2. A - ga - da, Gan -
 3. Gan - na, Sil -
 1. Sil - la!
 2. Sil - la!
 3.

Abb. 5 Wladimir Vogel, Nr. 11 aus *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (Autograph)

Das politisch-appellative Potential des Sprechchors nutzte Vogel dann vor allem in seinem Doppeloratorium *Thyl Claes* nach dem Roman von Charles de Coster. Das monumentale Vokalwerk, ein flammender Protest gegen Unterdrückung und Krieg, entstand in den Jahre 1937 bis 1945 im Exil. Als historisches Gleichnis für die gegenwärtigen Zustände dienten die Niederlande, die im 16. Jahrhundert von der spanischen Inquisition terrorisiert wurden. Der Sprechchor verbindet sich hier mit den Solosprechstimmen, dem Gesang und dem Orchester zu überaus eindringlichen Wirkungen. Zu den erschütterndsten Passagen gehört die Szene, welche die grausame Hinrichtung von Thyls Vater beschreibt, dem Kohlenträger Claes. Als Ketzer

denunziert, wird er zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt und verbrannt. Seine Frau Soetkin und sein halbwüchsiger Sohn Thyl werden erschütterte Zeugen des Geschehens.

Vogel montierte den Text für diese Szene aus Kapitel 74 des ersten Buchs von De Costers Roman.²⁶ Ich gebe hier die Schlusspassage in deutscher Übersetzung wieder. Der von Vogel übernommene Text ist kursiviert, die dem Sprechchor zugeteilten Passagen sind zusätzlich fett gedruckt:

Plötzlich wurde Soetkin weiß wie Schnee, zitterte am ganzen Körper und wies, ohne zu weinen, mit dem Finger auf den Himmel. Eine lange und schmale Flamme loderte vom Scheiterhaufen auf [„Eine Flamme!“] und erhob sich für einen Augenblick über die Dächer der niedrigen Häuser. Sie verursachte Claes grausame Schmerzen, denn, den Launen des Windes folgend, nagte sie an seinen Beinen, berührte seinen Bart, dessen Haare sie in Brand setzte, und entzündete auch das Kopfhaar.

Ulen Spiegel hielt Soetkin in den Armen und wollte sie vom Fenster wegreißen. Da hörten sie, wie Claes, dessen Körper auf einer Seite brannte, einen gellenden Schrei ausstieß. Aber gleich darauf war er still und weinte, daß seine ganze Brust von den Tränen benetzt ward. Dann hörten Soetkin und Ulen Spiegel ein lautes Stimmengewirr. Es kam von den Bürgern, Frauen und Kindern, die allesamt riefen: „Claes ist nicht verurteilt worden, in kleinem Feuer zu verbrennen, sondern in großem. Henker, schüre den Scheiterhaufen!“ Der Henker tat so, aber das Feuer griff nicht schnell genug um sich. „Erdrossle ihn“, riefen die Leute und warfen Steine nach dem Profosen.

„Die Flamme, die große Flamme!“ schrie Soetkin. In der Tat stieg inmitten der Rauchsäule eine rote Flamme zum Himmel auf. „Er stirbt“, sagte die Witwe, „Herrgott, nimm die Seele dieses Schuldlosen auf in Barmherzigkeit! – Wo ist der König, daß ich ihm mit meinen Nägeln das Herz zerreiße?“ Die Glocken von Notre-Dame läuteten für die Toten.

Soetkin hörte Claes wieder einen Schrei ausstoßen, aber sie sah weder seinen Körper, der sich in den Schmerzen des Brandes wand, noch sein verzerrtes Antlitz, noch seinen Kopf, den er nach allen Seiten streckte und gegen das Holz des Pfahles schlug. Das Volk fuhr fort zu schreien [„Erdrossle ihn!“] und zu pfeifen, und die Jungen warfen Steine, als der Scheiterhaufen plötzlich vollends in Flammen aufging, und alle hörten, wie Claes inmitten der Flammen und des Rauches rief: „Soetkin! Thyl!“ Dann fiel sein Kopf auf die Brust, als wäre er von Blei gewesen.

26 Charles de Coster, *La Légende et les aventures heroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulen Spiegel et de Lamme Goedzak au pays de Klandres et ailleurs*, Brüssel 1928.

Vogel schied aus dem Romantext alles aus, was nicht wörtliche Rede ist oder unmittelbar das Geschehen schildert. Der Sprechchor verkörpert primär das flandrische Volk, das gegen die Hinrichtung protestiert, wobei die ihm zugeteilten Textfragmente mehrfach wiederholt und bis zu fast unerträglicher Intensität gesteigert werden. Zugleich werden jedoch auch einzelne Stimmgruppen aus dem Chor herausgelöst, etwa die Soprane, die für einen Moment Soetkin verkörpern. Vogel macht auf diese Weise erfahrbar, dass ihr Schicksal und das ihres Mannes über das individuelle Leid hinaus auch das Leiden des gesamten Volkes repräsentiert. Insgesamt erschloss der Komponist auf solche Weise die Potentiale des Protests, der politischen Aufklärung und der Aktivierung, die dem Sprechchor seitens der Arbeiterbewegung eingeschrieben wurden, einer künstlerisch reichen Differenzierung, die zugleich nichts von ihrer ursprünglichen Direktheit eingebüßt hat. So ist der politische Appellcharakter dem Sprechchor auch in vielen weiteren Werken im 20. Jahrhundert erhalten geblieben. Engagierte Komponisten nutzten das Medium, um vergleichbare Wirkungen zu erzielen – beispielsweise der mit Vogels Schaffen vertraute Luigi Nono (so in *La Victoire de Guernica* von 1954) oder Nicolaus A. Huber, in dessen Triptychon *Banlieue* (1973/74, unter anderem auf Texte von Karl Marx, Friedrich Engels und Ho Chi Minh) der Sprechchor im ersten Teil die – wie es im Untertitel heißt – „ideologische Grundlage“ liefert.

Selbstverständlich erschöpfen sich die Berührungspunkte des Sprechchors mit zentralen Linien der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht in den genannten vier Aspekten. Sie mögen hier gleichwohl genügen, um anzudeuten, weshalb dieses Medium ausgerechnet in diesem Saeculum Konjunktur hatte: In einer bestimmten zeit- und musikgeschichtlichen Konstellation gewannen nach dem Ersten Weltkrieg mit der Antikenrezeption, der Suche nach unverbrauchten Materialressourcen, der grotesken Verfremdung und der sozialistischen Massenkultur auf einen Schlag mehrere produktionsästhetische Felder Aktualität, die entweder direkt mit der Geschichte des Sprechchors zusammenhingen – wie die Antike und die Massenkultur – oder für die er sich hervorragend eignete. Dass einzelne Komponisten – allen voran Wladimir Vogel – von hier aus die musikalischen Möglichkeiten des Mediums enorm ausweiteten und differenzierten, trug dazu bei, dass es auch noch Interesse erweckte, als diese Konstellation nicht mehr unmittelbar gegeben war. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts allerdings lagen vor dem Hintergrund neuer Herausforderungen wie der digitalen Revolution und einer globalen Musikkultur die aktuellen Interessen der Komponisten und Komponistinnen mehrheitlich so weit ab von den Domänen des Sprechchors, dass sein Verschwinden von den Besetzungslisten nur eine Frage der Zeit war. Das heißt allerdings nicht, dass das chorische Sprechen nicht auf anderen Wegen wieder Eingang in die Kompositionsgeschichte finden könnte – so erfährt die „Kombination von gesprochener Sprache mit Instrumentalmusik“ gegenwärtig durch Rap und Hip Hop eine enorme Popularisierung, die mit Sicherheit auch dem Chorsprechen über kurz oder lang einen neuen Schub verleihen wird.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Grafik: Friedrich Geiger und Tobias Knickmann.
- Abb. 2 Meinhard Saremba, *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Kassel u. a. 2001, S. 189.
- Abb. 3 Mirko Očadlík, *Hudba*, in: *Rozpravy Aventina* 4 (1928/29), S. 40; <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/4.1928-1929/4/40.png> (Zugriff: 25.2.2019).
- Abb. 4 Karl Sprang, *Der Sprechchor und seine Bedeutung für die Gedichtbehandlung*, Breslau 1927, S. 28.
- Abb. 5 Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern, München 1967, S. 172.