

Methodikarbeit im Hauptfach Music&Movement  
Staatliche Hochschule für Musik Trossingen

# S<sub>P</sub>RECHKUNST AUF DER BÜHNE

----- eine Betrachtung im multimedialen Zusammenhang

Christine Kristmann

Zeppelinstraße 7

78647 Trossingen

Bachelor of Music    Profil: Lehrbefähigung

6. Semester

Betreuender Dozent: Prof. i. V. Dr. Dierk Zaiser

Abgabetermin: 28. Mai 2012

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Die Sprechkunstbewegung von der Antike bis ins 20. Jahrhundert.....	5
	<b>2.1 Sprechkunstbewegung bis ins 19. Jahrhundert.....</b>	<b>5</b>
	2.1.1 Rhetorik.....	5
	2.1.2 Die Bühne als Ort der Sprechkunst.....	6
	2.1.3 Vorlesen als Ersatz für die szenische Aufführung.....	6
	2.1.4 Das Deklamieren.....	7
	<b>2.2 Die Sprechkunstbewegung bis in 20. Jahrhundert .....</b>	<b>8</b>
	2.2.1 Deklamation als Musik?.....	8
	2.2.2 Josef Kainz- Weiterentwicklung des Deklamationsstils.....	8
	2.2.3 Deklamation = Interpretation?.....	9
	2.2.4 Sturm Kreis.....	10
3	Sprechkunst und Ausdruckstanz- der Weg zur Performance.....	11
	<b>3.1 Prädada.....</b>	<b>12</b>
	3.1.2 „Der moderne Bund“.....	12
	3.1.3 „Wir gründen eine Zeitschrift“.....	13
	3.1.4 Das „Cabaret Voltair“.....	14
	<b>3.2 DADA.....</b>	<b>15</b>
	3.2.1 Hugo Balls dadaistische Lautpoesie .....	15
	3.2.2 Sprechkunst in einem multimedialen Gesamtkunstwerk.....	17

<b>3.3 Laban, der Tanz und Dada</b> .....	18
3.3.1 Tanz interpretiert Dichtung.....	19
3.3.2 Die Dada- Masken.....	19
<b>3.4 Dadaismus als frühe Performance?</b> .....	20
<b>3.5 nach DADA</b> .....	22
<b>4 Sprechkunst heute</b> .....	22
<b>4.1 Rezitation von Gedichten, Texten und das Schauspiel</b> .....	23
<b>4.2 Tanztheater – Tanzperformance</b> .....	24
4.2.1 Tänzer und Tänzerinnen als Rezipienten.....	24
4.2.2 Sprechkunst in Form von inszenierter Alltagssprache.....	25
4.2.3 Sprechkunst als Interaktionsmöglichkeit mit dem Zuschauer.....	27
<b>4.3 Vortragskunst und Sprechkunst- der Poetry Slam</b> .....	28
<b>5 Fazit</b> .....	29
<b>6 Literatur und Quellenverzeichnis</b> .....	31

## 1 Einleitung

„Sprechen“ ist ein Fach im Rahmen meines Music&Movement Studiums das mich besonders interessiert. Deshalb lag die Motivation mich mit der Thematik für diese Arbeit auseinanderzusetzen darin, zu untersuchen wie Sprechkunst neben Musik und Bewegung bzw. Tanz als künstlerisches Ausdrucksmittel eingesetzt wird und werden kann. Dabei interessieren mich besonders die Bedeutung von Sprechkunst in einem multimedialen Zusammenhang und die Verbindung von Sprache und Tanz.

Auf die Verbindung von Musik und Sprache und die Bedeutung von Sprechkunst als musikalisches Mittel, werde ich nicht näher eingehen, denn das müsste in einer selbstständigen Arbeit untersucht werden.

In dieser Arbeit werde ich zuerst die geschichtliche Entwicklung von Sprechkunst als Bühnenkunst darstellen. Dabei umreißt ich die Zeitspanne von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, erkläre das unterschiedliche Verständnis von Sprechkunst und die Veränderungen, welche die Sprechkunst durch Persönlichkeiten wie Goethe, Joseph Kainz bis hin zu den Dichtern des Sturmkreises vollzogen hat.

Daraufhin möchte ich besonders auf die experimentelle Sprechkunst des Dadaismus eingehen, der die Sprechkunst und das Verhältnis zum geschriebenen Wort mit seinen lautmalerischen Gedichten entscheidend geprägt hat. Genauer, auf das von Hugo Ball gegründete „Cabaret Voltair“ in Zürich, wo die avantgardistischen Strömungen DADA und der Ausdruckstanz Rudolph von Labans zusammentrafen und gemeinsam Sprechkunst und Ausdruckstanz in einer Art inter- und multimedialen Performance auf die Bühne brachten.

Weitergehend werde ich untersuchen welche Bedeutung Sprechkunst heutzutage hat, als selbstständige Kunstform und in Verbindung mit Tanztheater und Tanzperformance.

Abschließend möchte ich Ideen aufzeigen, welche Möglichkeiten Sprechkunst als künstlerisches Ausdrucksmittel bei Gestaltungen im Rahmen des Music&Movement Studiums bietet.

## 2 Die Sprechkunstbewegung von der Antike bis ins 20. Jahrhundert

### 2.1 Sprechkunstbewegung bis ins 19. Jahrhundert

#### 2.1.1 Rhetorik

Die Bedeutsamkeit der Sprechkunst lehrte bereits die antike Rhetorik. Rhetorik bedeutet Kunst der Rede und beinhaltet die Lehre, die die Schüler in Techniken des guten mündlichen Vortrags und Auftretens unterrichtete. Als Begründer gelten sowohl der griechische Redner Demosthenes, der zu Beginn seiner rednerischen Laufbahn unter Sprachstörungen litt und sich selbst mit phoniaterischen Mitteln therapierte<sup>1</sup>, wie auch der Philosoph Cicero, der noch heute als bedeutendster Redner Roms gilt, und die Bedeutung von Stimmführung, Gestik und Haltung in seinem Werk *De oratore* niederschrieb.<sup>2</sup> Die Stimmbildung und der Rhetorikunterricht waren in der Antike für alle die politische Stellungen einnahmen unumgänglich. Das *Deklamieren* vor der Volksversammlung oder dem Gericht diente der politischen Einflussnahme auf das Volk. „Neben der Wirkung seiner Argumente musste der Redner stets auf den kritischen Schönheitssinn und die Leidenschaftlichkeit seiner Zuhörer zielen, er musste seinen Vortrag packend gestalten und war immer an die Beherrschung einer wohlausgewogenen, in Gliederung, Laufstärke und rhythmischem Reiz kunstreichen Sprechweise gebunden (...)“.<sup>3</sup> Allerdings wurde schon damals das Deklamieren vom Schauspielen getrennt, denn während der Redner die Wahrheit darstellen muss, ahmt der Schauspieler diese nur nach. Folglich darf der Redner die Grenze zur Schauspielkunst nicht überschreiten.<sup>4</sup>

Rhetorik wurde bis in das 18. Jahrhundert an Universitäten gelehrt, wurde dann allerdings im Zuge der Aufklärung entschieden abgelehnt, da sie in den Verdacht geriet nur als Mittel der Überredung und Täuschung und nicht zum kritischen Abwägen und Überzeugen zu dienen. Diese Kritik an der traditionellen Rhetorik sollte die Redekunst nachhaltig verändern. Übrig

---

<sup>1</sup> Vgl. Günther Habermann: *Stimme und Mensch. Beobachtungen und Betrachtungen*, 1996. S.49f.

<sup>2</sup> Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin, 2001. S. 223

<sup>3</sup> *Stimme und Mensch*. S. 57f

<sup>4</sup> Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S. 227 nach: Cicero: *De oratore*, III, 214, S. 583

blieb sie nur in der Ausbildung von Juristen, Pfarrern und Lehrern, die weiterhin in der richtigen Aussprache von Wörtern, Bildung der Satzmelodie, Gestik und Mimik unterrichtet wurden.<sup>5</sup>

### 2.1.2 Die Bühne als Ort der Sprechkunst

Obwohl in der Antike davor gewarnt wurde, Deklamation mit Schauspielerei zu mischen ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts, eben durch die Schauspieler die Sprechkunst zu neuem Leben erwacht. Wegweisend war hierbei Goethe, der sich mit Vorlesen, Deklamieren und Schauspielern beschäftigte und mit seinem Werk „Regeln für Schauspieler“ maßgeblich den Bühnenstil prägte. Zum Beispiel forderte er die Vermeidung von Dialekt und die klare deutliche Aussprache auf der Bühne.<sup>6</sup> Diese Forderungen hatten den Hintergrund, dass Deutschland sich seit dem 16. Jahrhundert zwar auf die Schriftsprache konzentriert hatte, die deutsche Mundart sich aber vielfältig ausbreitete und eine Vereinheitlichung der Sprache nicht stattfand. Somit bedeutete eine Verschriftlichung der Aussprache auch eine Literarisierung der Sprechkünste. Wo früher in der Schauspieltradition Texte nur Spielvorlagen waren und die Schauspieler alle Freiheiten hatten<sup>7</sup>, wurden jetzt „Schauspielkunst und Deklamation (...) der Autorität des dichterischen Wortes unterworfen.“ Wortlaut und Sinngehalt sollten angemessen vorgetragen werden. Goethes Intension war eine „kunstgerechte Interpretation dichterischer Texte durch den mündlichen Vortrag“ also „Sprechkunst als Interpretation“<sup>8</sup>.

### 2.1.3 Vorlesen als Ersatz für die szenische Aufführung

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich immer mehr das Vorlesen als eine Art erste „performative Gattung“. Dramentexte wurden auf der Bühne, ob durch einen einzelnen Sprecher oder durch verteilte Rollen vorgelesen und ersetzten oft die szenische Aufführung. Diese Art der Aufführungspraxis erlebte einen Aufschwung dadurch, dass es gerade in kleineren Städten keine Theater gab, die die Anforderungen eines z.B. Shakespeares Stückes erfüllen konnten. Jedoch auch später, als es solche Möglichkeiten gegeben hatte, setzte sich das Vorlesen als

---

<sup>5</sup> Stimme und Sprechkünste... S. 223ff

<sup>6</sup> Vgl. Irmgard Weithase: Goethe als Sprecher und Sprecherzieher, Weimar 1949, S. 68-105

<sup>7</sup> Vgl. Weithase: Goethe als Sprecher und Sprecherzieher, S. 85f

<sup>8</sup> Stimme und Sprechkünste... : S. 229 f

Kunstform durch. Gerade in gebildeten Kreisen war das Vorlesen beliebt und wurde gesellig in den Salons der Familien betrieben.<sup>9</sup>

#### 2.1.4 Das Deklamieren

Der ursprünglich lateinische Begriff „declamationes“, der die Übungsreden in den römischen Redeschulen bezeichnete entwickelte sich im 17. Jahrhundert zu einer Bezeichnung für den Vortrag von Dichtungssprache. Dabei wurde erstmals unterschieden zwischen Konversation bzw. Alltagssprache und der Deklamation von poetischer Sprache.<sup>10</sup> Weitergehend wurde unterschieden zwischen dem Sprechen von Versen auf der Bühne und der Prosarede.

Goethe versuchte mit seinen „metrisch-rhythmischen Studien“ die Längen von Pausen bei Komma, Ausrufezeichen usw. bildlich im Text darzustellen, was bedeutet, dass Satzzeichen nicht als grammatische Konventionen verstanden werden sollten, sondern „als schriftliche Hinweise auf gesprochene Sprache, also als Sinnverdeutlichende, rhetorisch - strukturierende und rhythmisch-musikalische Hilfsmittel“.<sup>11</sup>

Weiter empfahl er einen feierlichen Ton und zielte auf eine gesangsartige Stimmführung mit langsamem Sprechtempo, was wiederum andere Zeitgenossen als „eintönig“ empfanden.<sup>12</sup>

Goethes Deklamationsstil entgegengesetzt begannen diese, wie z.B. die Berliner Hofbühne, die für eine naturalistischere Aufführung der Tragödie einstanden, die Rollenreden in Prosa, also ohne Absätze aufzuschreiben, damit ein natürlicher Redefluss möglich war. In Berlin wurde also mehr gespielt, während in Weimar dieselbe Tragödie mehr deklamiert wurde.<sup>13</sup>

Um 1800 wurden die verschiedenen Formen des mündlichen Vortrags deutlich voneinander abgegrenzt. Dem Vorleser war es nur durch leichtes Modulieren in der Stimme gestatten, die verschieden Charaktere herauszuarbeiten. Die Rezitation war ein leicht gesteigertes Vorlesen, während beim Deklamieren der Vortrag leidenschaftlich und lebendig sein sollte.

---

<sup>9</sup> Ebd. S.231

<sup>10</sup> Georges Forestier: Lire Racine, S. LIX vgl. nach: Stimme und Sprechkünste... S. 237

<sup>11</sup> A. Schöne: Johann Wolfgang Goethes „Faust“. Kommentare, Frankfurt 1994 S. III Vgl. nach: Stimme und Sprechkünste... S. 240

<sup>12</sup> E. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 2, S. 145 Vgl. : nach Stimme und Sprechkünste.. S. 239

<sup>13</sup> Ebd. S.99f nach: Stimme und Sprechkünste.. S. 240

Der Vortrag wurde auswendig aufgeführt und während der Vorleser als individuelle Person erkennbar blieb und einen Abstand zwischen sich und dem Text wahrte, musste der deklamierende Sprecher sich ansatzweise in die jeweilige Rolle verwandeln.<sup>14</sup>

## 2.2 Die Sprechkunstbewegung bis in 20. Jahrhundert

### 2.2.1 Deklamation als Musik?

Schon die Antike kannte das Konzept der „Musikè“, die Kunst, die alle darstellenden Künste mit Rhythmus, Ton und körperlicher Bewegung vereinigte. Ihrer Ansicht nach wurden alle bildenden Künste von der Musik umfasst und die Deklamation war mit der Mimik und dem „durch gymnastische Anstrengungen geübten Körper“ verbunden.<sup>15</sup>

Um 1800 griff man wieder die Frage auf, inwieweit sich Deklamation von Gesang unterschied und welchen musikalischen Mitteln sich Deklamation bedienen durfte. Forderungen wurden laut, dass die „Tonkunst“ mit Tonhöhenwerten und Tondauern notiert werden sollte. Andere trennten strikt zwischen Sprechkunst und Gesang. Bezüge zur Entwicklung der Vokalmusik im 19. Jahrhundert lassen sich auf alle Fälle ziehen und Zwischengattungen wie das Monodrama entstanden. Bis ins 20. Jahrhundert sind diese Spartenübergreifenden Tendenzen deutlich und tragen zur Erneuerung der Sprechkünste durch Hugo Ball, Rudolf Blümner, Kurt Schwitters u.a. bei. „Die Beziehung zwischen Rede und Gesang werden neu durchdacht und der klassizistische Deklamationsstil der Weimarer Klassik ebenso wie der prosaisch-nüchterne Tonfall der naturalistischen Bühne verdrängt“.<sup>16</sup>

### 2.2.2 Josef Kainz- Weiterentwicklung des Deklamationsstils

Die Musikalisierung der Sprechkunst entwickelte sich am Deutschen Theater. Maßgeblich bedeutend für diesen neuen Vortragsstil war der österreichische Schauspieler Josef Kainz (1858-1910). Dieser startete seine Karriere am Münchner Hoftheater, ging dann allerdings ans neugegründete Deutsche Theater in Berlin, wo er mit klassischen Rollen wie Don Carlos, Romeo und Hamlet schnell aufstieg und sowohl in Europa wie auch den USA bekannt wurde.

---

<sup>14</sup> Regeln für Schauspieler, Goethes Werke (Weimarer Ausgabe), Bd.40, Weimar 1901 S. 152 Vgl. nach: Stimme und Sprechkünste.. S. 242

<sup>15</sup> Friedruch Rambach: Fragmente über Deklamation, S. 9f Vgl. nach : Stimme und Sprechkünste... S. 246

<sup>16</sup> Stimme und Sprechkünste... S. 245 ff



Von 1899 bis an sein Ende war er Mitglied beim Ensemble des Burgtheaters Wien, inszenierte selbst Stücke und galt noch lange nach seiner Zeit als bedeutender Schauspieler und Deklamator.<sup>17</sup>

An der Wende zum 20. Jahrhundert gab es die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Trennung zwischen den Begriffen Vorleser, Rezitator und Deklamator nicht mehr. Die Begriffe wurden eher als Synonyme für „Vortragskünstler“ verstanden.

Der Vortragstil Joseph Kainz war für seine Zeitgenossen neu und außergewöhnlich, wie bei dem Zitat seines Zeitgenossen Max Burckhardt deutlich wird: „(...)man müsste eigentlich einen neuen Titel dafür erfinden, was Kainz macht, wenn er „vorliest“, denn es ist so ganz anders als das, was man gemeinlich unter Vorlesen versteht“<sup>18</sup> Kainz neuer Stil war von realistischem und naturalistischen Charakter. Er verwarf die klassizistische Deklamationspraxis, die einen ehrfurchtvollen und pathetischen Ton sowie langsames, würdevolles Sprechtempo forderten zu Gunsten der Deutlichkeit und Sinngliederung. „ (...) Er lässt nicht in ungehemmtem, edel-schönem Pathos stilisierte Gefühle ausströmen, sondern er zeigt ruckweise, mit halb verhaltenen seelischen Gesten, die Empfindungen moderner, nervöser junger Leute.“<sup>19</sup> Sein Sprechstil ist durch starke Tempo und Dynamikunterschiede, große Intervallsprünge im Tonhöhenverlauf und starke Akzentuierung mancher Worte gekennzeichnet. Sein „nervös-realistischer Sprechstil“ bedeutete eine Musikalisierung der Sprache. Kainz forderte selbst, „dass das bühnenmäßige Sprechen wie ein Gesang zu gestalten sei (...)“.<sup>20</sup>

Dieser Sprechstil stieß mancherorts auf Kritik, war aber längst nötig, denn die neue Dramatik von Schriftstellern wie Tschechow und Hauptmann benötigte eine neue Art der Deklamationspraxis.

### 2.2.3 Deklamation = Interpretation?

Josef Kainz neuer Vortragsstil zog eine Diskussion nach, inwieweit eigentlich Deklamation durch den Text vorherbestimmt sei und welche Freiheiten dem Deklamator zustünden.

Der konservativen Auffassung, welche die Tradition der klassizistischen Deklamationspraxis bewahren wollte, stand die Auffassung großer Interpretatorischer Freiheiten gegenüber. Der

---

<sup>17</sup> Ebd. S. 251

<sup>18</sup> Max Burckhardt: Kainz als Vorleser. In: Theater, Bd. 1, S. 90. – Erstdruck: Die Zeit, 11.11.1899. nach: Judith Eisermann: Josef Kainz- Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers. In: Hg: Prof. Dr. M. Gissenwehler und Prof. Dr. J. Schläder. Theaterwissenschaft. Bd. 15. München, 2009.

<sup>19</sup> Stimme und Sprechkünste... S. 253ff

<sup>20</sup> Konrad Falke: Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater, Zürich und Leipzig 1911, S. 45. nach: Stimme und Sprechkünste... S. 257

russische Formalismus zum Beispiel gestand der Deklamation die Autonomie als eigenständige Kunstform zu, gleichbedeutend dem poetischen, schriftlichen Kunstwerk. Über die Art des Vortrags, also das Vortragskonzept und stimmliche und gestalterische Mittel, wie Pausen, Akzentuierung, Modulationen, Tempo, Melodieführung und Klangfarbe konnte der Deklamator frei entscheiden und demnach gab es viele Realisierungsmöglichkeiten, je nach Interpretation des Deklamierenden.<sup>21</sup>

#### 2.2.4 „Der Sturm“ Kreis

Zur Jahrhundertenden lag eine allgemeine Aufbruchsstimmung in der Luft. Wichtige Veränderungen in Gesellschaft und Kunst traten in Erscheinung. In den Jahren um 1910 entdeckte sowohl Schönberg die Atonalität als auch Kandinsky die Abstraktion. Das besondere an der Berliner Moderne war eine enge Verbindung zwischen den bildenden Künstlern und Literaten. Herwarth Walden, ein Musiker, Maler und Theaterkritiker bildete hierfür einen „Verein für Kunst“, mit dem er zeitgenössische Maler und Literaten protegierte. Aus diesem Verein heraus wurde 1910 die Vereinigung „Der Sturm“ gegründet, was quasi die „Geburtstunde des literarischen Expressionismus“<sup>22</sup> mit sich zog.

„Der Sturm“ unterhielt eine Kunstgalerie und war Herausgeber einer gleichnamigen Zeitschrift, die den avantgardistischen Literaten als Podium diente. In diesem Sturmverlag erschienen expressionistische Gedichte und Dramen u.a. von August Stramm, Rudolph Blümner, Else Lake-Schüler, später auch Kurt Schwitters, Kunstmappen, Künstlermonographien und Kunstpostkarten von Künstlern wie Kokoschka, Kandinsky, Marc, Macke etc. Neben der Zeitschrift „Sturm“ gab es eine „Sturm“ Galerie, in der die modernen bildenden Künstler ausstellten und die „Sturm“ Abende, bei denen die Dichtungen der futuristischen Schriftsteller rezitiert wurde.

Berlin etablierte sich zusammen mit Paris als europäisches Zentrum der modernen Kunst, besonders war hierbei auch der deutsch-französische Austausch der expressionistischen Künstler. Mit Ausbruch des ersten Weltkriegs brach diese Verbindung ab.

Rudolph Blümner, ein ehemaliger Schauspieler, verfasste Dramen, Erzählungen und kunsttheoretische Schriften für den „Sturm Kreis“, wurde aber nicht als Schriftsteller, sondern

---

<sup>21</sup>In: Reinhart Meyer-Kalkus: Über die vokale Interpretation von Texten am Beispiel von Goethe-Rezitationen im 20. Jahrhundert. In: Gabriele Leupold/ Katharina Raabe (Hrsg.): In Ketten tanzen. Übersetzten als interpretierende Kunst, Göttingen 2008. S. 170f

<sup>22</sup> Leo Ikelaar (Hg.): Paul Scheerbarts Briefe von 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden. Paderborn, 1996. S. 42

vielmehr Deutschlandweit als Rezitator des Sturmkreises bekannt. Blümner berief sich selbst auf die Sprechkunst Josef Kainz und demnach war auch seine Sprechkunst gekennzeichnet von lautsymbolische Pointen, Akzentuierungen und Sprachmelodie. Blümner wurde der „Schöpfer der expressionistischen Vortragskunst“<sup>23</sup>

Ausgehend von der neuen Wortkunst der expressionistischen Gedichte, entwickelte Blümner das erste abstrakte Lautgedicht in deutscher Sprache, „Ango läina“ (1921), welches Kurt Schwitters bei der Entwicklung seiner späteren „Ursonate“ stark beeinflussen sollte. Blümner macht in seiner Dichtung die Sprechkunst unabhängig von der Wortbedeutung, also eine Sprechkunst bei der die Sprech- „Kunst (...) wenn ihre Melodie auch ohne Anhörung der Worte, für sich allein Kunst (ist)“.<sup>24</sup>

Ein zentraler Begriff des „Sturm“ Kreises bildet das Wort „Rhythmus“. Blümner erklärt, dass so wie der Rhythmus einer Tonfolge, das Gebilde zur Musik mache, genauso ist der Rhythmus zentral für die „reine Wortkunst“: Dichtung ist Zusammensetzung von Worten, die untereinander in künstlerischen Beziehungen stehen. Dichtung ist Wort-Komposition. Sie kann mit Logik und Grammatik im Einklang stehen, aber sie muss es nicht. Notwendig sind nur die Rhythmen schaffenden künstlerischen Beziehungen.<sup>25</sup>

Blümner plädiert für eine abstrakte Wortkunst, dabei zieht er bewusst die Parallele zu der expressionistischen und kubistischen Bewegung in Malerei und Musik. Wie die Loslösung von Harmonik bei Schönberg und von darstellender Malerei bei Kandinsky, so ist auch der Bruch zwischen Sprechmelodien und Wort und Inhalt der Dichtung logisch. Das Wort wird zu Klangmaterial, befreit von seiner konventionellen Bedeutung.<sup>26</sup>

### 3 Sprechkunst und Ausdruckstanz- der Weg zur Performance

Im Deutschen Sprachraum haben, neben dem Sturm Kreis vor allem die Vertreter der Dadaistenbewegung in Zürich und Berlin mit der Sprechkunst experimentiert, sie weiterentwickelt und die Brücke zu anderen Künsten geschlagen. Besonders wichtig als Begründer des Züricher Dadaismus gelten der Autor Hugo Ball und der Maler Hans Arp. Mit

<sup>23</sup> Volker Pflirsch: Der Sturm. Eine Monographie, Kassel 1985, S. 586f nach: Stimme und Sprechkünste... S. 267

<sup>24</sup> Rudolf Blümner. Der Sturm. Eine Einführung, Berlin o. J., S. 165 nach: Stimme und Sprechkünste... S. 271

<sup>25</sup> Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste. Berlin, 1921. S. 258 nach: Stimme und Sprechkünste... S. 273

<sup>26</sup> R. Blümner: Der Sturm. S. 155 ff

ihren Verbindungen zu Rudolph von Laban und dessen Tänzerinnen, haben sie in dem von ihnen gegründeten „Cabaret Voltaire“, Sprechkunst, Ausdruckstanz und Pantomime vereint und die Performance als Bühnenkunst entdeckt. Wie aber kam es zur Gründung des „Cabaret Voltaires“ und aus welcher politischen, geistigen und künstlerischen Situation entstand der Züricher Dadaismus?

### 3.1 Prädada

Mit Ausbruch des ersten Weltkrieges sah sich ein großer Teil der Europäischen Avantgarde gezwungen zu emigrieren. Internationaler Treffpunkt wurde hierbei die Schweiz. Während sich die einen in der Künstlerkolonie „Monte Verità“ in Ascona sammelten, flüchteten andere nach Zürich und Genf. Hier trafen Schriftsteller und Künstler zusammen, die sich teils schon seit Jahren um die Moderne bemühten. Die finanzielle Not, in der sich die meisten befanden und die Situation als Emigrant in einem Land, das sich den ausländischen Künstlern gegenüber bürgerlich und bieder, oft feindlich und reserviert zeigte, sowie der Krieg in der Heimat, an dem sie nur als Zuschauer teilhatten, zog ein Zusammengehörigkeitsgefühl mit sich und ermöglichte eine spartenübergreifende Zusammenarbeit der Künstler.<sup>27</sup>

#### 3.1.2 „Der moderne Bund“

Der 1911 gegründete „Moderne Bund“ war eine erste Künstlervereinigung, die durch die ausländischen Beziehungen einen internationalen Charakter inne hatte. Gründer war unter anderem Hans Arp, der durch zahlreiche Reisen Kontakt zu anderen Künstlern wie Paul Klee, Wassily Kandinsky mit dessen Kreis der „Blauen Reiter“ sowie Herwarth Walden und dessen „Sturm“ Galerie knüpfte. 1911 fand in Luzern die erste Ausstellung statt, die von der Presse verständnislos als „Steinzeitalter- und Kindermalerei“ und „Abart von Kunst“ kritisiert wurde. Trotzdem erlebte die Bewegung Aufschwung durch Ausstellungen in der „Sturm“ Galerie, bei Ausstellungen der Blauen Reiter und schließlich auch moderner Galerien der Schweiz. 1913/14 löste sich der „Moderne Bund“ auf. Hans Arp, der durch den Modernen Bund verschiedene Bekanntschaften und Kontakte zu anderen avantgardistischen Künstlern knüpfen konnte, zog erst nach Paris, wo er weiter auf Künstler wie Max Jacob, Arthur Cracan

---

<sup>27</sup> Vgl: Hrg: Hans Bollinger, Guido Magnaguagno, Raimund Meyer. Dada in Zürich. Zürich, 1985. S. 11

und Pablo Picasso traf. Später ging er für eine Zeit nach Ascona, von wo aus er 1915 nach Zürich zog.

Der Kreis von Künstlern, die im Modernen Bund tätig waren sollte auch später in und um „Dada Zürich“ wirken und die Beziehungen wurden auch nach Auflösung des Bundes aufrecht erhalten. Man arbeitete zusammen, unterstützte sich und blieb im Austausch von Ideen.<sup>28</sup>

Hugo Ball unterhielt auch schon vor seiner Emigration Beziehungen zu Künstlern der expressionistischen Kunstszene. So gelangten wahrscheinlich Ideen des russischen Formalismus durch Wassily Kandinsky nach Europa, von denen sich wohl Hugo Ball für seine Idee der Lautdichtung inspirieren ließ.<sup>29</sup> Ein geplantes Projekt mit Kandinsky, ein Almanach, das die „Blauen Reiter“ begleiten sollte, scheiterte mit Kriegsausbruch.

### 3.1.3 „Wir gründen eine Zeitschrift“

Viele der emigrierten Literaten bemühten sich auch in Zürich um eine publizierende Tätigkeit und schnell kam der Wunsch auf, auch unabhängig von ausländischen Zeitschriften zu veröffentlichen. An diesem Punkt trennten sich die Plattformen für einheimische und ausländische Publizierende. Die emigrierten Literaten wollten eine eigene Zeitschrift gründen um sich Gehör zu verschaffen und die Isolation hinter sich zu lassen. „Wir gründen eine Zeitschrift. Sie soll sehr jugendlich und von unerhörter Kühnheit sein. Sie (...) heißt: >Der Mistral<“ schreibt Hugo Kersten 1913.<sup>30</sup> In dieser Zeitschrift sollten diverse literarische Kreise zusammentreffen, aber auch andere inserierten, u. A. warb Rudolph von Laban für Laban- Kurse, die in Zürich stattfinden sollten. Im Bezug auf Dada Zürich ist diese Zeitschrift von Bedeutung da sie wohl Auslöser war für Hugo Ball nach Zürich zu emigrieren.

Hugo Ball, ehemals Dramaturg der Münchner Kammerspiele, Lektor, Autor und Kriegsgegner, schreibt an Käthe Brodnitz: „In Zürich scheint neuerdings viel Leben zu sein. Vor einiger Zeit erhalte ich ganz überraschend von dort eine neue Zeitschrift >Mistral< (...). Mich zieht es auch dorthin (...).“<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Ebd. S. 12f. Vgl. dazu auch: <http://www.kultur-online.net/?q=node/17059&nlb=1> 29. 04.2012

<sup>29</sup> Stimme und Sprechkünste... S. 282

<sup>30</sup> Zit. Nach: Paul Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium d. Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen u. Almanache 1910–1921. Stuttgart, 1964. S. 58. nach: Dada in Zürich S. 17

<sup>31</sup> Ball an Käthe Brodnitz (9.4.1915) in: Sheppard „Briefe Ball“, S. 41f. vgl. nach: Dada in Zürich, S. 18.

### 3.1.4 Das „Cabaret Voltair“

Das Leben war nach der Emigration Hugo Balls und seiner Lebensgefährtin, die Diseuse Emmy Hennings von finanziellen Nöten geprägt. Der Cabaret-Betrieb, der sich in Zürich etabliert hatte, bot dem Künstlerpaar die Möglichkeit sich den Lebensunterhalt zu verdienen. Beide, waren sie nicht Theater unerfahren, da Hennings schon in Berlin und München eine bekannte Diseuse war, während Ball als Dramaturg, Schriftsteller und Pianist tätig war.

Zu dieser finanziellen Not, kam auch noch eine künstlerische Missslage hinzu, denn das mehrstündige Klavierspielen zur Unterhaltung der Cabaret-Gäste, sowie die Auftritte von „Schlangenmenschen, Feuerfresser, Drahtseilkünstler“ entsprachen nicht einem Künstlertheater, wie Hugo Ball es sich vorgestellt hatte. Er wollte ein „jenseits der Tagesinteressen experimentierendes Theater. Europa malt, musiziert, dichtet in einer neuen Weise. Zusammenschluss aller regenerativen Ideen, nicht nur der Kunst (...)“.<sup>32</sup>

Aus dieser finanziellen und künstlerischen Notlage, aber dem zu Trotz einem immer größeren Bekanntheitsgrad durch Publikationen in verschiedenen Zeitschriften und Beziehungen, startete Hugo Ball das Unternehmen eines eigenen Cabarets. Damit wurde am 5. Februar 1916 das „Cabaret Voltaire“ eröffnet, die Gründungsabsicht wurde am deutlichsten in dem Gründungsgesuch des Wirts an die Züricher Polizei beschrieben:

„Eine in meinem Lokal (...) verkehrende Gesellschaft junger Künstler und Literaten ist mir der Bitte an mich herangetreten, den in meiner Weinstube angegliederten Saal (...) als Künstlerkneipe einzurichten. Die Herren beabsichtigen (...) einen Sammelpunkt künstlerischer Unterhaltung und geistigen Austauschs zu schaffen. Sie möchten in diesem Saale aus ihren eigenen Werken vorlesen, zur gegenseitigen Unterhaltung beitragende Vorträge veranstalten, kurz einen Treffpunkt des künstlerisch interessierten Publikums Zürichs einrichten. Es soll besonders jungen Künstlern Gelegenheit geboten sein, sich gegenseitig zu unterhalten, gegenseitig anzuregen, gegenseitig zu debattieren und ihre Erstlinge an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Herren glauben, ein derartiges Lokal fehle in Zürich und sei notwendig als Gegengewicht gegen die immer zahlreicher auftretenden mondänen und offiziellen Cabarets.“<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Zit. Nach: Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. München, 1927. S. 29 Vgl nach: Dada in Zürich S. 22.

<sup>33</sup> Zit. Nach: Stadtarchiv Zürich, Polizei- Akten, VEc Nr. 30, 19.01.1916 (Nr. 75). Vgl. nach: Dada in Zürich, S. 23

## 3.2 DADA

Dieses neugegründete Cabaret führte zeitweilen die zukunftsweisenden Tendenzen in Expressionismus, Futurismus und Kubismus zusammen. Avantgardistische Künstler bekamen hier die Möglichkeit im Austausch mit anderen zu experimentieren, Ideen weiterzuentwickeln und öffentlich vorzutragen. Hier wurde „Dada“ geboren. Hugo Ball selbst erklärt die Bedeutung des Wortes in seinem Tagebuch: „Dada heisst im Rumänischen Ja, Ja, im Französischen Hotto- oder Steckenpferd. Für Deutsche ist es ein Signum alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen.“<sup>34</sup> Den Dada- Kern bildeten die Künstler Hugo Ball und Emmy Hennings, Hans Arp, Richard Huelsenbeck und Tristan Tzara. Allerdings wurde Dada auch von weiteren Personen, gemeinsamen Gedichten und Aktionen geprägt. Weiter sind die dadaistischen Maskentänze mit Masken des Künstlers Marcel Jancos und die Auftritte der Laban Schülerinnen von Bedeutung. Andere publizierten in der gleichnamigen Zeitschrift „Dada“, Vorträge wurden aufgeführt, französische Chansons gesungen, alles in allem herrschte „der Charakter eines Gemischtwarenladens“. Man wollte von internationalem Charakter sein, publiziert wurde auf französisch, deutsch und italienisch, rezitiert auch auf polnisch und russisch. Zeugnis hierfür waren auch die reinen Lautgedichte, die in ihrer Internationalität als Weltsprache dienen konnten<sup>35</sup>

### 3.2.1 Hugo Balls dadaistische Lautpoesie

Hugo Ball erklärt selbst in seinem Tagebuch „Die Flucht aus der Zeit“ zu seinem Auftritt am 23. Juni 1916: „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, <Verse ohne Worte> oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird. (...)“<sup>36</sup> Auch in seinem 1. „Dadaistischen Manifest“ (14. Juli 1916) erklärt er: „Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die konventionelle Sprache zu verzichten. (...) Ich will keine Worte, die andere erfunden habe. Alle Worte haben andere erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen. (...) Ein Vers ist die Gelegenheit, moeglichst ohne Worte und ohne die Sprache auszukommen. Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutz klebt wie von Maklerhaenden,

---

<sup>34</sup> Ball: Flucht aus der Zeit. S.94 Vgl. nach: Dada in Zürich. S. 25

<sup>35</sup> Dada in Zürich. S. 28f

<sup>36</sup> Ball: Die Flucht aus der Zeit. S. 106 nach: Stimme und Sprechkünste... S. 285

die die Muenzen abgegriffen haben. Das Wort will ich haben, wo es aufhoert und wo es anfaengt. – Jede Sache hat ihr Wort: da ist das Wort selber zur Sache geworden. Warum kann der Baum nicht Pluplusch heissen, und Plumlubasch wenn es geregnet hat? Und warum muss er überhaupt? (...)“<sup>37</sup>

Hugo Ball knüpft damit an die Theorie an, dass sich unsere Sprache aus der lautmalerischen Beschreibung des Visuellen oder Akustischen entwickelt hat. Auch in der Alltagssprache benutzen wir mehr lautmalerische Wörter als uns bewusst ist z.B. klatschen, flüstern und klirren. Gerade diesem Ursprünglichen versucht Hugo Ball sich anzunähern. Keine Worte, die jemand anderes erfunden hat, sondern eigene Bezeichnungen und Klangbilder schaffen. Ohne, dass die aneinander gereihten Buchstaben im konventionellen Sprachgebrauch einen Sinn ergeben, wird der Inhalt des Gedichts deutlich. So zeichnen sich dem Zuhörer bei Balls Gedicht „Karawane“, durch den Titel gelenkt, deutlich vor dem inneren Auge die „jolifanto“ ab, die schweren Schrittes „blago bung“ schreiten und „ü üü ü“ trompeten, während ihre Treiber sie mit Rufen in einer fremden Sprache „hollaka hollala“ lenken.

In seinem Gedicht „Gadji beri bimba“ verzichtet Hugo Ball am radikalsten auf alle Ähnlichkeiten zur deutschen Sprache. Er entfernt sich von allen vertrauten Klängen, er verweigert phonematische, wie auch syntaktische Bezüge. Die Konzentration liegt nur auf der klanglichen Qualität. Wenn, dann lassen sich Annäherungen an die afrikanische Sprache oder an Kinderreime oder Aufzählverse assoziieren.

Gerade die afrikanische Kunst war in diesen Jahren zum Kult der französischen Kubisten geworden. Spaltenübergreifend nahm sie sowohl bei Picasso als auch bei Stravinsky eine bedeutende Rolle ein. Man befasste sich mit dem Naiven, Kindlichen und Ursprünglichen was man meinte in der Kunst der „Wilden“ wiederzuentdecken. Dieser „Primitivismus“ entsprach Hugo Balls Idee vom Dadaismus und wurde im „Cabaret Voltair“ in beliebten Programmpunkten wie „chants nègres“ und „Musique et danse nègres“ auf die Bühne gebracht.<sup>38</sup>

Hugo Balls Lautgedichte verändern die Traditionelle Rolle der Sprechkunst. Sie emanzipiert sich nicht als gleichberechtigt, sondern erstmals ist die Dichtung abhängig vom Rezitator. Der Rezitator weckt in er Art, wie er mit seiner Stimme experimentiert, wie er die Buchstabenfolgen erklingen lässt, wie er Tonhöhen akzentuiert, wie er Silben bildet und wie

---

<sup>37</sup> Die Flucht.. S. 83 nach: Stimme und Sprechkünste S. 289

<sup>38</sup> Stimme und Sprechkünste... S. 287



er rhythmisiert, das Gedicht zum Leben und Assoziationen beim Zuhörer. Er gibt somit immer seine persönliche Interpretation des Gedichts weiter.

Die lautmalerischen Gedichte Hugo Balls sind geschrieben um sie erklingen zu lassen. Erkennt man beim stillen Lesen nur eine Reihe von aneinander gewürfelten Buchstaben, erschließt sich erst beim Erklingen dieser Buchstabenreihen ein Sinn. Dieser Sinn kann inhaltlicher Art sein oder aber ein rein musikalischer. Die Sprache wird hierbei zum Instrument und lässt Form, Dynamik, Rhythmus und Metrum, Tempo und motivische Arbeit der Gedichtskomposition erkennen. Bei manchen Gedichten, wie z. B. der „Karawane“ wird mit dem Titel beim Zuhörer ein Assoziationshorizont schon festgesteckt, bei anderen Gedichten wie „Gadji beri bimba“ ist der Rezitator ganz frei in seinem gestisch und stimmlichen Vortrag.

Wichtiger denn je wird die Inszenierung. Wird der Zuhörer nicht durch den Titel oder ähnelnde Worte in eine Assoziationsrichtung gelenkt, ist sie es, die wesentlich zum Verständnis beiträgt.

### 3.2.2 Sprechkunst in einem multimedialen Gesamtkunstwerk

Das wohl bekannteste Bild Hugo Balls zeigt ihn bei seinem Auftritt am 23. Juni 1916 im Cabaret Voltair. Für den Vortrag seiner Gedichtreihe hatte er sich kostümiert: „ (...) Ich hatte mir dazu ein eigenes Kostüm konstruiert. Meine Beide standen in einem Säulenrund aus blau glänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so dass ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Hals derart zusammengehalten war, dass ich ihn durch Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut. (...)“<sup>39</sup> Sein kubistisches Pappkostüm und sein Vortrag wirken mystisch, magisch, düster und erinnern durch die Art seines Stimmgebrauchs an kirchliche Liturgien. Hugo Ball geht über das einfache Rezitieren seiner Dichtung hinaus. Er rezitiert nicht nur, er inszeniert seine Gedichte. Durch seine Verbindung von Poesie, Szene und Kostümierung erhält der Vortrag einen performativen Charakter.

Hugo Ball strebte die Konzeption eines Gesamtkunstwerks an. Bei seinem „Krippenspiel. Brütistisch“ entfaltet sich die menschliche Stimme z. B. in Nachahmung von Tier- und Naturgeräuschen, es gibt Instrumentalparts und alles steht in Verbindung mit Pantomime,

---

<sup>39</sup> Die Flucht aus der Zeit. S. 106f nach: Stimme und Sprechkünste. S. 284

Kostüm und Beleuchtung. Damit reiht es sich ein in die Gattung des „Poème simultané“, ein experimentelles Worttheater mit mehreren Stimmen, die gleichzeitig klingen und das offen ist, für die Verbindung von Wort, Musik, Ballett, Bühne, Bewegung und Licht. Weitere Beispiele hierfür anderer Künstler sind: Wassily Kandinskys „Der gelbe Klang“, Arnold Schönbergs „Die glückliche Hand“ und Oskar Schlemmers „Triadisches Ballett“.

Eine weitere Vortragskunstart, die das Cabaret Voltair kreierte war das „Poème gymnastique“: hier wurde zur Rezitation der Dichtung gymnastische Bewegungen vollzogen, z.B. machte der Vortragende Kniebeugen.<sup>40</sup>

Die Nähe der Dadaisten zur Bewegung und die Idee eines Gesamtkunstwerkes gehen Hand in Hand mit den Beziehungen zu Rudolph von Laban und seinen Tänzerinnen. Kurz nach der Eröffnung der Galerie Dada hält Ball in seinem Tagebuch fest: „Die Gesamtkunst: Bilder, Musik, Tänze, Verse- hier haben wir sie nun.“<sup>41</sup>

### 3.3 Laban, der Tanz und Dada

Rudolph von Laban gilt mit Emile Jaques- Dalcroze, als Begründer des modernen Ausdruckstanzes. Laban hielt in den Sommermonaten in Ascona, in der Künstlerkolonie Monte Verità seine Sommerkurse ab. Zu seinen Schülerinnen zählen Suzanne Perrottet, Mary Wigman, Katja Wulff, die ihm auch später nach Zürich folgten, wohin er 1916 umzog. Weiter wirkten auf der Dada- Bühne: Sophie Taeuber, Maria Vanselow und andere seiner Schülerinnen. Beziehungen zur Züricher Avantgarde bestanden allerdings schon vor diesem Umzug was das schon erwähnte Inserat im „Mistral“ zeigt. Hugo Ball und Laban kannten sich aus Monte Verità und auch Hans Arp lernte die Laban-Schule bei einem Sommerfestspiel kennen. Suzanne Perrottet meint in einem Gespräch, dass sich die beiden Gruppierungen, Laban und Dada einfach begegnen mussten, „weil beide das Neue suchten“.<sup>42</sup> Es gibt viele geistige und künstlerische Parallelen zwischen den beiden Bewegungen. Beide entstanden aus dem Versuch aus veralteten Systemen auszubrechen. Das Berufen auf die Natürlichkeit des Körpers und folglich der Bewegung bei Laban entsprach Balls Suche nach dem Ursprünglichen in der Sprache. Persönliche Beziehungen zwischen Laban-Schülerinnen und den Dadaisten festigten die Verbindung. So war Labans Schülerin Sophie Taeuber mit Hans

<sup>40</sup> Stimme und Sprechkünste.. S. 293 und Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache Ästhetik Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München, 2004. S. 207f

<sup>41</sup> Die Flucht aus der Zeit. S. 15 Vgl. nach: Dada in Zürich. S. 41

<sup>42</sup> Gespräch mit Suzanne Perrotet ( 19.02.1981, 30.03. 1982) in Dada Zürich, S. 41

Arp liiert und heiratete ihn später. Maria Vanselow war eng mit Jancos Bruder befreundet und heiratete später Hans Richter.

### 3.3.1 Tanz interpretiert Dichtung

Ball schreibt 1917 in einem Brief, dass man nach Gedichten aus seinem Lautzyklus „Gadji Beri Bamba“ in der Galerie Tänze getanz habe<sup>43</sup> und in seinem Tagebuch: „Abstrakte Tänze: ein Gongschlag genügt, um den Körper der Tänzerin zu den phantastischsten Gebilden anzuregen. Der Tanz ist Selbstzweck geworden. (...) Hier im Besonderen Falle genügte eine poetische Lautfolge, um jeder der einzelnen Wortpartikel zum sonderbarsten, sichtbaren leben am hundertfach gegliederten Körper der Tänzerin zu verleihen. Aus einem „Gesang der Flugfische und Seepferdchen“ wurde ein Tanz voller Spitzen und Gräten, voll flirrender Sonne und von schneidender Schärfe.“<sup>44</sup>

Die Interpretation seiner Dichtung durch den Tanz der Laban- Schülerinnen, entsprach Balls Idee eines Gesamtkunstwerks mit der Verbindung von Wortkunst und Tanz.

Tanz und Dada gerieten in einen künstlerischen Prozess miteinander. Die lautmalerischen Gedichte der Dadaisten wurden von Labans Schülerinnen tänzerisch interpretiert. Weiter traten sogar Tänzerinnen, wie Katja Wulff als Rezitatorinnen auf und andere, wie Suzanne Perrotte ausschließlich musikalisch.

Schon bei der Hauptprobe für das 1. Dada- Soirée am 14. Juli 1916 war Laban anwesend, was zeigt, dass eine Gegenseitige Beeinflussung schon da stattfand. Laban selbst, hielt sich zwar im Hintergrund und wirkte aktiv nicht bei den Veranstaltungen mit, seine Schülerinnen wurden jedoch mit ihren Auftritten ein fester Bestandteil der Dada- Bühne. Neben der Zusammenarbeit kam es auch zu freundschaftlichen Treffen, die oft mit künstlerischen Darbietungen einhergingen, z. B. Bei einem Kostümfest Mary Wigmans waren Verse von Hans Arp zu hören.

### 3.3.2 Die Dada- Masken

Typisch für die Veranstaltungen im „Cabaret Voltair“, wurde der Tanz mit Masken. Dieser Tanz bot eine neue Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks. Ball schreibt: „Janco hat für die neue Soirée eine Anzahl Masken gemacht (...) jeder band sich sogleich eine um (...) Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den

---

<sup>43</sup> Ball/Hennings: Damals in Zürich, S. 152f nach Dada in Zürich S.41

<sup>44</sup> Flucht aus der Zeit, S. 154f nach Dada in Zürich S. 41

absonderlichsten Figuren (...). Die Masken verlangten einfach, dass ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung versetzten. (...)“<sup>45</sup> Der Kubismus wurde auf der Bühne inszeniert. Die Masken entsprachen dem Kult, der von der afrikanischen Kunst ausging und dem „Primitivismus“, sprich, die Ursprünglichkeit im Ausdruck, nach der die Dada- Künstler suchten. Die „Negerkunst“ war ein feststehender Begriff und wurde auch ein fester Programmpunkt im „Cabaret Voltair“: „Fünf Laban- Damen als Negressen“ bereicherten das Soirée am 14. April 1917 und die „musique et danse nègres“ wurde ein beliebter Programmpunkt.<sup>46</sup>

Weiter ist die Verbindung von Wortkunst, Musik, Tanz, bildende Kunst, Maske und Kostüm nachweisbar bei den Veranstaltungen „Negermimus“ mit Tanz von Sophia Tauber am 17. Mai 1916 und „Abstrakte Tänze“ am 29. Mai 1917, auch von Sophie Taeuber nach Gedichten von Hugo Ball und mit Masken von Hans Arp. Viele weitere Aktionen folgten.

Die Masken standen somit immer in entweder einem rhythmisch, musikalischen, kostümiert rezitatorischen, oder tänzerisch- szenischem Kontext.<sup>47</sup>

### 3.4 Dadaismus als frühe Performance?

Mit der Verbindung von Wortkunst, Tanz, Maske, Kostüm, Szene, Musik und bildender Kunst haben die Dadaisten eine multimediale Aktionskunst erschaffen die für mich Ansätze der Performance- Kunst darstellt. Der Begriff Performance, wie wir ihn heute kennen, ist vielseitig, vielschichtig und so weitläufig dass Hans- Thies Lehmann das Einzige allen Performances gemeinsame beschreibt, wenn er erklärt, dass Performance das sei, „was von denen, die es zeigen, als solche angekündigt wird.“<sup>48</sup> Dieses Zitat zeigt, dass es keine einheitliche Definition gibt. Performance ist eine szenische Kunstform, die sehr unterschiedlich aussehen kann. Ohne jedoch, dass die Dadaisten ihre Aktionskunst als Performance ausgerufen haben, kann sie rückblickend aufgrund von verschiedenen Punkten als solche bezeichnet werden:

Die Dadaisten überwinden die Trennung zwischen den einzelnen Kunstgattungen und diese treten in Interaktion miteinander. Wortkunst beeinflusst Tanz, während Tanz wiederum

<sup>45</sup> Ebd. S. 96f nach Dada in Zürich S. 42

<sup>46</sup> Birgit Heß: Sphäre des Wilden... Sphäre des Spiels. Masken und Puppen im Dada Zürich: Agenten der Alterität und Performanz. Trier, 2006. S.96

<sup>47</sup> Ebd. S. 118.

<sup>48</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt/M., 2001. S. 245. nach: Gabriele Klein/ Wolfgang Sting. Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hrg.) Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld, 2005. S.10

Wortkunst beeinflusst, die bildende Kunst schafft Masken, die wiederum in Aktion auf der Bühne inszeniert werden und den Tanz beeinflussen, beides beeinflusst die Musik und so weiter. Die Künste werden nicht mehr einzeln aufgeführt, sondern schaffen ein multimediales Gesamtkunstwerk wird geschaffen.

Weiter gewinnt die Inszenierung des Körpers an neuer Bedeutsamkeit. Der Körper wird zur Schnittstelle zwischen den einzelnen Künsten. Bei der Wortkunst ist es der Körper, der die Dichtung erklingen lässt, im Tanz ist es der Körper der Formen annimmt, in der bildenden Kunst wird durch den Körper im Kostüm der Kubismus inszeniert.

Außerdem nehmen im Gegensatz zu Aufführungen im theatralen Rahmen die Akteure keine Rollen ein, sondern inszenieren sich selbst mit der Individualität und Besonderheit ihres Körpers auf der Bühne. Inwieweit lässt sich Künstler und Werk überhaupt trennen? Die Dadaisten nehmen keine „so tun als ob“ Haltung ein, sondern präsentieren ihr Künstlerselbst und inszenieren ihre Authentizität.

Das thematisieren von afrikanischer Kunst zeugt von einer nationalen Durchlässigkeit und Offenheit für fremde Kulturen. Die Maske lässt eine Interaktion zwischen Künstler, Person, Objekt und in ihrer Abschreckenden Wirkung, auch mit dem Publikum entstehen. Sie ist eine Verfremdung. Identitäten werden in Frage gestellt und die Grenzen zwischen Mensch und Figur verwischen. Der Künstler findet sich in einer wechselseitigen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt wieder, was das schon früher erwähnte Zitat Balls zeigt: „(...) Die Masken verlangten einfach, dass ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten(...)“.<sup>49</sup>

Die Maske, eigentlich ein Kunstobjekt, wirkt in ihrer Wildheit und Exotik, entfacht bei ihrem Träger Urinstinkte. Sie erweitert das Bewusstsein und gibt die Chance sich zu Verhüllen, bietet Schutz vor der Außenwelt und eine Möglichkeit sich selbst neu zu entdecken.

Darüber hinaus bildet der Dadaismus eine kritische Instanz gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Aktionen stellen ästhetische und politische Provokationen dar und richteten sich sowohl gegen den vorherrschenden bürgerlichen Kunstbegriff als auch gegen die herrschenden Verhältnisse in Europa. Die Proklamation einer Anti- Kunst, die Loslösung vom Wort und der Zerstörungswille von Sinn und Syntax sowie das Rückbesinnen zum Ursprünglichen sollen als DADA, als eine kriegsgegenerische und pazifistische Protestbewegung verstanden werden.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Die Flucht aus der Zeit. S. 96f

<sup>50</sup> Vgl. zu diesem Kapitel auch die Gedanken von Gabriele Klein/ Wolfgang Sting. Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. S. 7-21 und Birgit Heß: Sphäre des Wilden... Sphäre des Spiels. S. 5-17.

### 3.5 nach DADA

Diese zukunftsweisenden Tendenzen der Dadaisten breiteten sich weiter nach Deutschland und andere Länder aus. Es bildete sich Dada Berlin, Dada Köln, Dada Paris und auch Übersee Dada New York. Aus Dada Hannover etablierte sich Kurt Schwitters mit seinen Dada- verwandten „Merz“- Dichtungen. Er zählt heute zu den bekanntesten Dichtern der Lautpoesie. Nach dem zweiten Weltkrieg führten vor allem Autoren der Wiener Gruppe, wie Ernst Jandl, die Lautpoesie weiter voran. Die Dichter spielen in ihren Werken mit unverwechselbaren dialektischen Wendungen und Tonfällen.

Auch in Kompositionen neuer Musik erhielt die Sprechkunst Einzug. Flüstern, Schreien, Sprechen und Sprechgesang wurden zu musikalischen Mitteln sowie das Zerlegen von Sprache in phonetische Bestandteile zum kompositorischen Prinzip. Beispiele hierfür sind: Karlheinz Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ (1953- 1956) und Arnold Schönbergs: „Pierrot Lunair“(1912).<sup>51</sup>

## 4 Sprechkunst heute

Sprechkunst als Kunstform hat sich im Gegensatz zu Schauspiel, Musik und Tanz als Kulturelles Gut wenig etabliert und verschwindet im Schatten ihrer schriftlichen Vorlage. Wenn ich erzähle, dass meine Arbeit von Sprechkunst handelt, ernte ich immer verwunderte Blicke und Fragen, was das sei. Während Lyrik in schriftlicher Form meist große Wertschätzung genießt, bleibt sie oft leise und still für sich selbst gelesen. Gesprochene Dichtung geht meist nicht über die Pflicht- auswendig Gedichte in der Schulzeit hinaus. Auch aus Kulturwissenschaftlicher Sicht ist Sprechkunst heute schlecht erforscht, was die laue Literaturlage zu diesem Thema zeigt. In diesem Kapitel möchte ich darstellen, wo ich heutzutage die Sprechkunst sehe. In welchen Formen äußert sich heute Sprechkunst? Wie weit als selbstständige Kunstform? Dabei interessiert mich besonders: wie zeigt sich heute die im Dadaismus enge Verbindung von Sprechkunst und Tanz? Wie wird Sprechkunst in Tanztheater- Performance eingegliedert, welche Rolle hat sie und wie wird sie inszeniert?

---

<sup>51</sup> Vgl. nach Reinhart Meyer- Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. S. 296ff

Und mit welchen Ansätze und Ideen haben andere Künstler experimentiert und wie lassen sich diese in meinem Music&Movement Studium umsetzen, weiterentwickeln und verändern?

#### **4.1. Rezitation von Gedichten, Texten und das Schauspiel**

Sprechkunst als selbständige Kunstform existiert auch heute. Dabei denke ich an Lesungen bei denen Autoren aus ihren Romanen lesen, an Romane und Dichtungen als Hörspiele und Vortragszyklen im Radio oder als Hörbuch von Cd gelesen von bekannten Schauspielern oder Sprechern. Vorlesen ist eine Kunstform an der sich nicht nur Kinder erfreuen.

Autorenlesungen haben meist eine eigene Art der Aufführung. Sie finden in Buchläden oder Bibliotheken statt und bilden genauso wie Lesekreise ein soziales und geselliges Ritual, im Sinne des Vorlesens im 18. Jahrhundert. Einem breiteren Publikum ist die Sprechkunst im Radio oder als Hörbuch zugänglich, dabei wird sie von den meisten alleine, als Zeitfüller oder bei routinierten Abläufen wie joggen oder Autofahren genossen.

Auch das Rezitieren von Gedichten oder Prosadichtung als Bühnenkunst ist heutzutage existent. Dabei reicht die Palette von Gedichten durch alle Epochen, Themen und Autoren. Meist wird ein Programm thematisch zusammengestellt und reicht von Solo- über Duo- bis Gruppengestaltungen. Oft wird gerade Prosadichtung nicht nur vorgetragen, sondern auch inszeniert. Sei es durch einen passenden Bewegungsablauf, Kostümierung, Licht oder Requisiten. Der Übergang ins Schauspiel ist hierbei fließend, allerdings steht bei der szenischen Gestaltung eines Sprechtextes der Text im Vordergrund, was eine Schlichtheit der Szene bedingt. Der Sprecher schlüpft zwar in eine Rolle, bleibt dabei aber omnipotent, während der Schauspieler mit seiner Rolle verschmilzt, was bedeutet: Der Sprecher eines Textes, hat immer den gesamten Text vor Augen und kann schon im ersten Wort das Ende anlegen, während der Schauspieler um authentisch in seiner Rolle zu bleiben vom Ende überrascht werden muss.

Auch für Schauspieler ist die Sprechkunst ein wichtiger Teil ihrer Arbeit, denn neben mimischen, gestischen und szenischen Darstellungsmöglichkeiten ist es das Sprechen, durch seine Klangfarbe, den Dialekt, die Betonungen, Phrasierungen und mehr, was eine Person ausmacht. Stimme, Sprechweise und Persönlichkeit sind eng miteinander verknüpft. Hören wir eine Stimme, sei es am Telefon oder in der hinteren Sitzreihe im Theater, bilden wir uns ein Bild über die gesamte Person und ihren Charakter, ohne sie eigentlich gesehen zu haben.

Somit ist es zu wichtigen Teilen die Sprechkunst, die vonnöten ist, um im Theater eine Rolle authentisch darzubieten.

Bei allen drei Arten des Vorlesens oder Rezitierens sind an den Sprecher vielfältige Anforderungen gestellt, von technisch über eine richtige Aussprache, Rhythmisierung und Akzentuierung des Sprachmelodieverlaufs, stimmliche Modulationsfähigkeit bis hin zu stimmlicher Darstellung und Interpretation der Charaktere.

## 4.2 Tanztheater – Tanzperformance

Tanztheater, als eine Gattung von Bühnenkunst, bei der die Grenzen zwischen Tanz, Schauspiel, Musik- und Sprechtheater verwischen und überwunden werden, schaffte unter Pina Bausch, die mit ihren Stücken am Wuppertaler Theater Vorreiterin für diese Kunstform gewesen war, neue Möglichkeiten für die Beziehung Tanz und Sprechkunst.<sup>52</sup> Merkmale für diese neue Art Tanztheater sind vor allem inhaltlich die Alltags Erlebnis- und Gefühlswelt, die mit allen körperlich möglichen Ausdrucksmitteln gleichwertig dargestellt wird. Weiter wird in Tradition des Brechtschen epischen Theaters die Montagetechnik benutzt, Alltagsbewegungen und Sprache in den Tanz einbezogen, sowie Musik, Gesang, Requisiten und Kostüm. Wichtig ist noch, dass durch die Identifikationsmöglichkeit mit der Thematik, also die alltägliche Erlebniswelt der Zuschauer, eine Beziehung zum Publikum hergestellt wird.<sup>53</sup> Auch andere Choreographen beschäftigen sich weiterhin mit den vielfältigen, gattungsübergreifenden Inszenierungsmöglichkeiten, mal näher am Theatralen, mal näher am Tanz, mal ganz gelöst von Erwartungen, die mit dem Begriff „Tanztheater“ einhergehen und wiederum einengen, freier als Performance. Sprache und Sprechkunst nimmt bei diesen Inszenierungen meistens zwar eine bedeutende, aber wenig reflektierte Rolle ein.

### 4.2.1 Tänzer und Tänzerinnen als Rezipienten

Eine Möglichkeit von Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel im Tanztheater oder bei Tanzperformances ist es die Tänzer und Tänzerinnen selbst als Rezipienten auftreten. Die vorgetragene Dichtung steht dabei immer in einem Bezug zum Inhalt des Stückes und bringt dem Zuschauer diesen näher, eröffnet andere Blickwinkel, Assoziationsebenen und Interpretationsmöglichkeiten. Die visuelle und auditive Wahrnehmung wird verknüpft und

---

<sup>52</sup> Raimund Hoghe: Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Frankfurt a. M., 1986. S. 2

<sup>53</sup> Rika Schulze-Reuber: Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft. Frankfurt a. M., 2005. S.38f



kann auch im Kontrast zueinander stehen. Gerne werden dadurch bekannte Geschichten, Mythen, Sagen in einen neuen Kontext gestellt und somit neu interpretiert. Als Beispiel, zitiert in Pina Bauschs Stück „Arien“ ein am Wasser sitzendes Mädchen: „Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich finde sie nimmer und nimmermehr“, ein Teil des Gretchen Monologs aus „Faust“.<sup>54</sup>

Aber nicht nur traditionelle Lyrik oder abstrakte Poesie wird mit Tanz verbunden, auch alltägliche Literatur oder Geschichten, geschrieben von Alltagsmenschen in Alltagssprache.

Raimund Hoghe liebt in seiner Soloarbeit „Lettere amorese“ (1999) Briefe vor, geschrieben von Einwanderern und verbindet diese mit seiner Choreographie.<sup>55</sup> Sein Stück, das von Ausgrenzung und Sehnsucht handelt, bekommt durch die Beziehung von persönlichen Erfahrungsgeschichten anderer und Raimund Hoghes Körper im Tanz, der mit seiner Missgestaltung schon von selbst von Ausgrenzung erzählt, eine andere Tiefe und erschließt sich den Zuschauer auf mehreren Ebenen.

Die Tänzer können somit Sprache als künstlerisches Mittel inszenieren, indem sie selbst auf der Bühne als Rezipienten oder Vorleser hervortreten und die ausgewählten Gedichten, Gedichte oder Texte in Bezug zu ihrer Performance stellen.

#### 4.2.2 Sprechkunst in Form von inszenierter Alltagssprache

Inwieweit ist es allerdings Sprechkunst, wenn Tänzerinnen und Tänzer ganz persönlich, in Alltagssprache auf der Bühne von kleinen Anekdoten, Erinnerungen, Erfahrungen oder Gefühlen erzählen? Kann man von Sprechkunst sprechen, wenn die Bühnensprache mit ihrer Hochlautung, richtigen Atmung, Phrasierung und korrekte Akzentuierung außer acht gelassen wird?

Erzählt werden soll die eigene Geschichte, in der sich der Zuschauer wiederfinden kann. Die Darsteller nehmen keine Rollen ein, sondern präsentieren sich selbst als Persönlichkeiten mit individuellen Eigenheiten ihrer Körper. Erzählen sie also Geschichten von sich, sind es persönliche Geschichten über Erlebtes und Gefühle, die in ihrer natürlichen Alltagssprache vorgetragen, dem Zuschauer Einblicke in die Persönlichkeit und das Leben, sowie in die Gedankenwelt des Darstellers gibt. Während Bühnensprache immer an das Schauspielern und „tun als ob“ erinnert, impliziert Alltagssprache, dass wir einem Alltagsmenschen vor uns haben, der genauso wie seine Aussprache, Artikulation, Phrasierung und Betonung auch nicht perfekt ist. Der Darsteller wirkt Authentisch. Diese natürliche und persönliche Sprache geht

---

<sup>54</sup> Vgl.: Hoghe: Pina Bausch. S. 12

<sup>55</sup> Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg) Performance: Raimund Hoghe: Den Körper in den Kampf werfen. S. 52

Hand in Hand mit einer Tanzkunst- Ästhetik, die fernab von einer Ballettästhetik, ausgehend von der Charakteristik und Individualität des Tänzerkörpers, mit dessen Natürlichkeit und Alltagsbewegungen experimentiert.

Die Sprache wird inszeniert und ist hierbei ein künstlerisches Ausdrucksmittel, das Authentizität vermittelt und den Zuschauer mit einbezieht. Somit ist auch das, für mich Sprechkunst. Eine Sprechkunst, die im Gegenteil zum feierlichen Deklamieren klassischer Gedichte oder dem Virtuosen, Abstrakten und Lautmalerischen im Dadaismus, mit dem Einfachen, Natürlichen und Alltäglichen experimentiert.

Experimentiert wird auch allgemein mit dem Medium Sprache. Oft bleibt sie fragmentarisch, wird gemurmelt, geschrien, geflüstert. Es wird in fremden Sprachen gesprochen, Halbsätze oder Wortfetzen lassen das Gesagte unverständlich. „Worte haben in (Pina Bauschs) Stücken meist etwas Flüchtigtes, Fragmentarisches, Verwischtes. Nur selten dienen sie der Verständigung, dem Verstehen, erreichen nur in Ausnahmefällen andere Menschen.“<sup>56</sup>

Wichtig ist nicht was gesagt wird, sondern wie es gesagt wird. Wie bei der lautmalerischen Sprechkunst der Dadaistischen Performer, kann man das Gesagte ohne das man die Worte versteht, durch den ängstlichen, gequälten, freudigen, mutlosen, erdrückten oder fröhlichen Klang verstehen. Die Sprache klingt, erzählt von selbst und macht einem „die ganze Fülle menschlicher Empfindungen transparent“<sup>57</sup>.

Sprache und Tanz sind beides Medien mit denen man seine Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen kann. Die Schnittstelle zwischen den Beiden bildet der Körper. Zum Sprechen ist genau wie zum Tanzen eine Bewegung eines bestimmten Körperteils im Zusammenspiel mit anderen Körperteilen nötig. Wenn Sprechen und Tanz Bewegung sind, ist demnach miteinander sprechen vergleichbar mit, sich miteinander bewegen, miteinander tanzen?

In Sasha Walz Stück „Körper“ geht es um die Hülle und das Innere des menschlichen Körpers. Es handelt von Schönheit, von Hässlichkeit und der Vergänglichkeit.

Sprache und demnach Sprechkunst spielt an verschiedenen Stellen eine besondere Rolle. Körper werden beschrieben, die nicht mit dem Körper der Sprechenden Person übereinstimmen, wodurch Körper und Sprache in Kontrast zueinander erscheinen.

---

<sup>56</sup> Hoghe: Pina Bausch. S. 12

<sup>57</sup> Schulze-Reuber: Das Tanztheater Pina Bausch. S. 89

Körperteile werden abgemessen und benannt. Der Körper wird still gestellt und unterordnet sich der Sprache, was ein Paradoxon darstellt, da Sprechen auch Bewegung ist; somit geht die Bewegung eigentlich über das Sprechen hinaus.

Die Benennung der Körperteile schenkt dem Körper Anerkennung, gleichzeitig macht es ihn zum Objekt und Ab-erkennt die Person zu der dieser Körper gehört. Es geht um Kontrolle: Können wir unseren Körper kontrollieren, wenn wir ihn benennen können? Die Sprache zeigt die Unmöglichkeit auf: der Versuch die Haare zu zählen scheitert.<sup>58</sup>

#### 4.2.3 Sprechkunst als Interaktionsmöglichkeit mit dem Zuschauer

Sprache als Medium ist eine Möglichkeit für eine Interaktion mit dem Publikum, sind wir es schließlich gewohnt zu jemandem zu sprechen und dass zu uns gesprochen wird.

Eine Szene aus Pina Bauschs „Keuschheitslegenden“: Eine Tänzerin steigt hinunter ins Parkett, legt ihren Kopf auf den Schoß eines Herren in der ersten Reihe und sagt: „Es ist so dunkel. Ich hab Angst- darf ich bei dir schlafen? Ich hab’ mir auch mein Kissen mitgebracht“.<sup>59</sup> Körpersprache und Sprache als Mittel der Kommunikation. Inszeniert als Verbindung zwischen Darsteller und Publikum.

Auch bei Performances unserer Abteilung wird Sprache und Sprechkunst als künstlerisches Ausdrucksmittel benutzt und Inszeniert. In Mäggie Kaspar's Stück „Bittersüss“ spricht sie als Erzählerin die Handlungsgeschichte ihres Stückes. Dabei stehen ihre Alltagssprache, ihr Dialekt und ihr plauderhafter Ton im Kontrast zu den surrealen Bildern, die die drei Protagonistinnen mit ihren Bewegungen, ihrer Mimik, Kostümierung und ihren Aktionen zeichnen. Der Zuschauer wird immer wieder aus der mal abstrakten, mal direkten Inszenierung der Geschichte gerissen. Der Bruch zwischen den Surrealen Bildern und dem Alltäglichen hat mich besonders fasziniert. Während die Tänzer Charaktere der Geschichte einnehmen, bleibt die Erzählerin immer Mäggie Kaspar selbst. Durch ihren Plauderton und den kurzen Einwüfen, die an das Publikum direkt gerichtet waren, wie, ob ihr jemand beim Abspülen helfen könne, schafft sie eine Beziehung zwischen Geschichte, Darsteller und Publikum. Das Publikum muss seine passive „Zuschauerhaltung“ aufgeben, es bleibt nicht Zuschauer sondern wird Teil der Inszenierung.

---

<sup>58</sup> Vgl. dazu auch: Judith Butler: Körper: erkennbar / unerkennbar. Körper und „Körper“ von Sasha Waltz. In: Sasha Waltz (Hg.): Cluster. Leipzig, 2007

<sup>59</sup> Stück: *Nur Du* (1996) Vgl.: Rilke Schulze-Reuber: Das Tanztheater Pina Bausch. S. 89 und Hoghe: Pina Bausch. S. 58

Auch andere Künstler experimentieren mit der Beziehung Tanz, Sprechkunst, Licht, Musik, Requisite, Bühnenbild und andere Medien, außerhalb des Rahmens Tanztheater sondern weiter gefassten als Performance. Performance als eine multimediale Kunstform, kann dabei sehr vielfältig in Erscheinung treten.

### 4.3 Vortragskunst und Sprechkunst- der Poetry Slam

Poetry Slam ist eine Veranstaltung bei der Dichter mit Kurzlesungen gegeneinander antreten und vom Publikum bewertet werden. Wichtig für die Bewertung ist hierbei neben ihrem dichterischen Können auch die Performance, also die Art ihres Vortrages. Der Gründer Marc Smith erklärt dazu: „Slam Poetry is performance poetry. It recognizes that the art of performance is as important an art as the art of forming words into poems on the printed page.“<sup>60</sup> Poetry Slam ist also eine Veranstaltung, bei der die Vortragskunst gleichbedeutend zur Kunst des geschriebenen Wortes steht. Entscheidend ist die Vortragskunst der Künstler und die Beziehung, die er zum Publikum aufbaut. Der Performer präsentiert ein Teil seiner selbst, er spielt keine Rolle sondern erzählt von Gefühlen und Erfahrungen. Seine Sprache ist seine persönliche und eine die das Publikum versteht. Er bleibt authentisch. Allerdings gewinnt so einen Slam nicht immer derjenige, mit der qualitativ hochwertigsten Dichtung, sondern kann auch von jemandem gewonnen werden der „nur“ gut performed hat. Das Publikum nimmt meist eine Konsumhaltung ein und will überzeugt und gewonnen werden. Als eine avantgardistische Literaturbewegung, die junge, unbekannte Künstler auf die Bühne holt und Sprechkunst mit Performance verbindet, sehe ich den Poetry Slam als eine Parallele zu den Dada- Soirées. Beide richten sich gegen den traditionellen, akademischen Literaturbetrieb und Kunstbegriff. Bei beiden, den Dada-Soirées und den Poetry Slams erfüllt die Dichtung erst ihren Sinn wenn sie erklingt und darüber hinaus wird bei beidem nicht nur „gelesen“, sondern durch Einbeziehung anderer Medien wie Kostümierung<sup>61</sup> performed. Beide zeichnen sich durch eine hohe Vortragskunst aus, die Benutzung der Sprache zeigt sich vielseitig, von lautmalerisch über geräuschhaft, melodiös, experimentell bis virtuos und beide bemühen sich um eine Beziehung zum Publikum. Abschließend, stehen bei beiden Veranstaltungen junge und unbekannte Künstler auf der Bühne, die eigene Texte und

---

<sup>60</sup> [www.lyrik.ch/history/slam4.html](http://www.lyrik.ch/history/slam4.html) zit. nach: Petra Anders: Poetry Slam. Live-Poeten in Dichterschlachten. Ein Arbeitsbuch. Mülheim an der Ruhr, 2007. S. 18

<sup>61</sup> Auch die Kleidungswahl der Slammer gehört zu ihrer Performance. Kleidung wird inszeniert, erzeugt sie schließlich einen Eindruck der Person und zwar den, der von den Slammern gewünscht wird. Dadurch ist auch Alltagskleidung Kostümierung.

Gedichte vortragen und die vielleicht in 50 Jahren rückblickend zur literarischen Avantgarde unserer Zeit zählen.

## 5 Fazit

Die Inszenierung von Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel bietet auch für unser Fach vielfältige Möglichkeiten. Das Vorlesen und Rezitieren von Dichtung als selbständige Bühnenkunst, genauso wie das Eingliedern dieser Art von Sprechkunst in szenische Gestaltungen unter Einbezug der Parameter Form, Zeit, Kraft, Raum sind gestalterische Mittel. Die ausgewählte Dichtung steht dabei im Bezug zum Inhalt, gibt weitere Interpretationsmöglichkeiten und Verknüpft visuelle und auditive Wahrnehmung. Die Literaturvorlage kann auch Vorlage sein für sprechkünstlerische Improvisation, was aus unserer Sicht eine selbständige Kunstform darstellt. Mit der Dichtung kann der Improvisierende phonetisch, rhythmisch und sprechkünstlerisch experimentieren und alles in einen musikalischen Zusammenhang bringen. Experimentelle Dichtung, wie die der Dadaisten eignet sich hierbei besonders.

Die hierbei entstandene Improvisation kann selbstständig sein oder wieder in einen choreographischen und szenischen Zusammenhang mit anderen künstlerischen Ausdrucksmitteln wie Tanz, Kostüm, Licht und Bühnenbild gebracht und zu einer intermedialen Performance zusammengefügt werden.

Darüber hinaus möchte ich auch ermutigen, in Anlehnung an die Vortragskunst des Poetry Slams eigene Texte oder Gedichte zu verfassen, performen und weiter zu experimentieren, wie diese eigene, zeitgenössische Dichtung wiederum mit Tanz und anderen Medien in Verbindung stehen kann.

Die Sprechkunst in Verbindung mit Tanz, kann dabei auch die Form einer alltäglichen Sprache haben, je nachdem was beim Zuschauer impliziert werden soll. Der Performer zeigt sich dabei als reale Person, die eine eigene Geschichte erzählt. Er gibt seine „so tu als ob“ Haltung, die das Theater kennzeichnet, auf und zeigt sich authentisch. Dieses Feld bietet weitere Möglichkeiten mit der Schnittstelle Körper zu experimentieren, die Sprechkunst und Tanzkunst vereint. Sprache steht immer im Bezug zu Identitäten, so erkennt man Personen am Telefon anhand ihrer Stimme und Sprechweise ohne sie zu sehen.

Ein genauso individuelles Merkmal einer Person ist sein Körper in Bewegung, der immer durch seine Individualität die persönliche Charakteristik des Darstellers beibehält. Was passiert wenn man Sprache und Körper trennt? Moderne Techniken bieten uns die Möglichkeit, man denke an Tonaufnahmen die zu einer Tanz Choreographie laufen oder ein Film, der neu vertont wird, sowie Loop Station mit denen das Gesagte wiederholt und überlagert werden kann.

Das Schaffen und Zerstören von Identitäten lässt viele experimentelle Möglichkeiten, die wir in unserem Fach ausschöpfen können.

Auch das Spielen mit der Beziehung zum Publikum bietet ein weiteres Feld. Sprechkunst dient hierbei als eine Brücke zwischen Performer und Publikum. Der Zuschauer kann zum Darsteller werden, Machtverhältnisse können sich verschieben, Provokationen können Konflikte auslösen und der Zuschauer wird zum aus seiner Konsumhaltung herausgeholt und zum Mitdenken, Mitfühlen und Mithandeln gezwungen.

Zum Abschluss möchte ich zusammenfassen, dass diese Arbeit aufzeigt, dass gerade für unser Fach Musik&Movement, wo wir ausgebildet werden mit vielfältigen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu arbeiten, Sprechkunst eine wichtige Rolle einnimmt. Die Möglichkeiten Sprechkunst in eine multimediale Gestaltung oder Performance einzubinden sind vielfältig und vielseitig. Sprechkunst als künstlerisches Ausdrucksmittel steht somit für mich in einer engen Beziehung zu dem Fach Music&Movement und bietet viele Möglichkeiten zu experimentieren und weiter zu forschen.

## 6 Literatur und Quellenverzeichnis

**Anders, Petra:** Poetry Slam. Live-Poeten in Dichterschlachten. Ein Arbeitsbuch. Mühlheim an der Ruhr, 2007

**Ball, Hugo:** Die Flucht aus der Zeit. München, 1927

**Ball, Hugo/Hennings, Emmy:** Damals in Zürich. Briefe aus den Jahren 1915-1917. Zürich, 1978

**Blümner, Rudolf:** Der Geist des Kubismus und die Künste. Berlin, 1921

**Blümner, Rudolf:** Der Sturm. Eine Einführung, Berlin o. J. [1917]

**Bollinger, Hans; Magnaguagno, Guido; Meyer, Raimund (Hrg):** Dada in Zürich. Zürich, 1985

**Burckhard, Max:** Kains als Vorleser. In: Theater, Bd. 1. – Erstdruck: Die Zeit, 11.11.1899

**Devrient, Eduard:** Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 2. Leipzig, 1848

**Eisermann, Judith:** Josef Kainz- Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers. In: Hg: Prof. Dr. M. Gissenwehler und Prof. Dr. J. Schläder. Theaterwissenschaft. Bd. 15. München, 2009

**Falke, Konrad:** Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. Zürich und Leipzig, 1911

**Forestier, Georges:** Lire Racine, in: Georges, Forestier (Hg): Racine: Oeuvres completes, Band 1, Paris, 1999

**Goethe, Johann Wolfgang:** Regeln für Schauspieler. 1803. In: Ders.: Goethes Werke (Weimarer Ausgabe). Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I, Bd. 40. Weimar, 1901

**Habermann, Günther:** Stimme und Mensch. Beobachtungen und Betrachtungen, 1996

**Heß, Birgit:** Sphäre des Wilden... Sphäre des Spiels. Masken und Puppen im Dada Zürich: Agenten der Alterität und Performanze. Trier, 2006

**Hoghe, Raimund:** Den Körper in den Kampf werfen in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg) Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld, 2005

**Hoghe, Raimund:** Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Frankfurt a. M., 1986

<http://www.kultur-online.net/?q=node/17059&nlb=1> 29. 04.2012

**Ikelaar, Leo (Hg.):** Paul Scheerbarts Briefe von 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden. Paderborn, 1996

**Kiesel, Helmuth:** Geschichte der literarischen Moderne. Sprache Ästhetik Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München, 2004

**Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hrg.):** Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld, 2005

**Lehmann, Hans-Thies:** Postdramatisches Theater, Frankfurt/M., 2001

**Merklin, Harald (Hg):** Cicero: De oratore/ Über den Redner. Stuttgart, 1976

**Meyer-Kalkus, Reinhart:** Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001

**Meyer-Kalkus, Reinhart:** Über die vokale Interpretation von Texten am Beispiel von Goethe-Rezitationen im 20. Jahrhundert. In: Gabriele Leupold/ Katharina Raabe (Hsg.): In Ketten tanzen. Übersetzten als interpretierende Kunst, Göttingen 2008

**Pfirsich, Volker:** Der Sturm. Eine Monographie, Kassel 1985

**Raabe, Paul:** Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium d. Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen u. Almanache 1910–1921. Stuttgart, 1964

**Rambach, Friedrich:** Fragmente über Deklamation. Nebst einer Anweisung zum Gebrauche des Odeums. Berlin, 1800

**Schöne, Albrecht:** Johann Wolfgang Goethes „Faust“. Kommentare, Frankfurt 1994

**Schulze-Reuber, Rika:** Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft. Frankfurt a. M., 2005

**Sheppard, Richard:** Hugo Ball an Käthe Brodnitz. Bisher unveröffentlichte Briefe und Kurzmitteilungen aus den „Dada“ Jahren. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart, 1972

**Stadtarchiv Zürich,** Polizei- Akten, VEc Nr. 30, 19.01.1916 (Nr. 75)



**Waltz, Sasha** (Hg.): Cluster. Leipzig, 2007

**Weithase, Irmgard**: Goethe als Sprecher und Sprecherzieher, Weimar 1949