

DIE INDIANER KOMMEN NÄHER

VON MICHAEL KUNKEL

Ein Gespräch in E-Mails mit der Sängerin Marianne Schuppe

«Hau ab /
der Saft
den du suchst /
täuscht /
unterhalb der
Baumgrenze /
geht nichts ins Netz /
gut ist zu nah /
und faul ist der Rest /
hinter dem Pier /
ich bleib in meinem /
Beben zurück /
und zarte
Lampen teilen /
den Schlaf»

Ein «Air» von
Marianne Schuppe
nach
Jacques Hotteterre.

Foto: Peter Vittali



Les indiens s'approchent — *Une conversation électronique avec la chanteuse Marianne Schuppe*

Etablie en Suisse depuis 1983, Marianne Schuppe y travaille dans plusieurs domaines : en tant qu'interprète, improvisatrice, auteur de textes et de traductions (notamment les *Airs* de Jacques Hotteterre). Au cours d'une conversation électronique, Marianne Schuppe s'exprime sur ses liens avec la musique de Giacinto Scelsi et Morton Feldman, sur sa position dans le trio selbdritt, ainsi que sur les stratégies par lesquelles la musique peut tenir les mots en échec.

Dissonanz: Liebe Marianne Schuppe, als Vokalistin und Spracharbeiterin bist du auf verschiedenen Feldern tätig: Als Interpretin (zum Beispiel von Vokalwerken von Giacinto Scelsi und Morton Feldman), als Improvisatorin (zum Beispiel mit Alfred Zimmerlin und Sylwia Zytynska im Trio selbdritt) und auch als Autorin von Texten, oft Übersetzungen. Bevor wir über die einzelnen Facetten deiner Arbeit und bestimmte Projekte reden, interessiert mich, was sie verbindet. Verbindend ist vielleicht der Aspekt des Übersetzens: Beim Interpretieren wie beim verbalen Übersetzen werden Gehalte übermittelt, dadurch auf charakteristische Weise realisiert und transformiert. Du selbst weist in einer Notiz hin auf die Wichtigkeit des Übersetzens für deine Arbeitsweise und schreibst: «Hier wird nichts transportiert. Hier beuge ich mich zwischen die Sprachen.»¹ Das ist eine interessante Aussage, die einige Fragen aufwirft, unter anderem: Wieso wird beim Übersetzen «nichts transportiert»? Um was für «Sprachen» handelt es sich? Was liegt zwischen ihnen? Wie gelangst du dorthin (in den Zwischenbereich)?

Marianne Schuppe: Meine Notiz stammt von einem kürzlichen Projekt, in dem ich mir altfranzösische Lieder aus dem 17. Jahrhundert übersetzt habe, um mir diesen Stoff anzueignen.² Jedes Lesen ist für mich eine neue Textherstellung. Wahrnehmung ist ein hervorgebrachter Text und in diesem Sinn sehe ich in aller Welt und Wirklichkeit eine Übersetzung. Ich singe gern und ich schreibe gern, ich muss es immer wieder tun und suche mir Gelegenheiten und Umgangsweisen, es so zu tun, wie ich es will und kann.

Welt und Wirklichkeit als Übersetzung: Dieses Konzept beansprucht eine Universalität, die mich spontan überfordert. Ähnlich hilflos fühle ich mich, wenn ich versuche, die metaphysische Dimension der Musik Giacinto Scelsis nachzuvollziehen. Durch deine Interpretationen der Vokalmusik gelang es mir, Scelsis Musik von einer etwas anderen Seite her kennenzulernen: als etwas der direkten Rede Verwandtes, manchmal sogar Chansonartiges.³ In Scelsis Musik spielt Übersetzung (im engeren Sinn) eine recht wichtige Rolle: Der Legende nach empfing er Musik improvisierend von irgendwoher, die dann in Noten übersetzt wurde. Manche Vokalstücke sind Übertragungen von Instrumentalmusik. Du hast bei der grossen Scelsi-Sängerin Michiko Hirayama studiert und besitzt ein profundes Wissen über die Aufführungspraxis dieser Musik. Was sind die Fundamente des Scelsi-Interpretierens? Wie viel eigene «Übersetzung» verträgt diese Musik? Sprechen wir von der spontanen Überforderung. Vielleicht ist das universell. Die spontane Überforderung durch zu

wenig Zeit für zu viel Kunst. Wie viel Zeit haben wir für das Lesen und Schreiben? Für dieses E-Mail-Gespräch haben wir zum Beispiel zwei bis drei Wochen. Wie lange Tosati an den Transkriptionen von Scelsis Improvisationen gearbeitet hat, weiss ich nicht. Ich hatte über zehn Jahre, bis ich meine Interpretationen aufgenommen habe. Scelsi soll täglich jeweils drei bis fünf Stunden improvisiert haben. In Rom habe ich einmal die Originalaufnahmen dieser Improvisationen – die Vorlagen für die Vokalstücke – gehört, von Scelsi auf der Ondiola gespielt. Das war ein gesunder Schock. Der Sound ist klein und dünn, er gibt keinen Hinweis auf die Übersetzung in einen Körper. Scelsi kannte Michiko Hirayama, also hat er die Vokalmusik zunächst ihrer Stimmlage zugeordnet. Meine Stimme ist tiefer als die von Michiko Hirayama. Das hat zum Beispiel zu Transpositionen geführt. Die Dokumente Scelsis, die alten Revox-Bänder, auf denen oft mehrere Schichten von aufgezeichneten Improvisationen hörbar sind, sind als Partituren für die Interpreten schwerlich brauchbar. Die Übersetzung in die Notenschrift ist aber durch jemand anders gegangen. Und die Lautierung der Vokalstücke überliess Scelsi weitgehend Michiko, deren Japanischsein in ihre Interpretation einfluss. Die Partitur ist also das Resultat verschiedener Übersetzungen. In diesem Wissen traue ich ihr nur begrenzt. Ich bin nicht daran interessiert, einen japanischen Stil zu imitieren. Mich interessiert Musik, die unterschiedliche Interpretationen zulässt. Die Partituren der Musik Scelsis erschliessen sich mir wesentlich durch rhythmisches Sprechen. Im Moment [Ende März 2009] arbeite ich an *Khoom* (1965) für Stimme und sieben Instrumente. Und es scheint mir eine Sprachbewegung zu sein, die den Fluss dieser Musik bestimmt.

Meine spontane Überforderung hat eigentlich nicht mit «zu wenig Zeit für zuviel Kunst» zu tun, sondern eher mit meiner Unfähigkeit, mich in Systemen zurecht zu finden (auch nach längerer Zeit), die für sich beanspruchen, weltumfassend zu sein, aber das ist wohl eher ein persönliches (leider ununiverselles) Problem ... Du hast dich einmal auf das Dach eines Hauses begeben, um auf der Dachkante sitzend Feldmans «Three Voices» (1982) zu singen.⁴ Warum?

Es war Mehreres. Ich habe mich für ein eher kleines Repertoire entschieden, weil ich gern viel Zeit für ein Stück habe und feststelle, dass sich ein Stück für mich im Lauf der Jahre verändern kann. So ist es mit *Three Voices* von Morton Feldman. In den ersten Jahren hielt ich es für ein instrumentales Werk für Stimme. Mittlerweile sehe ich darin ein Stück über Sprache, in dem lange Zeit eben keine Wörter auftauchen

1. Vgl. www.marianneschuppe.ch (8. April 2009).

2. Es handelt sich um das Projekt *Hochland-Übersetzungen* mit Sarah Giger, Traversflöte und Balts Nill, Perkussion.

3. Vgl. Marianne Schuppes CD *Incantations: The Art of Song of Giacinto Scelsi*, New Albion Records NA 129.

4. So geschehen während des Schweizerischen Tonkünstler-fests 2004, 3. September 2004 auf dem Dach des Théâtre du Crochetan in Monthey; vgl. auch Marianne Schuppes Einspielung dieses Werks auf CD: *Three Voices*, Col Legno WWE 20249.

zeig die Kennkarte, zeig sie unter diesem Namen... der Beweis, nicht die geringste Porosität...immer, immer, dort, ausser Blickweite, sprudeln Quellen, verbreiten sich, versiegen..

ich singe... Aber der Triumph würde klein sein."

Immer eine Sinus Bewegung. Wir glauben was wir sehen. Ist das so ? they expect some outcome. It's like the weather. But what we did n't tell you. Cutting out stuff. A very promising programme. Before it happened. Coin it out. Yes, it's fascinating. To be true and predictably true, over generations, formalized intuition. That we accord truth to the things we intrude. Even myself. Thing I start... Not like cutting wood. If you cut it it's cut. Although it feels the right way. How obviously wrong this has been. It doesn't appears to be...to see more general...not yet.. organized even for mathematics... a certain amount of the clothest power... even if you got the map...and it shouldn't quite fit....you can sometime be sure,

I can hear my fingers.

22-2 Almondark hat den mit
2. Teil

Es war immerhin ihre Ankunft, die die Luft, die hier war, vertrieben und ersetzt hat... Nein. Sie haben nichts vertrieben, die Luft, die hier alles ausfüllte, war keine importierte Luft. Es war ganz einfach Luft. Es gab keine andere, es konnte gar keine andere geben. Aber schließlich ist die Luft mit ihnen hereingekommen. Nein, bei »hereingekommen« könnte man annehmen, daß sie von draußen gekommen ist... Von welchem Draußen? Es gab nirgends etwas anderes als das, was da war. Ebenso offensichtlich, ebenso gewiß wie der Wechsel der Jahreszeiten, wie das Wetter, der Sonnenaufgang oder der Mondschein. Ebenso offensichtlich? gewiß? Wer konnte Wörter wie »Offensichtlichkeit«, wie »Gewißheit« hier hereinbringen und auf das legen, was da war? Und sogar »da« paßt nicht. Wo da? Da im Bezug auf was? »Man ging auf vorgezeichneten Wegen.« Aber nein, es

Sie stützen sich mit den Händen auf die Sessellehnen, sie erheben sich, werden aufstehen... doch dann, nein, noch nicht, sie setzen sich wieder... Und doch ist es der Moment, an dem jeder andere... aber hier nicht, sie haben

105

Et des petites parcelles de bien ? Ne les sentons nous pas ? Oh si, tout de suite, et à doses aussi infimes... dans un regard, dans la courbe d'une lèvre, d'une paupière, d'une joue... cette onde si-

Je wüßte
d'wüßte

«Für selbdritt habe ich mir ein Notizbuch angelegt, das mit dem Trio mitwächst.»

und die Sprache über ein fast plötzliches Erscheinen thematisiert und dann durch Repetition wieder aufgelöst wird. Ich hatte den Wunsch, *Three Voices* gleichsam aus dem Theater heraus in einem Aussenraum zu exponieren und es und mich zum Teil einer Landschaft, eines Bildes werden zu lassen. Oder eine Art von visuellem Verschwinden der Sängerin zu inszenieren. Ausserdem suchte ich eine unangestrengte Körperhaltung für diese kleine Tour de Force. Auf der Dachkante des Théâtre du Crochetan sitzend konnte ich die Partitur wie ein Buch in den Händen halten und auf den Notenständer verzichten. Ich finde den Notenständer oft ein Hindernis zwischen dem Publikum und mir. Es gibt von Feldman eine schöne Bemerkung zu *Three Voices*: «I really wanted to write an abstract thing, called *Three Voices* [...]. Because I feel that if you could do it abstractly nothing could equal it [...]. And it doesn't happen, like in this vocal piece. It went the other way. It is luscious, it's sexy, it's gorgeous, you swoon in it and there is nothing I could have done with it short of throwing it out.»⁵ Ich kannte diese Bemerkung damals noch nicht, aber ich fand einfach, das Stück vertrage ein konkretes Bild und eine Konfrontation mit dem Publikum ausserhalb des Konzertsaaes.

Am Moment des Umschlags, des «fast plötzlichen Erscheinens» von Wörtern (Takt 381) irritiert gerade etwas, das eigentlich als selbstverständlich angenommen wird: dass eine Stimme Wörter singen kann. Nach etwa zwanzig Minuten absoluter

«instrumentaler Vokalität» ist man nicht mehr so richtig darauf gefasst ... Es ist auffällig, dass du innerhalb deines relativ kleinen Repertoires gerne mit dir selbst singst: Ausser «*Three Voices*» interpretierst du auch Scelsis «*Sauh*», indem du deine live-Stimme mittels Tonband vervielfachst (auf den CDs sind es dann nur «künstliche» bzw. «tote» Stimmen). Einerseits treten die Eigenschaften deiner Stimme damit in Polyphonie mit sich selbst, andererseits löst sich die Stimme vom Körper und von ihrer eigenen Zeit. Die Sängerin tritt vielfach hervor, und verschwindet gleichzeitig. Was reizt dich an solcher «Selbst-Vervielfältigung» bzw. «Selbst-Eskamotierung»?

Es entsteht eine Distanz, die die eigene Stimme zu einem Gegenüber werden lässt. Vielleicht ist es das Verschwinden in der Vervielfältigung, vielleicht ist es die Berührung mit dem Abgelösten, Toten, vielleicht die Möglichkeit, dem eigenen Atemrhythmus zu entkommen und ein klangliches Kontinuum zu erzeugen. Ich habe immer gerne allein gearbeitet, weil ich Unabhängigkeit schätze. Als ich Ende 1983 nach meinem Studium in die Schweiz kam, kannte ich keine Leute, die meine Interessen teilten, also habe ich alleine gesungen. Jedoch komme ich nach solchen Ausflügen gerne in die Gegenwart lebendiger Mitspieler zurück. Eine Gegenwart, die eben keine Vervielfältigung, sondern Ergänzung und Widerstand ist, wie es zum Beispiel im Trio selbdritt mit Sywia Zytynska und Alfred Zimmerlin stattfindet oder gegenwärtig [Ende März 2009] mit Jürg Henneberger und dem Ensemble Phoenix Basel.

5. Chris Villars (Hrsg.), Morton Feldman says. Selected Interviews and Lectures, London: Hyphen Press 2006, S. 145.

Manchmal frage ich mich: Was ist eigentlich der Gegenstand der freien Improvisation? Ein improvisatorisches «Idiom»? Kommunikation? Vitale Körperfunktionen? Ausgelebte Launen? Wenn ich dich im Trio selbdrift mit einem Buch improvisieren sehe und höre, denke ich gleich: Diese Musik ist «über etwas».⁶ Denn was im Buch steht, ist wohl schon vorher hineingesetzt und wird nicht im Moment erfunden. Was ist das für ein Buch? Wie entsteht es? Was machst du damit?

Dass in der improvisierten Musik alles im Moment erfunden wird, halte ich für einen Irrtum. Aber Elemente, Erfahrungen, Eingebungen etc. werden zusammengesetzt, ohne dass es dafür einen vereinbarten Plan gibt. Waren es in den ersten Jahren meines Improvisierens vor allem Farben, Geräusche, Sounds, mit denen ich umging, sind es nun mehr und mehr Wörter. Denn die Stimme kann beides: singen und sprechen, und sie tut es ständig gleichzeitig. Für selbdrift habe ich mir ein Notizbuch angelegt, das mit dem Trio mitwächst. «Haben Sie es gelesen?» oder «das ist tatsächlich hier» oder «die Indianer kommen näher» steht da zum Beispiel drin. Es sind Sätze, die auf Momente des Improvisierens auf der Bühne zutreffen könnten. Sind die näherkommenden Indianer die Mitspieler, das Publikum, die Wörter, die Ideen, die Geräusche ausserhalb des Konzertraumes? Das Buch ist keine Partitur, und ich kann es ohne Notenständer gebrauchen. Wörter sind nicht nur Klang, sondern auch gegenständlich, das interessiert mich. Aber sie müssen in Schach gehalten werden, und das tun die Mitspieler, die sie zum Verschwinden bringen, überdecken oder nur ein wenig durchscheinen lassen. Denn der Text soll nicht über dem Instrumentalklang liegen, son-

dern in ihm sein. Ich nenne es mal Sprechgesang – anders als bei Schönberg sicherlich –, aber für mich durchaus mit dem Lied verwandt.

Das Verhältnis von Instrumentalklang und Text (bzw. Wörtern bzw. Stimme) – und damit von «Klang» und «Bedeutung» – scheint etwas zu sein, dass dich auf vielen verschiedenen Ebenen beschäftigt. Wir sprachen bereits über Feldmans «instrumentale Vokalität», und in der selbdrift-Situation werden Wörter durch Instrumentalspiel, wie du sagst: «in Schach gehalten». Kürzlich hast du auch Wörter, die eigentlich dazu bestimmt sind, in Flöten-Airs von Jacques Hotteterre die Instrumentalartikulation diskret zu unterstützen, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und daraus eigene poetische Texte hergestellt. Die Bewegung geht also in beide Richtungen: vom «Wort» zur «Musik», von der «Musik» zum «Wort». Auch deine Hotteterre-Übersetzungen (sie heissen ebenfalls «Airs») bleiben nicht Text, sondern sind wieder Teil eines musikalischen Vorhabens. Wie geht das vor sich?

Man übersetzt sich, was man nicht versteht. Ich spreche nicht besonders gut Französisch und noch weniger den alten Dialekt, in dem Hotteterres Texte abgefasst sind. Also habe ich mir die Texte mit allen Überschriften und Anmerkungen vorgesprochen und bin von da aus, durch das Hören, Lesen und Assoziieren ohne Wörterbuch zu meinen Formulierungen gekommen. Eine Strategie, um das Interpretieren, Schreiben und Improvisieren für sich sprechen zu lassen. Oder um die Wörter in Schach zu halten. Etwa so, wie ich es in einer meiner Airs sage: «Ich fliege über eure Festungen und kein Frühling ruft das Eingemachte zurück.»⁷

6. Vgl. auch die CD selbdrift: von hier, Unit Records UTR 4184 stv/asm 029.

7. Diese Texte werden in dem bereits erwähnten Projekt Hochland-Übersetzungen verwendet.

Jacques Hotteterre

Marianne Schuppe

Brunette

Tendrement
Flute seule C Sol ut

Le beau berger Tircis
pres de sa chere Annette
sur le bord du loir
assis chantoit
dessus sa muzette
ah petite brunette
ah tu me fais mourir

Lass kein Alarm über die Weide
es treibt mich in den Morast
das sagt er und die Blumen
der Krümmung des Frühlings
ah nichts als oval
das kostet ein Aushalten im Schaum
wirf mich doch über die Hecke