

Bernd Leukert

Heiner Goebbels

Die Ausnahme der Regel

Es war schon einmal einfacher zu beschreiben, was für eine Idee hinter den Kompositionen des Heiner Goebbels steht. Denn sie ist zwar nicht verlorengegangen, sondern mit der Zeit; sie kleidet sich zweckmäßig mit Bedacht und ist deshalb zuweilen kaum wiederzuerkennen. Es heißt, daß sie sich auch schon mal verleugnen läßt, um nicht behelligt zu werden.

Zu Beginn, nach Klavier und Cellounterricht, Kammermusik, Blues, Pop und Rockjazz, finden wir Heiner Goebbels bei seiner soziologischen Diplomarbeit zum Thema »Zur Frage der Fortschrittlichkeit musikalischen Materials/Über den gesellschaftlichen Zusammenhang kompositorischer Maßnahmen in der Vorklassik und bei Hanns Eisler«. Da entdeckt er die Gespräche, die Hans Bunge mit Hanns Eisler führte, und spürt in der anarchischen Vitalität Eislers die Chance auf, seine künstlerische Neigung mit dem politischen Gebot der Stunde in Einklang zu bringen. Er ist einer der Gründer des *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchesters*, in dem Profis und Laien in einem unberechenbaren Syndikat für spontaneistische Musikerfindung sich zusammenfanden; im selben Jahr, 1976, wendet er im Duo mit dem Saxophonisten Alfred Harth die Methode Eislers auf die Musik Eislers an, das heißt, er reflektierte spielend Realismus und Haltung und überwindet auf diese Weise das falsch gewordene Pathos der herkömmlichen Eisler-Interpretationen. Gleichzeitig macht er die Musik für Brechts *Die Ausnahme und die Regel*, dann für das Stück *Was heißt hier Liebe?* vom Berliner Theater *Rote Grütze*. Von 1978 bis 1980 beschäftigt ihn Peter Palitzsch als musikalischen Leiter am Schauspiel Frankfurt. 1982 gründet Heiner Goebbels die experimentelle Rockgruppe *Cassiber*, die auf Grund ihrer außergewöhnlichen und ambitionierten Materialmontagen bekannt wurde.



Foto: Mara Eggert

In seinen zahllosen Arbeiten als Film und Theatermusiker hat er im Sinne von Brechts »Kollektiv selbständiger Künste« immer versucht, sich dem Sujet zu nähern, indem er sich weit von dem musikalisch Nächstliegenden entfernt hat, also andere Lesarten zur Geltung brachte oder assoziative Spannungsbögen wachsen ließ, die immer weniger versuchten zu erklären und immer mehr auf das unbegriffliche Begreifen setzten. Früh ist eine starke Abneigung gegen die didaktischen Bestrebungen Eislers und besonders Brechts zu spüren. Heiner Goebbels sucht zusammen, was er braucht, also den zeitgenössischen, aber eben stimmigen Tonfall, die äußerste Intensität, die der Psychologisierung entgeht, und eine Wahrheit, die in einer bestimmten Expressivität evident wird. Das alles sucht er bei Musikern, Schauspielern oder Schriftstellern, mit denen er zusammenarbeitet. Und was er findet, fügt er so wirkungsmächtig zusammen, daß auf ihn die Berufsbezeichnung »Komponist« mit einiger Berechtigung zutrifft. Das bedeutet auch, er bedient nicht die ästhetischen Erwartungen, die sonst mit außermusikalischer Thematik verknüpft werden, er lehnt illustrativ verdoppelnde oder psychologisierende, pädagogische oder entwicklungs-dramaturgische Musik ab, die den Hörer emotional betreut. Er komponiert »antiautoritäre« Angebote, die in einem Wechselverhältnis von Sinnggebung und Sinnentzug stehen und dem Hörer Freiräume lassen, die er gefälligst mit eigener Anstrengung und eigener Erfahrung zu durchqueren oder auszuhalten hat.

Gleiche Ansprüche erhebt er in und mit seinen Hörstücken. Obgleich sie sich stets auf literarische Texte stützen, sind sie keine Hörspiele. So geht es in *Verkommenes Ufer* (1984) nach dem Text aus dem gleichnamigen Theaterstück von Heiner Müller um das energetische Potential von Stimmen, die in Gestik und Tonfall gelebte Erfahrungen mitteilen, also das Gesprochene zugleich mehrfach erzählen. Goebbels verarbeitete ausschließlich O-Ton-Aufnahmen, die von Thorsten Becker mit etwa fünfzig Passanten in Berlin gemacht wurden. Das experimentelle Verfahren hinterließ seine Klangspuren im Ergebnis: Fortlaufender Text aus collagierten Stimmen, repetierte Abschnitte, elektronische Verfremdungen des gelesenen, verlesenen, gestotterten und mühsam entzifferten Müller-Textes einerseits, andererseits die aus dem Sprech-Material und

Hintergrundgeräuschen manipulativ gewonnene, zusätzliche Musikalisierung, also Rhythmisierung, Klangfärbung. Auf diese Weise ist *Verkommenes Ufer* ein literarisches und ein O-Ton-Hörstück zugleich.

Es interessiere ihn, erklärte Heiner Goebbels, wenn ihm ein Text in einer Weise gegenübertritt, die ihn selbst frei mache, mit ihm umzugehen eben wie die Texte Heiner Müllers: »Und in meinen Hörstücken versuche ich, die Texte in einer gewissen Weise auseinanderzunehmen, sie auch daraufhin zu untersuchen, wie in ihrer Syntax ihr Inhalt verborgen ist, sie auf ihr Material zurückzuführen und, wie in *Die Befreiung des Prometheus*, zusammen mit Musik, Geräuschen, mit dieser Syntax, den Bruchstücken des Textes, der Haltung der Sprecher und dem Assoziationsmaterial, das die Art des Sprechens hervorbringt, ein neues Klanggebilde zu schaffen, das sich insgesamt im Kopf des Hörers zu einem neuen Text zusammensetzt.« *Die Befreiung des Prometheus* (1985) nach Texten von Heiner Müller aus den Theaterstücken *ZEMENT*, *DER AUFTRAG*, *PROMETHEUS* und *TRAKTOR* ist die große Oper unter den Hörstücken von Heiner Goebbels. Zwischen der raffinierten Ouvertüre und dem pompösen Hollywood-Finale wird äußerst effektiv ein Text in seiner Bedeutungsvielfalt und Doppelbödigkeit inszeniert, dem in seiner Farbigkeit und Überraschungsfülle nur das zwei Jahre später realisierte Konzerttheater *Der Mann im Fahrstuhl* zur Seite steht.

Die Musik der Texte und die Textur der Musik werden zu Verhältnissen komponiert, in denen sich das entzündet, was die unseren erhellt. Goebbels hat immer neue Wege zu diesem Ziel beschritten. Ohne je in die musikalische Sprachtradition der akademischen Nachkriegsavantgarde zu geraten, ist er formal oft große Wagnisse eingegangen, besonders bei den zwei letzten Plattenproduktionen mit *Cassiber: Perfect Worlds* und *A Face We All Know*, Verlust der Song- und Tanzstruktur, Verlust anderer Verbindlichkeiten, Orgelharmonien bekommen eine böartige Wirkung. In einem Hörstück kehrt er vom Weg der Auffächerung und Differenzierung zurück und schlägt jedes Kapitel über einen Leisten. Der Text von Heiner Müllers *Wolokolamsker Chausee I-V* wird musikalisch rhythmisiert. In formal klar unterschiedenen Abschnitten herrscht jeweils nur ein musikalischer Charakter vor, der dem Text Struktur und Tempo gibt: Speed Metal in der *Russischen Eröffnung*, sparsamer Folk-Blues im *Wald bei Moskau* der Männerchor in *Das Duell*, das Material der Leningrader Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch in *Kentauren* und der finale Funk-Rock-Block *Der Findling* mit Elementen der anderen vier Abschnitte. Wenn man von der sanft-eindringlichen Erzählweise Alexander Kluges in *Kentauren* absieht, wird die ganze Erzählung von Pflicht, Kameradschaft und Disziplin samt schuldhafter Verstrickung vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem daraus folgenden Generationskonflikt von Ernst Stötzner mit markanter Stimme vorgetragen. Die Gewalt dieses Konflikts ist ein hörbar struktureller. Wie Goebbels hier über eine formalisierende Textdarstellung die Dynamisierung eines konventionellen Dialogs erreicht, so löst er umgekehrt die formale Stringenz der Poe-Parabel *Shadow* auf, die mit Müllers *Landscape with Argonauts* versetzt ist. Wie in *Verkommenes Ufer* sprechen Straßenpassanten (diesmal in Boston/Massachusetts) den Text, betonen falsch, verlesen sich, brechen ab, verweigern sich. Doch hier wird ihr Anteil deutlich zurückgenommen. Sie bieten die Anlässe für musikalische Verwandlungen. Nach dem Prinzip eines Weihnachtskalenders werden Abschnitt für Abschnitt neue Klangfenster aufgestoßen. Eine einigermaßen kontinuierliche Geschichte wird durch komponierte Prismen unter ständig wechselnden Aspekten dargestellt.

Das Hörstück öffnet die Augen. Die Intensität einer Stimme hält sich noch im Gedächtnis fest, wenn längst vergessen ist, was sie sagte. 1988 versucht sich Heiner Goebbels an einer weiteren Poe-Bearbeitung Heiner Müllers: *MAELSTROMSÜDPOL*. Das Grauen, das in der hyperrealistischen Beschreibung erstarrt ist, bekommt einen Ausdruck. Die Stimme David Bennents steht im Zentrum des Hörstücks. Sie hat eine Sprechkultur erreicht, die gegen die Vergeblichkeit ihrer Mitteilung in einer Weise ansprechen kann, die sie sohaft mit sich selbst fortreißt. Der Beschwörungskraft der Bennentschen Stimme sind unirdische Klangszenerien beigegeben, die sich ebenso exorbitant akkumulieren und zu monströsen Tontrauben mutieren. Die suggestive Geste des Ausdrucks, die in seinen Solostücken wie in seinen Kammermusiken im Vordergrund steht, springt hier um in Dokumentarisches. Und das ist eines der Anliegen des Komponisten Heiner Goebbels, das »Politische als Intensität alltäglicher Gefühle« (Alexander Kluge).

Die Objektivierung subjektiver Katastrophen – das war das formale Thema, das Heiner Goebbels in dem Kammerensemblestück *La Jalousie oder die Eifersucht. Geräusche aus einem Roman* zu gestalten unternahm, Robbe-Grillet's Nouveau Roman: Die landvermessene Maskierung einer unerträglichen Erfahrung. Der offenbar sinnlos vermessende Mensch muß eine große Faszination auf den Dialektiker Heiner Goebbels ausüben: Die Maske der emotionalen Katastrophe trägt die Züge der Rationalität, im Kleinen wie im Großen. Die stark verwandelte Hörspielfassung des innovativen Musiktheaterstücks *Newton's Casino*, das Heiner Goebbels mit Michael Simon entwickelte, *Schliemanns Radio*, das Hörstück zur Ausgrabung Trojas mit Texten von Heinrich Schliemann, bietet sich selbst freilich als archäologisches Unternehmen dar. Da wird im Text Schliemanns gegraben, Fragmentarisches zusammengesetzt, Scherben nummeriert, Wichtiges verschüttet und immer Neues zu Tage gefördert. Es finden sich die Spuren der klassischen Opernkomponisten, die vom trojanischen Thema gezehrt haben, die Geräuschspektren des Ausgrabens und Aufzeichnens; die Warnungen der Cassandra des Altertums und die, folkloristisch eingekleidet, der Gegenwart. Doch immer wieder, im Geflecht der geprüften Beziehungen, kann man Wege entdecken, auf denen Heiner Goebbels seine Absicherung verlassen hat, wo sein Angebot einen anderen Anspruch erhebt; wo er auf produktive Abwege geraten ist, große Entfernungen durchmißt und jeden, der zuhört, zu ungewöhnlicher Beweglichkeit nötigt.