

Max Nyffeler

Sampling Eisler

Zu den Kompositionsverfahren von Heiner Goebbels

1 Interview mit Christopher Martin über das Theaterstück *Schwarz auf Weiss*, erscheint im Winter 1998/99 in: Heiner Goebbels, *Texte und Interviews*, Alexander-Verlag, Berlin. ↑

2 In: *Gegen das Selbstgestrickte, Wochenzeitung*, Zürich, Nr. 44, Oktober 1990. ↑

3 *Prince and the Revolution*, Referat bei den Kasseler Musiktagen 1988, in: *Das Argument*, Nr. 175, hrsg. von F. u. W. Haug, Hamburg, Mai/Juni 1989, S. 421 ff. ↑

4 Schriftliche Fassung eines Referats, gehalten bei der 3. Internationalen Tagung für Improvisation, Luzern, Oktober 1996; erscheint in: H. Goebbels, *Texte und Interviews*, a. a. O. ↑

Von Hanns Eisler kann man lernen, Musik, auch die zeitgenössische, als etwas konsequent Historisches zu begreifen – als eine Musik, die aus einer bestimmten historischen und gesellschaftlichen Situation heraus und für diese geschrieben worden ist. Zugleich hat er gezeigt, wie die Sackgasse eines enggefaßten Fortschrittsbegriffs zu vermeiden ist, in die man sich durch die Orientierung an Adornos These vom historischen Materialstand leicht verirren kann. Indem er auch einem historisch überholten, »verbrauchten« Material die Kompositionswürdigkeit nicht absprach, öffnete er den Horizont weit über ein kompositorisches Bewußtsein hinaus, das sich nur durch negatorische Absetzbewegungen vom gestern noch Neuen artikuliert. Mit seiner Kritik an einem rein materialbezogenen Fortschrittsdenken nahm Eisler Gedanken vorweg, die Jahrzehnte später im Zusammenhang mit der Postmoderne wieder diskutiert werden sollten. Vor dem Abgleiten in ahistorische Beliebigkeit bewahrte ihn aber seine dialektische Sicht auf den historischen und gesellschaftlichen Aspekt des Komponierens. Im Hintergrund seiner Überlegungen ist stets das »Cui bono« des kritischen Geistes spürbar – das Bewußtsein, daß ein Kunstwerk nicht im luftleeren Raum entsteht, sondern immer als Ausdruck einer bestimmten individuellen und kollektiven Interessenlage gelesen werden kann.

Heiner Goebbels, der sein Soziologiestudium mit einer Arbeit über Hanns Eisler abschloß, hat diese Gedanken für sein eigenes Komponieren beherzigt. Unmittelbar zum Ausdruck kam Eislers Einfluß auf ihn in seiner politischer Musikpraxis der siebziger Jahre, als er im Frankfurter Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester spielte und zusammen mit Alfred Harth das experimentelle Duo Cassiber gründete. Aber auch in seinen später entstandenen, »seriösen« Kompositionen, Hörspielen oder Theaterstücken lassen sich Eislers Spuren feststellen. Goebbels' Skepsis gegen den romantischen Wahn des Originalgenies, die Betonung des Vorgefundenen vor dem Erfundenen, die Lust zur Konfrontation akustischer Fundstücke aus unterschiedlichen Epochen, Kulturen und gesellschaftlichen Räumen sind ohne den alten Musikdialektiker schwer denkbar. Und wie Eisler betrachtet er diese »verbrauchten« Materialien nicht als wertneutral. Gerade auf ihre »semantische Aufladung« legt er allerhöchsten Wert; sie ist für ihn ein wichtiger Parameter des Komponierens. Doch liegt es nicht in seiner Absicht, mit unterschiedlichen semantischen Elementen so etwas wie eine »zentrale Aussage« zu basteln, die als Botschaft zielgerichtet zum Hörer transportiert (oder auf ihn abgeschossen?) werden soll. Agitprop ist nicht seine Sache. Nicht einmal das

Komponieren für eine »nützliche Sache« – wo ist heute schon der gesellschaftliche Ort, in dessen Dienst die künstlerischen Kräfte zu stellen sich lohnte? Darin unterscheidet sich Goebbels als Komponist in der Epoche des triumphierenden Marktliberalismus vom sozialistischen Kämpfer Eisler. Er nimmt jedoch die aufklärerische Kraft der Musik und ihre Wirkung auf die Hörer ebenso ernst wie dieser. Nur ist sein Adressat nicht mehr der klassengebundene Hörertyp, dessen gesellschaftliche Interessen angeblich evident sind, sondern das vom Markt freigesetzte spätbürgerliche Individuum. Er appelliert an das Reflexionsvermögen dieses Individuums und versucht seine Wahrnehmungsweisen spielerisch zu aktivieren. Es ist seine Überzeugung, daß dies gerade nicht durch Verabreichen eindeutiger Wahrheiten, seien sie noch so einleuchtend formuliert, geschehen kann, sondern, im Gegenteil, nur durch die Eröffnung verschiedener Perspektiven, was den Rezipienten zum Finden des eigenen Erkenntniswegs ermuntern soll. Gerade dadurch nimmt Goebbels sein Publikum ernst.

Ein anderes Sprechen artikuliert sich in dieser Auffassung von musikalischer Kommunikation. In ihr zeigt sich kein Monolog des einsamen Künstlers mehr, keine Belehrung, kein gnädiges Teilhabenlassen lernwilliger Laien an höheren Weiheritualen und - was man vielleicht bedauern mag – auch kein gruppeninterner Diskurs mit Komponisten der – wie Goebbels sagen würde – »akademischen« neuen Musik, die von einer andern Seite her ähnliche Ansätze versuchen. In der Sprechweise seiner Musik zeigt sich vielmehr der Versuch, die Hörer/innen als gleichberechtigte Partner in eine offene Gesprächssituation hineinzuziehen, Kommunikation nicht mehr als Einbahnstraße, sondern als multidirektionales Bezugssystem zu etablieren. Etwas von dem, was Eisler als »Freundlichkeit« der Musik gegenüber dem Publikum bezeichnet hat, ist in dieser Haltung spürbar. Er möchte nicht, wie die einstige Avantgarde, das Publikum vor den Kopf stoßen, sondern es vielmehr integrieren: »Mich schreckt es oft ab, wenn ich bei einem Stück das Gefühl habe, der Komponist wolle mir mit allen Knopflöchern signalisieren: ›Das wirst du beim ersten Mal nicht verstehen können.‹ Das ist genau die Arroganz, die ich einem großen Teil der Moderne vorwerfe.«¹

Diese Kommunikationsstruktur findet ihr Äquivalent im Inneren des Werks und in der Produktionsweise. Im Werkinnen ist es die Offenheit der semantischen und syntaktischen Bezüge, im Entstehungsprozeß ist es Heiner Goebbels' Vorliebe für kollektive Schaffensprozesse. Die Partitur eines neuen Werks liegt bei ihm in der Regel nicht bereits am Anfang der Einstudierungsarbeit vor, sondern sie entsteht erst als deren Resultat, als Summe der während der Einstudierung gemachten kollektiven Erfahrungen. Die Arbeit in der Gruppe ist für Goebbels denn auch enorm wichtig. Komponieren ist für ihn ein ständiger Lernprozeß, und den findet er vor allem in der künstlerischen Zusammenarbeit mit anderen. Der künstlerische Einzelkämpfer ist ihm suspekt: »Warum komponieren eigentlich alle immer alleine? Warum nie Kollektive? Wenn der Sozialismus schon in aller Welt und auf ewig abgewirtschaftet scheint, warum gehen die Künstler nicht voraus und schaffen gegenseitig geistiges und künstlerisches Privateigentum ab, überprüfen sich und ihre ›Einfälle‹, ihre kompositorischen Maßnahmen, das, was sie erreichen wollen und die Mittel, die sie dazu heranziehen? Können sie sich von ihren Einfällen nicht trennen, weil dann vielleicht klar wird, daß es sich wirklich nur um Einfälle handelt? Kann man im Kompositionsunterricht überhaupt das Zusammenarbeiten erlernen? Ohnehin ist

doch künstlerisches Eigentum vor dem Zugriff der Sampler schon lange nicht mehr sicher. Und auch das ausgefuchsteste Orchesterstück macht zur Zeit den Eindruck, als sei es nur eine Variante anderer ausgefuchster Orchesterstücke.«² Bereits 1988 war er überzeugt, daß das Experimentierfeld für neue soziale Verhaltensweisen in der Musik nicht mehr in der sogenannten neuen Musik zu finden ist: »Selbst in der Vokalmusik, in der die akademische Musik ja seit hunderten von Jahren Erfahrungen sammelt, tauchten plötzlich Stimmen auf, die in ihrem Intensitätsgrad, Einfalls- und Ausdrucksspektrum bisher noch nie Gehörtes möglich machten (Blixa Bargeld, Furious Pigs, Diamanda Galas, Arto Lindsay, David Moss, Phil Minton etc.). Dies alles wird von der akademischen Avantgarde so schnell nicht eingeholt werden können, weil ganz andere Faktoren ihre Entstehung möglich machten: nicht nur individueller Erfindungsreichtum eines einzelnen Komponisten, sondern ein ganzer Pool von Musikern, die sich gegenseitig beeinflussen, anregen, anstacheln; eine Arbeitsweise, die sich ständig ihrem sozialen Umfeld und ihren ökonomischen Bedingungen stellen muß (z. B. der Stadt New York), eine Offenheit gegenüber anderen Medien und eine Kraft und Reaktionsgeschwindigkeit, die nur aus der Sensibilität der Wahrnehmung von Wirklichkeit kommt.«³

Die Rolle des Komponisten, der sich sein Werk im stillen Kämmerlein ausdenkt, hat für Heiner Goebbels ausgedient. Sein Material sind nicht mehr die in seinem Kopf ausgedachten Konstellationen, die sich aufgrund immanenter Gesetzmäßigkeiten zur Großform des Werks fügen, sondern er montiert vorgefundene Elemente der musikalischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit zur offenen, multiperspektivischen Struktur. Der Schaffensprozeß spielt sich nicht mehr in monologisch-reflexiver, sondern in diskursiver Weise ab; er ist zum offenen Prozeß geworden, der auf der Interaktion mit anderen künstlerischen Subjekten und ihren Äußerungen basiert.

Das dieser Konzeption adäquate Instrument ist der Sampler. Bernd Alois Zimmermanns Imagination einer »Kugelgestalt der Zeit«, in der alle akustischen Erscheinungen aller Epochen in Relation zueinander gebracht werden können, ist durch den Sampler real verwirklicht worden. Das Medium, durch das sich diese »Kugelgestalt« realisiert, ist nun nicht mehr der Konzert- oder Theaterraum mit realen Interpreten, sondern der virtuelle Raum des digitalen Geräts mit angeschlossenen Lautsprechern; der reale Konzertsaal ist nur noch dessen Projektionsraum. Was früher durch aufwendige Zitat- und Montageverfahren in komplexen Orchesterpartituren kodifiziert werden mußte, ist heute durch digitale Aufnahme- und Speicherverfahren zu einem Spiel mit unendlichen Möglichkeiten geworden. Der Schnittplan ersetzt die Partitur, der Klangregisseur den Dirigenten. Mit dem Sampler lassen sich nicht nur alle beliebigen Klänge und Geräusche in- und außerhalb der Musiksphäre abbilden und übergangslos miteinander kombinieren, sondern auch selektiv bearbeiten, variieren, manipulieren. Im Gegensatz zu Reproduktionsmitteln wie Schallplatte und Radio dient der Sampler nicht der bloßen Wiedergabe von vordefinierten Werken, sondern er hat eine interaktive Funktion: Er ist Teil einer Aufführung, in die er mit seinen gespeicherten, gegebenenfalls auch veränderbaren Klängen aktiv eingreift: beweglicher und komplexer als das Tonband, realitätsbezogener als die vorwiegend selbstreferentielle Live-Elektronik.

Der Sampler als potentieller Katalog aller existierenden musikalischen Äußerungen: Eislers Strategie des dialektischen Umgangs mit »verbrauchtem Material« erhält

damit einen technologischen Schub, dessen ästhetische Konsequenzen schwer absehbar sind. Heiner Goebbels, dem der Sampler zum bevorzugten Komponierwerkzeug geworden ist, läßt diese Strategie in doppelt neuem Licht erscheinen, wenn er im Zusammenhang mit dem elektronischen Gerät den literaturtheoretischen Begriff der Intertextualität ins Spiel bringt und das Sample als musikalisches Zeichen begreift. Musik, so argumentiert Goebbels, erscheine uns heute vor allem als Transformation anderer, vorgängiger Musik; sie sei nicht mehr Medium individueller Artikulation, sondern eine von den Instanzen unserer musikalischen Sozialisation uns längst zugesprochene Ordnung. Für den Komponisten habe das gravierende Konsequenzen: »Der Komponist ist nicht mehr der Erfinder, der Herr seiner Klänge, vielmehr dominieren diese das komponierende Subjekt, weil sie immer schon vorher da sind. Das ›Eigene‹ kann sich nunmehr nur durch Verschiebungen artikulieren. Der Unterschied zur Sprache, zur Literatur besteht nur darin, daß es viele der Autoren beim Schreiben schon wissen, was man von den komponierenden Kollegen nicht sagen kann.«⁴ Die Entzauberung des individuellen Schöpfungsaktes und seine Substituierung durch den bewußten Umgang mit dem immer schon Vorhandenen führt für ihn folglich zu einer Aufwertung des Rezipienten, wie es schon von Autoren und Theoretiker des »Nouveau Roman« festgestellt wurde: »Musik als Text zu begreifen ist nicht nur schlüssige Metapher, sondern hat auch in der Analyse und Arbeitsweise programmatische Bedeutung: Musik gehört zum kulturellen Gedächtnis (wie Bilder, Texte) und läßt sich (wie Bilder, Texte) lesen. In der Musik verschränken sich nicht nur andere, ältere Musikschichten mit neueren, sondern sie bedarf sogar der ›Lektüre des Lesers‹ und wird erst, wenn sie gehört ist, zu Ende geschrieben.«⁵ Das Originalgenie ist durch die Samplertechnik überflüssig geworden. Umso mehr ist der souveräne Hörer gefragt.