

Neue Modelle der Kommunikation

Gedanken zur Musiktheaterarbeit von Heiner Goebbels

»Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch nichts davon.«

(Hanns Eisler)

Es ist weniger Oper, mehr Musiktheater; weniger Sprechtheater, mehr szenisches Konzert.

S chales Licht. Eine CD wird abgespielt. Die Stimme von Heiner Müller liest aus Edgar Allen Poes Parabel *Schatten*. »Wir saßen nachts ...« Währenddessen füllt ein Akteur einen Teekessel mit Wasser, zündet einen Campingkocher an und stellt das Wasser darauf. Danach beginnt er, Teebeutel aufzuschneiden, den Inhalt in eine Tasse zu kippen und anschließend den papiernen Beutel anzuzünden. Brennend, glühend schwingt sich dieser in die Luft, um dann als Aschefetzchen langsam wieder auf den Boden zu segeln. Nach dem Ende der Textinspielung schließt sich die folgende Szene an.

Die beschriebene Szene – es ist die 18. von *Schwarz auf Weiß*, dem Musiktheater für Ensemble von Heiner Goebbels, das 1996 vom Ensemble Modern uraufgeführt wurde – steht für eine der konsequentesten Umsetzungen von seinem angestrebten ästhetischen Wollen und spiegelt die Vorgehensweise eines Künstlers wider, die frei ist von festen Kategorien, geschlossener Form und leichtfertig zuzuordnendem Material. Was diese Arbeit auszeichnet, welche Implikationen und Gedankengänge ihr innewohnen, läßt sich anhand der verwendeten musiktheatralischen Parameter im Schaffen von Goebbels darstellen.

Musik als Text

Für Goebbels scheint der Beginn eines Kompositionsprozesses mit dem Bewußtsein einherzugehen, daß nichts Ungehörtes geschaffen werden kann. Denn alle Bemühungen, einen neuen Ton zu finden, laufen ins Leere. Kein Künstler kann sich, so Goebbels' Credo, der Historizität entziehen. »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 nur mehr durch Verschiebungen artikulieren.«¹ Aufgrund dieses Bewußtseins wird der Gebrauch des Samples in der Musik von Heiner Goebbels eindrücklich nachvollziehbar. Goebbels ist in dieser Hinsicht beinahe als Romantiker im Sinne Jean Pauls zu fassen, der Erinnerung als das einzige Paradies ver-

steht, aus dem der Mensch nicht vertrieben werden kann; das Sample als sammelnde Erinnerungsmaschine. Es erzeugt für ihn keine neuen Klänge, sondern nimmt die vorhandenen Signale auf, speichert diese und bietet die Möglichkeit, in gleichem Maße Wort, Musik oder Geräusche zu bearbeiten. Mit Hilfe des Samples kann sich der Komponist dem Kriterium des zu Erwartenden entziehen. Denn die Verwendung des Samples bei Goebbels ist nicht systemimmanent. Für ihn ist der Gebrauch des Samples eine Haltung. Vielleicht kann man Goebbels als einen Klangsammler begreifen, dessen Perspektive auf das Vorgefundene die Möglichkeit bietet, dieses Vorgefundene in andere Kontexte zu stellen. Jedes seiner Projekte verfügt über eine Art Sample-Bibliothek, die thematisch oder assoziativ mit jeglichem Klangmaterial gefüllt ist.

Einen großen Vorteil des Samples sieht Goebbels darin, daß dieser Wiederholbarkeit ermöglicht, im Gegensatz zu den Live-Klängen, die sich einer Wiederholbarkeit entziehen. So wie das programmierte Sample ein wichtiger Bestandteil in seinen Kompositionen ist, so sind die dazu im Grunde konträr stehenden, improvisierten Phrasen gleichfalls Ausdruck einer Haltung. Improvisation ist für Goebbels der kreative Motor eines Stückes und weniger dessen strukturgebende Kraft. Durch das hinzugenommene Sample kann die vorgelegte Improvisation präzisiert werden. Ein Beispiel: Die 4. Szene *Readings I* aus *Schwarz auf Weiß* bietet vielfältigen Raum für die Improvisation der Musiker; gleichzeitig wird der Anfang von Edgar Allen Poes *Schatten* von einem Sprecher im englischen Original vorgetragen, während als ordnendes Prinzip über dem Sample ein Schreibgeräusch, Bleistift auf Papier, Papier auf Holz und ein Orgelakkord hörbar sind.

Heiner Goebbels stellt in seiner Arbeitsweise mit Musik deren Zeichenhaftigkeit aus. »Das Bewußtsein über den Zeichencharakter aller Musik provoziert einen anderen Umgang mit ihr, den man im Sample wiederfinden kann.«² Zudem zieht Goebbels für sich Parallelen zwischen dem Umgang mit Musik und mit einem Text; er bezieht sich hierbei auf die Schrift von Roland Barthes *Die Lust am Text*. »Musik als Text zu begreifen, ist nicht nur schlüssige Metapher, sondern hat auch in der Analyse und Arbeitsweise programmatische Bedeutung: Musik zählt, wie Bilder und Texte, zum kulturellen Gedächtnis und läßt sich, wie Bilder und Texte, lesen. In der Musik verschränken sich nicht nur andere, ältere Musikgeschichten mit neueren; diese Musik bedarf sogar der Lektüre des Lesers und wird erst, wenn sie gehört ist, zu Ende geschrieben.«³

2 Ebd., S. 183

1 Heiner Goebbels, *Das Sample als Zeichen*, in: Heiner Goebbels, *Komposition als Inszenierung*, hrsg. von Wolfgang Sandner, Henschel Verlag, Berlin 2002, S. 181.

3 Ebd., S. 181.

Letztlich bietet der Sammler Heiner Goebels dem Publikum ein vorgefundenes Material (Rockmusik, Jazz und außereuropäische Musik miteingeschlossen) in einem neuen Kontext an. Er fordert es so auf, dieses Material mit den zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der Rezeption eigenständig zu Ende zu denken und daraus selbst einen Kontext des kulturellen Gedächtnisses zu schaffen.

Text als Musik

»Gerade Sprache ist für mich ein Impuls, über Musik anders nachzudenken. Sprache macht mir musikalische Angebote mit ihrer Form, mit ihrer Struktur, mit ihrem Rhythmus.«⁴ Ein Beispiel für diese ästhetische Position Goebels' ist die 14. Szene von *Schwarz auf Weiß*, in der ein Akteur in französischer Sprache den Poe-Text weiterliest, und die Koto parallel dazu die vorliegende Interpunktion spielt. Goebels hat aus dem Rhythmus des Textes jeweils zwei Varianten für die Koto notiert, um Struktur und Rhythmus des Geschriebenen weiterzuführen. Der Musiker kann zwischen den beiden Varianten wählen. Daß Goebels den Text in Szene 4 auf englisch, in Szene 14 auf französisch und in Szene 23 auf deutsch vortragen läßt, zeigt, daß ihn die verschiedenen Klangstrukturen und Rhythmen mehr interessieren als der Inhalt. »In einer fremden Sprache entferne ich mich sofort vom Inhaltlichen und konzentriere mich automatisch auf Klang oder Rhythmus. Das ist der Bereich, der mich als Musiker an Sprache interessiert.«⁵

Heiner Goebels strebt eine Ausgeglichenheit zwischen Sprachrhythmus und Semantik, zwischen Sprachstrukturen und Inhalten an. Er versteht Theater weit mehr als einen Ort der Erfahrung denn als Mitteilungsförm. Aus diesem Grund sind für ihn Farbe, Klang und Rhythmus der gesprochenen Sprache gleichwertig mit dem Inhalt zu handhaben. Das Beispiel der begleitenden Koto zeigt den Materialcharakter des Textes auf sowie die Möglichkeit, mittels der Musik den Text transparent zu machen. Goebels spricht in diesem Zusammenhang von dem Versuch, die Identität zwischen Sprache und Sprechendem zu spalten und zu irritieren. Der Schauspieler soll nicht mit seinem Vokabular an Gestik, Mimik und sprachlichem Ausdruck die Sprache verdoppeln, sondern sich als Körper so autonom wie möglich präsentieren. Goebels möchte damit zwei Körper konstituieren: den Körper des Schauspielers und den Text als Körper. Alles, was den Text darstellerisch zu erklären sucht, nimmt dieser nicht ernst. Um die Autonomie des Geschriebenen zu erreichen, setzt Goebels Mikroports ein und gibt genaueste

Regieanweisungen: Keine Bewegung ist zulässig, die meint, den Text mit dieser Bewegung erklären zu können. Die Schauspieler sollen dem Verstehen der Worte vertrauen, die eigene Erfahrung damit darf nicht interessieren.

Goebels arbeitet, wie etwa in den szenischen Konzerten *Der Mann im Fahrstuhl* und *Die Befreiung des Prometheus*, häufig mit Texten von Heiner Müller. Zudem verwendet er in einigen Musiktheaterarbeiten (*Ou bien la débarquement désastreux*, *Die Wiederholung*, *Max Black*, *Landschaft mit entfernten Verwandten*) verschiedene Texte unterschiedlicher Autoren, so von Gertrude Stein, Edgar Allen Poe, Sören Kierkegaard, Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg und Ludwig Wittgenstein. Ihn interessieren weniger Dramen und Lyrik als vielmehr Texte, die das schreibende Ich außen vorlassen und sich als Gedächtnis mehrerer Erfahrungen begreifen und zitieren. Eben daher rührt die Vorliebe für Bert Brecht und Heiner Müller, die von Goebels wegen ihrer Verwendung des chorischen Ichs liebevoll »Sample-Spieler« genannt werden.

Der Musiker

Ein Hindi-Lied wird gesungen, tanzende Derwische, andere kostümierte Figuren aus vergangenen Jahrhunderten überqueren die Bühne, Texte werden gesprochen. Aber nicht von Schauspielern, Sängern oder Tänzern, sondern von den Musikern: Die Instrumentalisten agieren bei *Landschaft mit entfernten Verwandten* als Performer, als Darsteller in jeglicher Hinsicht. Damit durchbrechen sie die hierarchische Struktur (die verlangt, daß die Musiker bei einer Operaufführung im Orchestergraben verschwinden). In den Theaterarbeiten Heiner Goebels' haben sie Aufgaben zu bewältigen, die ihre Funktion und Rolle als Musiker auf der Szene erweitern. Dabei ist Goebels die enge und vertraute Liaison mit dem Ensemble Modern sehr behilflich. Mit dem Beginn eines Projektes werden die Musiker in den Arbeitsprozeß mit eingebunden, ihre musikalischen wie außermusikalischen Fähigkeiten werden integriert. Auch Lichtdesigner, Bühnen- und Kostümbildner sind von Anfang an dabei, um jedem Element des Musiktheaters eine Daseinsgleichberechtigung zu ermöglichen.

Bei Goebels findet sich rhythmische Struktur nicht nur in der Musik, sondern immer auch in Licht, Text und der Bewegung der Musiker auf der Bühne. Diese Rhythmik basiert auf den unterschiedlichen strukturimmanenten Filtrierungen der Künste und führt nicht zu einer Verdopplung eines Rhythmus, sondern kann seinen Reiz auch im kontrapunktischen Zusammenspiel entfalten. In

4 Heiner Goebels in: Interview mit Tim Gorbauch, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.5.1998

5 Ebd.

Schwarz auf Weiß beispielsweise wird das zunächst hörbar gemachte Schreiben auf Papier in einer anderen Szene visuell weitergeführt. Lichtdesigner Jean Kalman beleuchtet die Musiker von hinten und macht diese somit als Schatten auf dem Prospekt sichtbar – gleich Schriftzeichen auf dem Papier.

Heiner Goebbels ist meist Arrangeur und Regisseur seiner Arbeiten zugleich. Um seine Vorstellungen umzusetzen, benötigt er keinen genius loci, sondern lediglich einen Ort, in dem sich seine Arbeit mit offener Form entfalten kann. Denn die Örtlichkeit gehört zum Element des Werkes. Durch die gleichgestellte Einbeziehung des Raumes kann seine Arbeit im Grenzbereich von Theater und Installation angesiedelt werden. »Dabei spielt meist das Verhältnis zwischen urbanem Raum, historisch-politischen Raum und Naturraum«⁶ eine wichtige Rolle.

Der Zuschauer

Wesentlich für die Musiktheaterarbeit von Heiner Goebbels ist die angestrebte Gleichberechtigung der Künste: Hierarchisierung bedeutet für Goebbels Totalität und würde auch den Zuschauer in ein System der Unfreiheit einbinden, ihn somit bevormunden. Das Totalitäre nimmt, so Goebbels, dem Zuschauer die eigene Erfahrung und damit seine Kreativität. »Wenn das Kunstwerk den Zuschauer aber als konstituierenden Bestandteil genauso braucht, wie es die Summe der Theatermittel braucht, steht es am Beginn eines kreativen Prozesses, in dem der Zuschauer die Geschichten, die erzählbar sind, selbst erfinden kann und sie nicht nur vorgesetzt bekommt.«⁷

Gesamtkunstwerk

Einen wesentlichen Aspekt der Theaterarbeit bildet für Heiner Goebbels die Bemerkung Brechts über die Trennung der Elemente (das Geläufige auffällig und das Gewohnte erstaunlich zu machen). Von Anfang an arbeitet Goebbels mit allen Künsten und steht damit im Gegensatz zu Wagners hermetischem Weltkonstrukt. Ziel von Goebbels ist »(...) nicht die Vernichtung der Einzelkünste zu höheren Zwecken, sondern die Chance ihrer Behauptung in der wechselseitig sich ablösenden, in einem kontinuierlichen Schwebestand gehaltenen Präsenz.«⁸ Das Ergebnis soll die produktive Unvollständigkeit sein, die ein neues Modell der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum anbietet. Denn der »Vermittlungsprozeß selbst muß zum Thema der Kunst werden.«⁹ Goebbels

24 versteht seine Werke als kollektive Prozesse,

innerhalb derer sich die Einzelkünste wechselseitig durchdringen.

History does repeat itself

Noch einmal zur jüngsten Musiktheaterarbeit von Heiner Goebbels: *Landschaft mit entfernten Verwandten* für Solisten, Chor und Ensemble, am 18. Oktober 2002 im Grand Théâtre de Genève uraufgeführt, liegt eine Text-Collage mit Ausschnitten von Giordano Bruno bis Leonardo da Vinci und Sisley Xshafa zugrunde. Eine linear erzählte Handlung gibt es nicht, es werden Themen unterschiedlicher Couleur und Wesenheit angeschnitten. Musikalisch verwendet Goebbels Jazz-, Rock- und außer-europäische Elemente; die Musiker selbst bewegen sich in schillernden Kostümen als Darsteller auf der Bühne. Heiner Goebbels möchte mit dieser Collagierung, die gleichsam das *Objet trouvé* in ihren einzelnen Parametern stark macht, Gertrude Steins literarischen Impetus für sein Musiktheater nutzen. »Ihre Art zu schreiben hat etwas von dieser gleichbleibenden Entfernung, aus der sich der Hörer der Leser dann selbst seinen Text sucht. Eine nicht narrative Erzählweise, oft ohne Anfang und Ende. Das möchte ich für das Musiktheater umsetzen.«¹⁰ Dabei bedient er sich im Gegensatz zu *Schwarz auf Weiß* Mitteln der Oper, obwohl er *Landschaft mit entfernten Verwandten* als konsequente Weiterführung von *Schwarz auf Weiß* versteht. Die einzelnen Szenen sind klar voneinander getrennt, das Bühnenbild entspricht den Möglichkeiten eines Guckkastens. »Ich habe ein Werk über die Oper komponiert, eher als eine Oper als solche.«¹¹ Die Gefahr dieser Arbeit besteht jedoch darin, daß sie eben jene Mittel nutzt, gegen die Goebbels sonst so stark ankämpft. Das angriffslustige Zitieren von Oper und Opernbetrieb gerät teilweise zur Staffage. Zwar hat *Landschaft mit entfernten Verwandten* eher den Rezipienten zum Thema als das, was betrachtet wird; dennoch läuft diese Arbeit Gefahr, selbst in der Gegenwart schon zu Geschichte zu werden und damit die erneuernde Sprengkraft einzubüßen.

Der Komponist

»Nirgendwo so richtig mitten rein.« Mit diesem Zitat beschrieb Heiner Goebbels anlässlich der Verleihung der Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt 2002 seine Nicht-Zugehörigkeit zu den einzelnen künstlerischen Sparten. Goebbels betrachtet seine Kompositionen stets als solche, die in Relation zur Gesellschaft stehen. Sie entstehen in kollektiven Prozessen und beinhalten, ganz in Brechts Sinne, die Entzau-

6 Helene Varopoulou, *Komponieren im Raum: Installation vor Ort*, in: Heiner Goebbels, *Komposition als Inszenierung*, a.a.O., S. 135.

10 Heiner Goebbels im Gespräch mit Rainer Römer, Interview im Newsletter des Ensemble Modern, Frankfurt am Main, September 2002.

11 Alain Perroux, *Unendliche Landschaften*, in: Programmheft zu *Landschaft mit entfernten Verwandten*, Berliner Aufführung 7.-9. 2.2003, S. 15.

7 Heiner Goebbels, *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zu Differenz der Künste*, in: Heiner Goebbels, *Komposition als Inszenierung*, a.a.O., S. 138.

8 Ebd., S. 136.

9 Ebd., S. 138.

berung. Wichtig ist ihm die emotionale Qualität seiner Werke, die sich aus dem Destillat kultureller und politisch-sozialer Stimmungen herauskristallisieren. Goebbels Vita dokumentiert dies: 1976 ist er Mitbegründer des sogenannten Linksradikalen Blasorchesters, 1982 folgt die Gründung der experimentellen Rockgruppe Cassiber. Er hat viele Preise entgegengenommen, einige der wichtigsten als Hörspielmacher. Ihm gelingt es, ein neues Publikum für das Musiktheater oder traditionelle Konzerträume zu gewinnen. Überzeugend wirkt Goebbels mit seinem politischen Ansatz auf künstlerischer Ebene. Es bleibt die Hoffnung, daß sich sein klanglich spezifisches Material nicht erschöpft, daß er sich weiterhin reibt an den bestehenden Strukturen und nicht von dem etablierten Kulturbetrieb vereinnahmt wird. Der nämlich hat, Ironie der Ästhetik und politischen Anschauung, sein Herz für Goebbels längst entdeckt. ■