



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Die Ästhetik des Dazwischen“

Szenische Erscheinungsformen in Heiner Goebbels' Musiktheater

SCHWARZ AUF WEISS

Verfasserin

Elisabeth Hargassner

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Wolfgang Gratzner

Meinen Eltern

DANKSAGUNG

Allen voran bedanke ich mich bei Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner, der durch seinen besonderen Zugang zur neuen Musik mein Interesse für diese vertieft hat und meine Freude und Begeisterung daran fortwährend gefördert hat. Während meiner Forschungsarbeit hatte er stets ein offenes Ohr für meine vielfältigen Anliegen und ich bedanke mich ganz herzlich bei ihm dafür, dass er mir in jeder Hinsicht geholfen hat, die Arbeit auf gutem Wege abzuschließen.

Mein Dank gilt auch Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, deren Diplomandenseminar eine Inspiration für meine Forschungen war und die mich im Glauben an die Sinnhaftigkeit meiner Themenwahl bestärkt hat.

Stefanie Schmitt gebührt besonderer Dank für das genaue Endlektorat.

Ganz besonders bedanke ich mich bei meinen Freunden, die mich während meiner Studienzeit begleitet haben und auf deren Unterstützung ich mich stets verlassen konnte. Bei der Verfertigung meiner Arbeit haben sie mir verständnisvoll zur Seite gestanden. Pia Clodi, Susanna Löffler und Judith Radlegger haben mir sowohl privat als auch beruflich immer geholfen den richtigen Weg zu finden! Ein besonderer Dank gilt meiner Freundin Anna Daurer, die mich seit meinem zehnten Lebensjahr auf meinem Ausbildungsweg begleitet und deren Unterstützung, Ermutigung und Freundschaft zu einem unverzichtbaren Teil meines Lebens geworden ist.

Ein großer Dank gebührt meinem Freund Patric, der mich während des Verfassens meiner Diplomarbeit in allen Belangen liebevoll unterstützt hat und sich mit viel Energie und großem Engagement meinen Problemen angenommen hat.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mir in jeder Hinsicht ein sorgenfreies Studium ermöglicht haben und mir durch ihr Vertrauen und die liebevolle Unterstützung einen festen Rückhalt gaben.

INHALT

1	Einleitung	9
2	Die Kategorie des Dazwischen	14
3	Einflüsse, Erfahrungen und Entwicklungen	18
3.1	Theorie und Praxis als Vorbild	20
3.2	Das Sogenannte Linksradike Blasorchester als Anlage und Verwirklichung erster musikästhetischer Ansätze in der Praxis	26
3.3	Übergangs- und Vorbereitungsphase	30
3.4	Hörstück/Hörspiel	33
3.4.1	Das Neue Hörspiel	34
3.4.2	Der Einfluss technischer Innovationen auf die Struktur und Ästhetik von Heiner Goebbels' Hörstücken	35
3.4.3	„Hörsensation“ in Heiner Goebbels' Hörstücken	40
4	Theorie und Praxis von Heiner Goebbels' Musiktheater	47
4.1	Das Sample als Haltung	47
4.1.1	Das musikalische Zeichen	49
4.1.2	Zwischen Lust und Wollust am Text	51
4.2	Umsetzung und Arbeitsweise	56
4.2.1	Konzeptionelles Komponieren	57
4.2.1.1	Voraussetzungen für eine neue Form	58
4.2.1.2	Transformation vom Musiker zum Performer	59
4.2.1.3	Der autonome Raum	65
4.2.1.4	Textlektüren	69
4.2.1.5	Die Arbeit mit den Tönen	74
5	Analyse des Musiktheaterstücks SCHWARZ AUF WEISS	79
5.1	SCHWARZ AUF WEISS, Musiktheater für Ensemble, Licht und Bühne	80
5.2	Das Verschwinden des Autors	84
5.3	Die sieben Lampen aus Erz	88
5.4	Der Teekessel als audiovisuelles Instrument	90
5.5	Ähnlichkeit und Differenz	92
5.6	Der Raum als variables Aktionsfeld	94
5.7	Der Schatten als radikale Absenz	95
5.8	Musikalisch-körperlicher Energieschub	98
6	Zusammenfassung	103
7	Literatur- und Quellenverzeichnis	107

1 Einleitung

Nähert man sich dem Komponisten und Regisseur Heiner Goebbels an, so lernt man einen Künstler kennen, der sich zwischen vielen unterschiedlichen Stilen, Darstellungsformen und Genres bewegt und diese in seinen Arbeiten zusammenführt. Mit einer speziellen, eigenwillig zu nennenden Arbeits- und Konzeptionstechnik entwirft er vielschichtige Stücke mit einer eigenständigen Sprache und Ästhetik. Obwohl seine Stücke international vielfach aufgeführt werden, findet eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk bislang nur am Rande statt.¹ Das hängt, so denke ich, im Falle neuer Musiktheaterprojekte vor allem mit seiner Arbeitsweise und der Struktur seiner Werke zusammen.² Oft sind diese Werke einzelnen Darstellern und/oder Musikern auf den Leib geschrieben bzw. mit deren kreativem Input erst entstanden. Zudem bestimmt nur selten eine im Vorfeld fertig gestellte Partitur den Ablauf, vielmehr entsteht sein Musiktheater durch ein workshopartiges Erproben im Verbund mit allen Beteiligten, den Darstellern respektive Musikern, aber auch den Bühnenbildnern oder Lichtdesignern. Durch diese personale Gebundenheit ist die Möglichkeit zu mehrmaligen und unterschiedlichen Aufführungen nur bedingt gegeben. Mit dieser Arbeitsweise stellt sich Goebbels auch gegen ein Theater der Hierarchisierung der szenischen Mittel und gegen die Vorgangsweise, dass einzelne dieser Mittel – das Kostüm, die Musik, das Licht – immer nur durch den Akt der Unterwerfung miteinander verknüpft sein können und so illustrativ werden.³ Denn das Licht oder die Musik haben sich im herkömmlichen Theater oft der darstellerischen bzw. textlichen Ebene unterzuordnen. Dadurch wird das Theater, so Goebbels, totalitär und es konfrontiert das Publikum mit einem in sich abgeschlossenen, widerspruchsfreien System, das dem Zuschauer die Möglichkeit nimmt, eigene Erfahrungen zu machen. Goebbels hingegen sucht „die Konfrontation oder das schillernde, die Kräfte respektierende Zusammenspiel in einer Balance der

¹ Diesen Umstand bemerkte auch Anna Souksengphet-Dachlauer in ihrer Dissertation *Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*. Sie schreibt, dass umfassende Publikationen, die sich mit Heiner Goebbels' Werk beschäftigen, anders als bei Heiner Müller, noch nicht existieren. Vgl. Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*. Bielefeld: transcript, 2010. S. 18.

² Vgl. Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. In: Stiftung Lucerne Festival (Hg.); Singer, Erich (Red.): *Composers-in-residence: Isabel Mundry, Heiner Goebbels; Lucerne Festival Sommer 2003*. Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld, 2003. S. 135 – 151.

³ „Der Regisseur inszeniert die Szene, in der der Schauspieler beziehungsweise Sänger in die ihm zugedachte Rolle schlüpft; [...] dabei steckt der Akteur in einem Kostüm, das für eben diesen Charakter treffend entworfen wurde, und steht in einem Bühnenbild, das die Szene noch einmal illustriert und vom Beleuchter ins rechte Licht gerückt wird. Das heißt also: Was wir hier sehen, ist ungefähr sieben Mal dasselbe.“³ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. Berlin: Henschel, 2002. S. 135 – 141, hier S. 136.

Mittel“⁴. Er geht sehr unkonventionell mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material um. So kann beispielsweise das Licht in einer Inszenierung wichtiger sein als das gesprochene Wort, eine Figur ein Kostüm tragen, das etwas anderes darstellt als das, was die Figur zu sein vorgibt, ein Schauspieler etwas der Aussage des von ihm gesprochenen Textes Entgegengesetztes verkörpern, oder es kann auch eine ganz grundsätzliche Spannung zwischen Text und Musik herrschen.⁵ Die Mittel im Theater stehen für ihn nicht in einer hierarchischen Ordnung und können sich so in ihrer Gewichtung wechselseitig ablösen. Nach Goebbels eröffnet dies dem Zuschauer einen neuen Erfahrungsraum.⁶ Durch diese als interdisziplinär und intermedial zu bezeichnende Arbeitsweise befindet sich Goebbels' Musiktheater immer im Grenzbereich eines Dazwischen.

Meine Motivation ist es nun, Goebbels' Musiktheater im Kontext einer ‚Ästhetik des Dazwischen‘ zu verstehen. Mit Ästhetik des Dazwischen meine ich, dass die Spezifik von Goebbels' Musiktheater durch die besondere strukturelle Verbindung der einzelnen Elemente im Theater entsteht. Gemeint sind szenische Mittel wie Licht, Ton, Bühnenbild, Darsteller und Requisiten, in deren Zusammenwirken einerseits und in deren Auseinanderdriften andererseits das ‚Dazwischen‘ liegt. Goebbels' Musiktheater oszilliert so zwischen szenischer Aktion und Musik, zwischen Lichterscheinung und Klangerzeugung, zwischen Rhythmus und Lücke. Denn auch der Bogen, welcher sich über das gesamte Stück spannt, sowie die einzelnen Szenen sind durchzogen von einem Wechselspiel aus Kontinuität und Unterbrechung, eben Rhythmus und Lücke.⁷ Diese Ästhetik des Dazwischen verstehe ich so, wie sie Hans-Thies Lehman in seinem Buch *Postdramatisches Theater* ausgeführt hat. Demnach gehe es bei Goebbels

„um das Zwischen als ein gegenseitiges Reagieren der unterschiedlichen Darstellungsweisen, nicht deren Addition; nicht um Multimediasensationen, sondern eine Erfahrung, die quer zu und neben diesen Effekten steht.“⁸

Anhand der Beschreibung und Analyse verschiedener konstitutiver Merkmale von Goebbels' Musiktheater soll gezeigt werden, inwieweit szenische Erscheinungsformen ihre Bedeutung erst im Dazwischen realisieren. Hierbei spielt die Betrachtung von

⁴ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. S. 135.

⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Dass es Verwandlung gibt*. Interview mit Heiner Goebbels. Ungedruckt, August 1996. <http://www.heinergoebbels.com/> Zugriff am 20.05.2010

⁶ Vgl. Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. S. 135.

⁷ Vgl. Goebbels, Heiner: Puls und Bruch: Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 99 – 108, hier S. 107.

⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. S. 203.

Goebbels' Arbeits- und Kompositionsweise eine zentrale Rolle. Ebenso von Bedeutung sind seine Auseinandersetzung mit Hanns Eisler sowie die Erfahrungen, welche er in den Bereichen der Improvisation, dem Jazz, dem neuen Hörspiel und mit dem Komponieren für Theatermusik gesammelt hat. Diese sind konstitutiv für die Entwicklung seiner Musiktheaterarbeit und sollen daher zu Beginn der Arbeit beleuchtet werden. Goebbels' Reflexionen über sein Musiktheater sind von ihm selbst in theoretischen Schriften festgehalten. Sie tragen zum Verständnis seiner Kunst bei und können – kritisch reflektiert – als Erklärungen herangezogen werden.

Mit der Beschreibung der szenischen Erscheinungsformen, die sich auf Grund des speziellen Umgangs mit dem Material sowie dem Zusammenwirken der einzelnen performativen Elemente ergeben, soll Goebbels' Musiktheater zunächst allgemeiner charakterisiert werden und anschließend anhand des Stücks SCHWARZ AUF WEISS gezeigt werden, dass sich Goebbels' Musiktheater als Ausformung einer Ästhetik des Dazwischen beschreiben lässt.

Die vorangestellten theoretischen Überlegungen dienen dabei zum einen als Ausgangsbasis für die Herangehensweise an das Musiktheaterstück SCHWARZ AUF WEISS und werden zum anderen mit den Erkenntnissen von dessen Analyse verglichen, bzw. auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüft.

Die Betrachtung von Goebbels' Werk weicht dabei in ihrer Methodik weitgehend von jener ab, die bei anderen zeitgenössischen Musiktheaterschaffenden gemeinhin Anwendung findet. Eine Auseinandersetzung mit Goebbels' Musiktheater scheint nur dann aussichtsreich, wenn dessen spezifische Arbeitsweise, also der Entstehungsprozess seiner Musiktheaterproduktionen, mitberücksichtigt wird. Zu Beginn der Arbeit existiert in der Regel noch keine fertige Partitur. Die Musik ist nur ein Teil seines Musiktheaters und – wie bereits erwähnt – nicht unbedingt der wichtigste. Musik, wie Goebbels sie versteht, entsteht sehr oft erst im Verbund mit anderen szenischen Elementen im performativen Akt der Aufführung. Und da somit viele seiner Musiktheaterproduktionen erst in der Totalität der Aufführung ihre Vollständigkeit erlangen, ist die Methode der musikalischen Werkanalyse allein unzureichend. Diesem Umstand Rechnung tragend, wird meine Betrachtung eine Mischung von Werk- und Aufführungsanalyse darstellen.⁹ Ich werde bei der Analyse demnach sowohl musikwissenschaftliche als auch theaterwissenschaftliche Methoden heranziehen, zumal

⁹ Die Partitur zum Musiktheater SCHWARZ AUF WEISS ist bei Ricordi verlegt und wird Gegenstand der Werkanalyse sein.

inhaltsbezogene Vorgehensweisen in der Musikwissenschaft bisher methodologisch kaum gefestigt sind.¹⁰ Die Beschreibung einzelner Szenen nach aufführungsanalytischen Kriterien soll die theoretischen Überlegungen erklären und veranschaulichen. Die abstrahierende Herangehensweise an die Frage, ob sich Goebbels' Musiktheater durch eine Ästhetik des Dazwischen charakterisieren lässt, sucht nach allgemeinen Merkmalen seiner Musiktheaterstücke.¹¹ Tendenzen und Charakteristika von Goebbels' Musiktheater sollen dadurch erkannt und beschrieben werden.

Der Hauptteil dieser Arbeit gliedert sich in vier Teile. Der erste Teil befasst sich dem Begriff des ‚Dazwischen‘, der zunächst aus einer philosophisch-theoretischen Perspektive beschrieben wird. Dabei werden verschiedene Erscheinungsformen des Dazwischen herausgearbeitet. In einem nächsten Schritt wird das Dazwischen in einen theaterästhetischen Kontext gestellt und seine Tauglichkeit in Hinblick auf Goebbels' Musiktheater überprüft. Der zweite Teil erschließt die Einflussbereiche, die für Goebbels' Arbeits- und Kompositionsweise wie auch für sein Theaterverständnis wichtig sind. Der dritte Teil widmet sich der allgemeinen theoretischen Auseinandersetzung mit Goebbels' Musiktheater. Seine Arbeits- und Kompositionsweise sowie sein Werk werden beschrieben und in einen musikästhetischen Kontext gestellt. Der vierte Teil konzentriert sich ganz auf die Analyse des Musiktheaters SCHWARZ AUF WEISS. Positionen aus dem vorangegangenen Teil werden anhand des konkreten Beispiels abgewogen und die These einer Ästhetik des Dazwischen in Goebbels' Musiktheater auf ihre Stichhaltigkeit hin diskutiert.

Musikwissenschaftliche Literatur über Goebbels' Werk ist bislang nur spärlich vorhanden. Vielleicht hängt dies mit dem Umstand zusammen, dass sich seine Kunst im Grenzbereich von Theater, Oper, Musiktheater, szenischem Konzert, Installation und Performance befindet und sein Werk somit nicht eindeutig einer bestimmten wissenschaftlichen Fachrichtung zuordenbar ist. Das von Wolfgang Sandner 2002 herausgegebene Buch *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung* ist die einzige Publikation, welche sich zur Gänze Goebbels widmet. Die darin enthaltene Aufsatzsammlung gibt einen Überblick über Goebbels' Schaffen. Einzelne Aspekte seiner Arbeit werden genauer beleuchtet – Goebbels' Auseinandersetzung mit dem Text ist beispielsweise ein viel diskutierter Themenschwerpunkt –, es wird aber auch auf einzelne Werke näher eingegangen. Sechzehn Beiträge stammen von Goebbels selbst,

¹⁰ Vgl. Gruber, Gerold W.: Analyse. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG*². ST1 Kassel; Stuttgart: Bärenreiter; Metzler 1994, S. 577 – 591, hier S. 577.

¹¹ Vgl. ebd., S. 579.

der sein künstlerisches Schaffen immer theoretisch begleitet hat und in den Kontext gesellschaftlicher Überlegungen gestellt hat. Die Beiträge kommen aus unterschiedlichen Disziplinen und versuchen die komplexe Arbeit Goebbels', die sich oft einer schriftlichen Fixierung entzieht, fassbar zu machen. Eine kritische Auseinandersetzung mit Goebbels' Werk aus einer spezifischen Perspektive, sei es der Musikwissenschaft, der Theaterwissenschaft oder gar der Philosophie, entsteht hierbei jedoch nicht. Die bestehende Sekundärliteratur geht meist dezidiert auf einzelne Werke oder Phänomene von Goebbels' Arbeit ein, wie beispielsweise jene von Kersten Glandien, die Goebbels' Arbeitsweise an Hand der beiden Stücke SCHWARZ AUF WEISS und SURROGATE CITIES beschreibt und diese in Bezug zu künstlerischen Verfahrensweisen am institutionalisierten Theater setzt.¹² Oder Max Nyffeler, der die Frage stellt, wie ‚undeutsch‘ Goebbels' Musik sei.¹³ In wissenschaftlichen Beiträgen wird Goebbels oft mit anderen Künstlern verglichen. So auch in Clemens Risis Artikel *Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels*¹⁴. Mein Ziel ist es, diese sehr unterschiedliche Literatur unter dem Gesichtspunkt einer Ästhetik des Dazwischen auszuwerten und deren Einsichten für mein Forschungsinteresse fruchtbar zu machen.

¹² Vgl. Glandien, Kersten: Ein entfernter Vetter des Stadtplaners – *Schwarz auf Weiss* und *Surrogate Cities* von Heiner Goebbels. In: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater*. Laaber: Laaber-Verlag, 2004. S. 320 – 323.

¹³ Vgl. Nyffeler, Max: „Das Nationale in der Musik – die Kunst des Wo-Anders-Seins“. In: Fuge. Zeitschrift der Jungen Deutschen Philharmonie 9/1996, (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 21.06.2010.

¹⁴ Risi, Clemens: *Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels*. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Jens, Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 18) 2004. S. 175 – 187.

2 Die Kategorie des Dazwischen

Bevor der Frage nachgegangen werden kann, ob sich Goebbels' Musiktheater durch eine Ästhetik des Dazwischen auszeichnet, muss auf die Kategorie des Dazwischen genauer eingegangen werden. Denn die Frage stellt sich, was ‚Dazwischen‘ überhaupt bedeutet und ob sich ein Dazwischen im Kontext der gestellten These denken oder gar beschreiben lässt.

In seiner Überblicksdarstellung zum philosophiegeschichtlichen Stellenwert des Dazwischen versucht Michael Pfister das Dazwischen zu definieren. Zu Beginn seiner Schilderungen formuliert er jedoch ein Problem, auf das er dabei stößt: „Wie kann man mit dem Dazwischen etwas anfangen, ohne ihm ein frühes Ende zu bereiten?“¹⁵ Pfister meint damit, dass sobald man versucht das Dazwischen zu definieren, man ihm eine Identität zuschreibt und somit seine Daseinsberechtigung nimmt.¹⁶ Dem Dazwischen ist nämlich zueigen, dass es nicht ‚Etwas‘ ist, sondern sich gerade durch seine Identitätslosigkeit charakterisiert. „Wenn nämlich das Dazwischen eingenommen wird – und sei es durch den Versuch einer Antwort –, verschwindet es. Augenblicklich. Etwas tritt in Erscheinung. Dadurch wird die unbesetzte Lücke gefüllt, das Fehlen getilgt.“¹⁷ Daraus ergibt sich für Pfister folgende Frage: „Wie kann das Dazwischen Positionslosigkeit zwischen den Positionen bleiben, ohne den Zwischenraum auszufüllen?“¹⁸ Bezeichnet man das Dazwischen als positionslos, impliziert dies Leere. Müsste man ihm dann seine Existenz nicht absprechen? In diesem Zusammenhang verweist Pfister auf die Atomisten Leukipp und Demokrit, die der Leere zwischen den Atomen eine Existenz einräumen. Pfister schließt daraus, dass auch dem Dazwischen eine Existenz zugeschrieben werden muss, da das Leere nicht Nichts ist, sondern nur die „Negation von Substanz“¹⁹. Das Leere bzw. das Dazwischen ist zwar substanzlos, macht aber das Seiende, das es umgibt aus, „wie die Löcher den Käse.“²⁰ Das Leere definiert das Seiende, verleiht ihm ein erkennbares, abgeschlossenes Dasein. Das Leere liegt zwischen dem Seienden, ist also das Dazwischen und grenzt gleichzeitig das eine Seiende vom anderen Seienden ab, wird also zu dessen Grenze. Halten wir also fest, dass das Dazwischen auch immer eine Leere markiert, die aber nicht existenzlos ist.

¹⁵ Pfister, Michael: Eros gibt keine Ruhe. In: Heiz, André Vladimir; Pfister, Michael: *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich, 1998. S. 38 – 47, hier S. 45.

¹⁶ Vgl. Pfister, Michael: Eros gibt keine Ruhe. S. 45.

¹⁷ Heiz, André Vladimir: Etwas geht aus. In: Heiz, André Vladimir; Pfister, Michael: *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*. S. 253 – 265, hier S. 254.

¹⁸ Pfister, Michael: Eros gibt keine Ruhe. S. 45.

¹⁹ Ebd., S. 39.

²⁰ Ebd., S. 39.

Zudem stellt das Dazwischen eine Grenze dar, bildet die Demarkationslinie vom einen zum anderen Seienden. Unterschieden wird das eine vom anderen Seienden durch die Differenz. Die Differenz wiederum manifestiert sich durch den Unterschied, der nur durch eine Grenze ersichtlich wird. Folglich tritt im Dazwischen auch die Differenz des Einen zum Anderen in Erscheinung. „Ohne Differenz keine Identität, ohne Zwischenräume keine Substanzen.“²¹ Andreas Sombroek hat in seiner *Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* die Kategorie des Dazwischen auf Alexander Kluges Verbindung von Text und Film angewendet. Seine eingangs beschriebene Theorie ist mit Rekurs auf Pfister formuliert; dabei kommt Sombroek zu einer Definition des Dazwischen, die der hier formulierten ähnlich ist:

„Das Dazwischen kann auf den unbesetzten Raum, ein Fehlen, eine Lücke gerichtet sein; es kann aber auch eine Grenze, einen Übergang benennen. Es handelt sich in jedem Fall um einen relationalen Begriff, der zwingend an eine Differenz gebunden ist.“²²

Dem Dazwischen geht immer ein ‚Etwas‘ voraus, das zugleich mit einem anderen ‚Etwas‘ in Verbindung gebracht werden kann.²³

Da sich das Dazwischen durch das es umgebende Seiende konstituiert, manifestieren sich im Dazwischen die Relationen, die Bezugnahmen, die Berührungspunkte des einen ‚Etwas‘ zum anderen. Im Dazwischen, so könnte man sagen, tritt etwas in Erscheinung, das zwei andere Dinge selbst nicht sind, sondern erst in der Relation dieser beiden zueinander 'da' ist. Trotz allem bleibt das Dazwischen eine paradoxe und schwer fassbare Kategorie. Denn es entzieht sich unserer Wahrnehmung und als zeitliche und räumliche Kategorie gedacht, ist das Dazwischen etwas, das zwischen etwas ist, selbst aber nichts ist. Damit ist es einerseits selbst als Spalt, Leere, Lücke oder ein Fehlen bestimmt – ist also auch etwas –, andererseits ist es auch als Schwelle, als eine Grenze zweier Dinge markiert, ist also ein Moment der Differenz, des Bruch oder eine Ort des Übergangs, der Relation.

So unverbindlich dieses Dazwischen hier definiert zu sein scheint, im Kontext einer künstlerischen Verfahrensweise, die darauf abzielt, die Ausdrucks- und Darstellungsgrenzen bzw. auch Mediengrenzen zu verschieben, lässt es sich – wie noch gezeigt werden wird – als konstitutives Merkmal der Theatralität von Goebbels' Theaterproduktionen verstehen. Zudem scheint das Dazwischen gerade in den kulturwissenschaftlichen Fächern wie Literatur- und Medienwissenschaft momentan sehr

²¹ Ebd., S. 42.

²² Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript, 2005. S. 24.

²³ Vgl. ebd., S. 24f.

prominent zu sein, wie einerseits die vielfältige Verwendung des Medienbegriffs zeigt und andererseits auch die Begriffe mit dem Präfix ‚Inter-‘ zu belegen scheinen – verweisen doch die Worte Intertextualität, Interkulturalität und Intermedialität auch auf ein Dazwischen. Darüber hinaus bezeichnet der Begriff Medium selbst ein Dazwischen. Der Begriff kommt vom lateinischen ‚medius‘ und bedeutet ‚in der Mitte befindend‘, ‚dazwischen‘, aber auch ‚unparteiisch‘ oder ‚störend‘. Diese unterschiedlichen terminologischen Definitionen des Medienbegriffs bergen zugleich auch eine Schwierigkeit im Gebrauch. Die theoretische und methodische Auseinandersetzung mit Intermedialitätsphänomenen ist nämlich wesentlich davon abhängig, welchen Medienbegriff man zugrunde legt. Sowohl im allgemeinen als auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch werden die Begriffe ‚Medium‘, ‚Medien‘ und ‚Medialität‘ in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen und mit ganz verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Es würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, die Heterogenität der unterschiedlichen theoretischen Ansätze im wissenschaftlichen Diskurs über Medien darzustellen.²⁴

Aufgrund der Verwendung unterschiedlichster Bühnentechniken und audiovisueller Darstellungsformen hat das Theater eine eigene Mediengeschichte. Entsprechend soll Goebbels' Musiktheater aus einer allgemeinen mediengeschichtlichen Perspektive verstanden werden. Medien verstehe ich in diesem Zusammenhang so, wie sie Sybille Krämer in ihrem Aufsatz „Das Medium als Spur und als Apparat“ beschreibt, nämlich als Kulturen der Kommunikation oder Kulturen der Welterzeugung²⁵, deren gemeinsamer Nenner ist, dass Medien nicht nur Inhalte übertragen, sondern die übermittelnden Inhalte auch beeinflussen, das heißt „eine sinnmiterzeugende und nicht bloß sinntransportierende Kraft“ haben.²⁶ Das bedeutet, dass das ‚alte‘ Theater hier ebenso als Medium verstanden wird, wie die neuen technisch generierten Medien.

Goebbels' Theater ist durch das Zusammenspiel verschiedener Techniken, Praktiken und Interaktionsformen bestimmt. Zudem stellen unterschiedlichste audiovisuelle ‚Fremdmedien‘ ein komplexes intermediales Gefüge dar.²⁷ Daher verstehe ich Goebbels'

²⁴ Stellvertretend aus der Fülle medienwissenschaftlicher Literatur: Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003. Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK, 2003. Klook, Daniela; Spahr, Angelika: *Medientheorien. Eine Einführung*. München: Fink, 1997. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.

²⁵ Vgl. Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 73 – 94.

²⁶ Ebd., S. 73.

²⁷ Vgl. zur intermedialen Verfasstheit von Theater: Balme, Christopher B.: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, 2004. S. 13-31.

spezifische Theatralität im Sinne einer ästhetischen Kategorie²⁸, als eine Anordnung, die als Medium verstanden wird. Bei seinem Musiktheater handelt es sich oft um medienübergreifende Projekte, um intermediale Grenzgänge. Wichtig ist es festzuhalten, dass Goebbels' Musiktheater dabei kein beliebiges multimediales Nebeneinander bedeutet, sondern eine Darstellungs- und Erzählstrategie, die sich ganz bewusst intermedialer und vor allem intertextueller Brüche, Reibungen und Interaktionen bedient. Sein Musiktheater ist in diesem Sinne nicht multimedial, sondern intermedial, weil es die einzelnen „Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen“.²⁹

Die Lücken im Text und die Brüche zwischen Text, Musik und szenischen Vorgängen sind bei Goebbels Theaterprojekten Prozesse der Sinn-Generierung. Es ist das Unformulierte, vielleicht Unsagbare, das Ausgesparte, das die traditionellen gewohnten Wahrnehmungsweisen der Zuschauer irritiert/unterläuft und so ihre Aktivität provoziert.

Die Brüche und Lücken, die Goebbels in seinem Musiktheater setzt, hängen entscheidend mit seinem Umgang mit den einzelnen Theatermitteln zusammen. Durch seine theoretische und praktische Auseinandersetzung hat Goebbels eine sehr spezielle Arbeitsweise entwickelt – angefangen bei der Maxime des kollektiven Arbeitsprozesses, über die gleichberechtigte Verwendung völlig unterschiedlicher Musikstile und Genres, bis hin zur Auswahl der Themen, um die seine Stücke kreisen.

Um die Frage nach einer Ästhetik des Dazwischen in Goebbels' Musiktheater zu beantworten, ist die Betrachtung der Einflüsse, Erfahrungen und Entwicklungen zwingend, die für Goebbels' Arbeiten konstitutiv sind.

²⁸ Vgl. Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 358 – 364, hier S. 360.

²⁹ Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus Publikationen 1996. S. 83.

3 Einflüsse, Erfahrungen und Entwicklungen

Die Einflüsse, Erfahrungen und Entwicklungen, die zur Herausbildung von Goebbels' Musiktheater beitragen, sind sehr vielfältig und zum Teil auch eng miteinander verwoben. Eine klare Demarkationslinie zwischen den einzelnen Bereichen lässt sich nur schwer ziehen.

Das folgende Kapitel stellt den Versuch dar, aus den theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen, die Goebbels zuteil geworden sind, drei wesentliche Einflussbereiche herauszuarbeiten, die für die Entstehung seiner Musiktheaterprojekte von Bedeutung sind.

Zu Beginn soll gezeigt werden, in wie weit Goebbels' theoretische Auseinandersetzung mit Hanns Eisler Einfluss auf seine praktische Arbeit hat und wie konsequent sich die von Eisler formulierten Gedanken über Musik durch sein Werk ziehen. Unumgänglich ist dabei eine kurze Betrachtung der Umstände, aus denen heraus Eisler seine Gedanken über Musik formuliert hat. Eislers Dialektik der Musik wurde von Goebbels eingehend reflektiert und hat nicht nur Einfluss auf seine Arbeits- und Kompositionsweise genommen, sondern auch seine politische und künstlerische Einstellung geprägt.

Das Sogenannte Linksradike Blasorchester bildet den zweiten Bereich, auf den ich in diesem Zusammenhang näher eingehen werde. Die Arbeit mit diesem Ensemble war geprägt von Goebbels' Auseinandersetzung mit Eisler, denn hier konnte Goebbels erstmals seine theoretischen Überlegungen in die Praxis umsetzen. Eislers Prinzip von Fortschritt und Rückschritt in der Musik fand bei der künstlerischen Betätigung des Sogenannten Linksradike Blasorchesters Anwendung und wurde darüber hinaus fixer Bestandteil von Goebbels' eigener künstlerischer Arbeit. Zudem war dort keimzellenartig angelegt, was später Goebbels' non-hierarchische Theaterkonzeption bestimmen sollte.

Wie das Sogenannte Linksradike Blasorchester, stellt auch das Neue Hörspiel ein wesentliches künstlerisches Experimentierfeld für Goebbels dar. „Die dramaturgischen und inszenatorischen Freiräume, die Goebbels sich in seinen Hörstücken erarbeitet hatte, die Umsetzung von Texten in akustische »Landschaften«, kamen [...] vor allem in seinen Musiktheaterprojekten zur Geltung.“³⁰

In den Jahren 1979 und 1980 war Goebbels musikalischer Leiter am Schauspielhaus Frankfurt unter Peter Palitzsch. Nach eigener Darstellung waren das für Goebbels die

³⁰ Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 71 – 84, hier S. 80.

ersten Theatererfahrungen.³¹ Danach arbeitete er als freier Bühnenmusiker mit Regisseuren wie Hans Neuenfels und Claus Peymann zusammen. Von 1976 bis 1988 spielte er mit dem Saxophonisten Alfred Harth unter dem Namen Duo in ganz Europa Jazz. 1982 gründete Goebbels die Rockgruppe Cassiber. Diese vielfältigen Erfahrungen in unterschiedlichen Ensembles, mit unterschiedlichen Künstlern haben in Goebbels' späterem Werk zweifellos Spuren hinterlassen. Allerdings ist deren Einfluss schwer direkt auszumachen und für die hier behandelte Fragestellung von untergeordneter Bedeutung. Aus diesem Grund wird jenen Erfahrungen in dieser Arbeit nur ein kurzer Abschnitt gewidmet sein.

Was Goebbels' Musiktheater auszeichnet, ist vor allem in den drei zuvor skizzierten Bereichen angelegt: Im Eisler-Kapitel „Theorie und Praxis als Vorbild“, dem Kapitel „Das Sogenannte Linksradike Blasorchester“ und dem Kapitel über Goebbels' Tätigkeit am Hörstück: „Hörspiel/Hörstück“.

³¹ Vgl. Erdmann, Michael: „Was das Ohr noch aufregt“. Ein Gespräch mit dem (Theater-)Musiker Heiner Goebbels. In: Theater Heute, Heft 7, Juli 1983. S. 28 – 32.

3.1 Theorie und Praxis als Vorbild

„Die Avantgarde hatte den Kontakt zu den Bodentruppen verloren.“³² Wolfgang Sandner beschreibt mit diesem Satz eine Tendenz in der Musikgeschichte, deren Beginn zu Anfang des 20. Jahrhunderts angesiedelt werden kann. Komponisten wie Schönberg und Webern haben versucht materialgeschichtliche Lösungen für ihre musikalischen Experimente zu finden. Mit Hilfe der Dodekaphonie beispielsweise sollte die Musik systematisiert werden, um sie verständlicher und fassbarer zu machen. Auch die Hörgewohnheiten sollten sich mit der Zeit auf diese Musik einstellen. Doch die Neue Musik wurde nicht gesellschaftsfähig. Eine Umstand, dem Hanns Eisler versucht hat entgegenzuwirken. Er sieht die Krise der Musik durch eine Krise der Kompositionstechnik verursacht und die habe „zu einer völligen Isolierung der modernen Musik vom gesellschaftlichen Leben beigetragen.“³³ Eisler war der Auffassung, dass Avantgarde-Kunst – mit ihren neuesten Mitteln und Gestaltungsweisen – durchaus die Massen erreichen könnte, wenn der Komponist dieses Ziel auch verfolge.³⁴ In seinem 1937 geschriebenen Aufsatz *Avantgarde-Kunst und Volksfront* schreibt er:

„Mit neuen künstlerischen Mitteln kommt man in einer so dringenden und zwingenden Weise an das soziale Bewußtsein der Massen heran, daß das Niveau nicht als ein Hindernis, sondern als wirksamstes Moment des Kunstwerks empfunden wird.“³⁵

Im Zuge seines Bestrebens, eine Kunst für die Massen zu schaffen, hat Eisler wesentliche Gedanken über die gesellschaftliche Funktion von Kunst und Künstler formuliert. Eislers Gedanken über den Materialcharakter der Musik wurden von Goebbels eingehend reflektiert und formierten sich zu einem wesentlichen Bestandteil seines kompositorischen Prinzips, während die kämpferisch-sozialistische Haltung Eislers bei Goebbels heute keine Entsprechung mehr findet.

Goebbels hat sich immer wieder auf Eisler berufen. Im Jahr 1975 hat er sein Soziologiestudium mit einer Diplomarbeit über den Materialbegriff bei Eisler abgeschlossen und ihm 1998 mit der EISLERKANTATE sogar eine eigene Komposition

³² Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. In.: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 9 – 44, hier S. 13.

³³ Eisler, Hanns: Einiges über die Lage der modernen Musik [1935]. In: Eisler, Hanns: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 118 – 121, hier S. 118.

³⁴ Vgl. Grabs, Manfred: Dialektik der Musikbetrachtung. In: Eisler, Hanns: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. S. 5 – 26, hier S. 18.

³⁵ Eisler, Hanns: *Avantgarde-Kunst und Volksfront* [1937]. In: Eisler, Hanns: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. S. 118 – 121, hier S. 146.

gewidmet. In der Forschung wird die Verbindung Eisler – Goebbels durchaus reflektiert es wird jedoch kaum erörtert, wie sich die Eislersche Musikauffassung in Goebbels' Schaffen konkret niederschlägt.³⁶ Zwei Themenbereiche stehen stattdessen im Zentrum: erstens, dass beide Komponisten das Material als etwas konsequent Historisches begreifen,³⁷ und zweitens, wie beide den immer elitärer werdenden Charakter der Musik kritisieren.³⁸ Diese Kritik muss differenziert werden. Eisler unterscheidet nämlich nicht zwischen Absicht und Wirkung der avantgardistischen Musik. In der Tat haben sich nur einige wenige Menschen mit der Musik Schönbergs und Webern auseinandergesetzt, sodass ihr ein elitärer Charakter anhaftete, doch dies war nicht die Intention der Komponisten gewesen. Goebbels kritisiert ebenso eine Distanz zwischen Musik und Hörer. Die zeitgenössische Musik nimmt in seinen Augen die Hörgewohnheiten der Menschen nicht wahr. Er ist der Meinung, dass Kompositionen unbedingt auch Bekanntes beinhalten sollen um den Hörer zu erreichen. Eine Möglichkeit ist, auf Musik zurückzugreifen, die von den Massen rezipiert wird. Rock, Pop und Hip-Hop finden deshalb Eingang in seine Werke.

Eislers Materialbegriff generiert sich aus einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit der Funktion der Musik in einer sozialistischen Gesellschaft und den praktischen Möglichkeiten des Materials in Bezug auf sein Zielpublikum. Wie komplex sich diese Auseinandersetzung gestaltet, zeigt eine Sammlung von Exzerpten und Notizen, die Eisler um 1956 unter dem Namen *Materialien zu einer Dialektik der Musik* vorlegte.³⁹ Unzufrieden über die Isolation der ernsten Musik und ihre strikte Trennung von der Unterhaltungsmusik, welche trotz ihres Dilettantismus die Kraft besaß, die Massen zu begeistern, rät Eisler seinem musikalischen Umfeld: „Versucht, eure Zeit wirklich zu verstehen, aber bleibt nicht bei bloßen Äußerlichkeiten hängen. Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wiederentdecken.“⁴⁰ Eisler plädiert im Kontext seiner sozialistischen Gesinnung für eine Musik, welche die Menschen anspricht und zugleich handwerkliches Können und Kunstfertigkeit impliziert. Eisler ist für die Aufhebung der Trennung von Kunst und Gesellschaft. Der Genuss und die Freude an der Kunst sollen mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden sein. Um dieses Ziel zu erreichen, fordert er: „Die planmäßige

³⁶ Vgl. Nyffeler, Max: Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 173 – 185, hier S. 173.

³⁷ Vgl. ebd., S. 173.

³⁸ Vgl. Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 13.

³⁹ Vgl. Grabs, Manfred: Dialektik der Musikbetrachtung. S. 5.

⁴⁰ Eisler, Hanns: Zur Situation der modernen Musik [1928]. In: Ders.: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. S. 49 – 53, hier S. 53.

Liquidierung des Gegensatzes zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik.“⁴¹ Die Realisation dessen sieht er in der Annäherung der beiden Musikrichtungen. Die ‚ernste‘ Musik muss ihre Abstraktheit überwinden und mit dem sozialistischen Aufbau in Verbindung gebracht werden, die ‚leichte‘ Musik soll sich der ‚ernsten‘ Musik annähern, ohne jedoch ihre Fasslichkeit und Verständlichkeit aufzugeben. So soll mit den kompositorischen Mitteln auf die Hörgewohnheiten der Massen eingegangen werden, indem die neuesten Mittel der Technik, wie Tonfilm, Radio und anderes, bei der Produktion berücksichtigt werden.⁴² „Eisler war es also nicht primär um unerreichte ästhetische Positionen zu tun. Er erforschte die Aufgaben, die die gesellschaftliche Wirklichkeit stellte, und bemühte sich, diesen mit den verfügbaren, angemessenen musikalischen Mitteln in künstlerisch anspruchsvoller Weise zu genügen.“⁴³ Dieser Haltung steht Goebbels sehr nahe. Neuen ästhetischen Positionen in der Musik muss nicht zwingend ein neues Kompositionsprinzip zu Grunde liegen. Der Bezug zum Publikum ist vorrangig – nicht ein ausgeklügeltes musikalisches System, das den Hörer außen vor lässt.⁴⁴ Eine Trennung von U- und E-Musik hat es bei Goebbels nie gegeben, und auch der Umgang mit den Mitteln der Technik ist wesentlicher Bestandteil von Goebbels’ Arbeit. Zudem versucht er den Zuschauer in seine Werke mit einzubeziehen, indem er dem Publikum kein in sich geschlossenes Werk vorsetzt, sondern eine Lücke lässt, welche das Publikum durch das Vernetzen der einzelnen Elemente auf der Bühne füllen kann. „Darin liegt eine Chance für das Publikum, es muss, oder besser es darf mitproduzieren.“⁴⁵ Das Publikum soll die Lücke besetzen und, da es gewissermaßen selbst Bestandteil des Werkes wird, großen Anteil am Bühnengeschehen nehmen. Bei der Produktion EISLERMATERIAL hat Goebbels die Musiker in Form eines U auf der Bühne positioniert. Zu erwarten wäre, dass die offene, dem Publikum zugewandte, nicht von Musikern besetzte Seite durch die Anwesenheit eines Dirigenten geschlossen wird. Goebbels hat jedoch bewusst auf eine musikalische Leitung verzichtet. Die Musiker und auch die Sänger sitzen weit von einander entfernt und müssen neben der Kenntnis des Werkes genau über die musikalische Ausdrucksweise der anderen Bescheid wissen, um miteinander kommunizieren zu können. Durch die Leerstelle im Zentrum, also dort, wo gewöhnlich der Dirigent steht, entsteht laut Goebbels beim Publikum eine Kombination aus „Genuss

⁴¹ Eisler, Hanns: Einiges über die Krise der kapitalistischen Musik und über den Aufbau der sozialistischen Musikkultur [1935]. In: Ders.: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. S. 112 - 117, hier S. 114.

⁴² Vgl. ebd., S. 115.

⁴³ Grabs, Manfred: *Dialektik der Musikbetrachtung*. S. 14.

⁴⁴ Nyffeler, Max: *Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels*. S. 175ff.

⁴⁵ Raddatz, Frank-M.: Von der Unabhängigkeit der Mittel. Gespräch mit Heiner Goebbels über den V-Effekt, das Musiktheater und the game behind the game. In: Ders.: *Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2007, S. 123 – 135, hier S. 131.

und Sog“.⁴⁶ Die Zuschauer besetzen das Zentrum mit Neugierde und Interesse und haben Teil an der Kommunikation der Musiker, die das Material quasi über den leeren Raum, der zwischen ihnen liegt, transportieren müssen.⁴⁷ Dabei kommt noch eine Komponente ins Spiel, die für Heiner Goebbels' Arbeit wichtig ist. Die Musiker sollen das Material, das sie spielen, ‚verkörpern‘. In einem Interview mit Stathis Gourgouris erklärt Goebbels:

„But, thinking entirely in terms of Eisler, I wanted them to incorporate, to embody, the material: first of all, by not giving them a conductor [...] second, by having them participate in the process of arranging the material [...] third, asking them to improvise on the material, [...]“⁴⁸

Dadurch will Goebbels einen „verbreiteten Symbolismus der Zeichen“⁴⁹ vermeiden. Um das Theater ernst nehmen zu können, müsse die Kunst auf der Bühne von der Realität ersetzt werden. „Die Materialien müssen treffen, ‚wirken‘ – nicht symbolisch das Wirken vertreten, sondern es selbst sein.“⁵⁰ Das Material, aus dem die EISLERKANTATE komponiert ist, ist ein vorgefundenes. Goebbels hat unterschiedliche Werke von Hanns Eisler durch das Prinzip der Collage miteinander verbunden. Er hat die Stücke zum Teil leicht uminstrumentiert, im Ton verändert bzw. neu gedeutet.⁵¹ Nyffeler sieht dies als eine „Umdeutung ohne falsche Nähe, aber auch ohne die hämische Kritik des Spätgeborenen.“⁵² Heiner Goebbels passt das Material den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen an und lehnt sich mit diesem Verfahren an Eisler an, der das Material als etwas konsequent Historisches begreift – also in einer bestimmten, von historischen und gesellschaftlichen Bedingungen geprägten Zeit entstanden –, ihm aber dennoch nicht die Kompositionswürdigkeit abspricht.⁵³ In seinem Artikel *Inhalt und Form* beschreibt Eisler, wie wichtig der Umgang mit dem historischen Material ist: „Wir müssen verbinden Kühnheit mit der Tradition (so komisch das klingt), mit dem Erbe. [...] Kühnheit,

⁴⁶ Ebd., S. 131.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 131.

⁴⁸ Gourgouris, Stathis: „Performance as Composition“. In: *PAJ - A Journal of Performance and Art*. No. 78, September 2004, S. 1 – 16, hier S. 10.

„In Anlehnung an Eisler möchte ich, dass sie sich [gemeint sind die Musiker] das Material einverleiben, dass sie es verkörpern: erstens indem sie ohne Dirigenten spielen [...], zweitens indem sie in den Prozess des Aufbereitens und Arrangierens des Materials eingebunden sind [...], drittens indem sie von dem Material ausgehend improvisieren.“

⁴⁹ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. S. 139.

⁵⁰ Ebd., S. 139.

⁵¹ Vgl. Nyffeler von, Max: Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels. S. 173.

⁵² Ebd., S. 173.

⁵³ Für eine ausführliche Diskussion über den Begriff des Materials siehe Ahrend, Thomas: *Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen*. Diss. Technische Universität Berlin, 2004. S.12ff.

Neuerertum mit dem richtigen Erbe ist ein richtiges künstlerisches Verhalten.“⁵⁴ Diese Verfügbarkeit des Erbes, des musikalischen Materials begründet Eisler wie folgt: „Das musikalische Material, ist nirgendwo in der Geschichte statisch, sondern es steht überall in einem nicht abreißenden historischen Prozess.“⁵⁵ Für Goebbels liegt in dieser Anschauung sogar die musikalische Zukunft:

„Denkbar im Kampf um eine musikalische Zukunft ist die Aufarbeitung und Heranziehung aller bisher gemachten musikalischen Erfahrungen zu einer neuen Erzählweise, die die komplizierten Vermittlungsprozesse im Auge hat. [...] Das heißt, ich habe versucht, beide Felder der Politisierung – das musikalische Material wie den gesellschaftlichen Kontext – ins Auge zu fassen, unter der Maßgabe der Eislerschen Dialektik, beim Bekannten zu beginnen, um Neues zu versuchen.“⁵⁶

Goebbels will mit dieser Aussage nicht dazu verleiten, dass sich Komponisten wahllos an unterschiedlichem, bereits vorhandenem Material bedienen und es als eigene Schöpfung ausgeben. Vielmehr möchte er einen Eklektizismus in den Vordergrund stellen, der den Komponisten dazu bringt seine Tradition kritisch zu reflektieren und das vorhandene musikalische Material als eine Sprache zu sehen, der er sich bedienen kann – bedienen beispielsweise um Bezüge herzustellen, auf etwas zu verweisen oder aus dem vorhandenen Material Neues zu entwickeln. Goebbels vertritt damit die Meinung, dass die Verwendung von bereits vorhandenen Kompositionsprinzipien oder Musikstilen nicht zwangsläufig einen Rückschritt in der Musik bedeute.

Um diese Dialektik zu verstehen, muss Eislers Gedanke über Fortschritt und Rückschritt in der Musik näher erklärt werden. Für Eisler gibt es eine merkwürdige Verbindung, wie sich Fortschritt und Rückschritt in der Musik in Einem vollziehen können. Er führt als Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach an, dessen Musik weitaus einfacher klinge als jene seines Vaters Johann Sebastian Bach. Und doch entstehe durch diese Einfachheit zugleich eine neue Expressivität, ein neues emotionales Komponieren. Auf der einen Seite wird also etwas zurückgenommen und auf der anderen Seite entsteht dadurch ein neuer Charakter in der Musik. „Das heißt, in einem Stück kommen gegensätzliche Charaktere vor, in einem Stück wird Gegensätzliches ausgesagt. [...] Diesen Vorgang finden wir öfter in der Geschichte. Ein sehr widerspruchsvoller Vorgang, der von uns begriffen werden muß.“⁵⁷ Es gibt jedoch auch Beispiele in der Musikgeschichte, wo eine

⁵⁴ Eisler, Hanns: Inhalt und Form [1962]. In: Ders.: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. S. 283 - 314, hier S. 314.

⁵⁵ Eisler, Hanns: Die Kunst zu erben [1937]. In: Ders.: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. 148 - 154, hier S. 150.

⁵⁶ Goebbels, Heiner: Prince and the revolution: Über das Neue. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 204 – 208, hier S. 206f.

⁵⁷ Eisler, Hanns: Inhalt und Form [1962]. S. 292.

neue Form, eine Materialveränderung keinen Einfluss auf den Inhalt hat. Eisler vergleicht hier den Liebestod der Isolde aus dem letzten Akt von Wagners TRISTAN UND ISOLDE mit der Schlussarie der Salome aus Strauss' SALOME und schließlich Schönbergs Monodrama ERWARTUNG. Von Wagner über Strauss bis hin zu Schönberg zeigt sich eine Materialveränderung, also eine veränderte Kompositionstechnik (die veränderte Harmonik ist nur ein Beispiel dafür). Laut Eisler verspricht diese Entwicklung jedoch noch keine neue Funktion der Musik. In allen drei Beispielen erziele die Musik einen Rausch, das Psychologistische, das Illustrative habe sich nicht verändert.⁵⁸ „Hier haben Sie eine merkwürdige Hartnäckigkeit des musikalischen Inhalts, der gesellschaftlichen Funktion. Trotz geänderten Musikmaterials, trotz geänderter Form – es nützt uns nichts, damit kommen wir nicht weiter.“⁵⁹ Eisler stellt hier die Frage nach dem Sinn der Musik und schlägt vor, die Funktion solch einer Musik zu überdenken und über neue inhaltliche bzw. wirkungsästhetische Ansätze zu einem veränderten Material zu kommen. Die Begriffe Fortschritt und Rückschritt in der Musik können somit nicht nur formal gedacht werden. Sie beziehen sich „auch auf die ganze Art des Gestus der Musik und des Inhalts“.⁶⁰

Max Nyffeler fasst in seinem Artikel *Der dialektische Sampler* treffend den Einfluss zusammen, den die Auseinandersetzung mit Hanns Eisler auf Goebbels ausgeübt hat.

„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.“⁶¹

Inspiziert von Eislers Prinzip des Fortschritts und Rückschritts in der Musik, hat Goebbels Mitte der siebziger Jahre versucht, Inhalt und Form, Musik und Politik miteinander zu verbinden. Mit seinem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester stellt er sich den politischen Kontroversen auf der Straße. Die Erfahrungen dieser Zeit prägen später seine Musiktheaterproduktionen.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 294 f.

⁵⁹ Ebd., S. 295.

⁶⁰ Ebd., S. 313 f.

⁶¹ Nyffeler, Max: Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels. S. 174.

3.2 Das Sogenannte Linksradikale Blasorchester als Anlage und Verwirklichung erster musikästhetischer Ansätze in der Praxis

Nicht mit Musik Politik machen, sondern die Musik politisieren.⁶² Darum ging es Heiner Goebbels, als er Mitte der siebziger Jahre das Sogenannte Linksradikale Blasorchester mitbegründete. Goebbels lehnt sich damit an Hanns Eisler an, dessen Anliegen es war, politische Musik zu machen, zwar in einem sozialistisch-marxistischen Kontext, aber ohne propagandistische Maxime. Das Sogenannte Linksradikale Blasorchester war ein Zusammenschluss von achtzehn bis zwanzig engagierten, basis-demokratisch organisierten Aktivisten, die versuchten mit ihrer Musik und ihren Texten im Kontext der Sponti-Szene der siebziger Jahre in Frankfurt neue Denkanstöße für die politisch-gesellschaftliche Situation zu formulieren. Laut Wolfgang Sandner versuchten diese Musiker: „öffentlich zu wirken, die Sinne zu schärfen für das, was in unserer Gesellschaft schiefgeht, was auf Gängelung der Masse hinausläuft, was möglicherweise einen Staat stützt, der sich seinen Bürgern immer mehr entfremdet.“⁶³ Es ging Goebbels um eine Bewusstmachung und nicht um Agitation. Er wollte durch Musik einen Raum schaffen, indem sich durch die Erfahrung und Wahrnehmung der Zuhörer Sinn entfalten kann. „Denn es geht nicht um den einen Sinn, auch nicht um eine x-beliebige Sinnaleatorik, sondern um die Summe von Sinneinheiten, um deren Vielfalt, um die tieferliegenden Bedeutungsschichten eines Textes [mit Text ist hier auch musikalischer Text gemeint].“⁶⁴ Goebbels nahm mit seinem Sogenannten Linksradikalen Blasorchester an etlichen Demonstrationen teil, und die Musiker bildeten oft die Spitze des Aufmarsches. Sie agierten „aber nicht im Sinne eines Aufbaus von Fronten nach pathetischen Feindbildern, sondern im Sinne einer Durchquerung und Irritation, die die Militanten auf beiden Seiten im optimalen Fall auf ihre Rollen als Zivilisten zurückbrachten, um die öffentlichen Angelegenheiten als Spielraum von Möglichkeiten erkennbar zu machen [...]“.⁶⁵

Die Beteiligten des Sogenannten Linksradikalen Blasorchesters einten ihre anti-autoritäre Gesinnung und ihre Abneigung gegenüber einer Stilisierung von Professionalität. Somit konnten neben dem virtuos improvisierenden Alfred Harth auch musikalisch begabte Laien ihre Gesinnung zum Ausdruck bringen. Für Goebbels war dies ein produktiver Bestandteil des Blasorchesters, und die künstlerische Arbeit mit Laien sollte später großen Einfluss auf seine Theaterarbeit haben. Das Akzeptieren von

⁶² Vgl. Goebbels, Heiner: Prince and the revolution: Über das Neue. S. 207.

⁶³ Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 15.

⁶⁴ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. S. 138.

⁶⁵ Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. S. 72.

Fehlern und Ungenauigkeiten auf der Bühne ist für ihn ein authentisches und sinnstiftendes Element. So erklärt er in einem Gespräch mit Micheal Erdmann, dass das zwanghafte Bemühen vieler Musiker, den Schauspielern ein Instrument bis zur Perfektion beibringen zu wollen, an deren Unvermögen scheitere und es sinnvoller sei, diese vermeintliche Schwäche zu akzeptieren und zu nutzen. „Ich versuche dabei auch immer, den Dilettantismus, der dann zwangsläufig entsteht, nicht zu verdrängen oder zu kaschieren, sondern ihn zu benutzen, zu gestalten. Also nicht versuchen, perfekt wirken zu wollen, wenn man's nicht ist.“⁶⁶ Beispielsweise hat Goebbels in seiner mit Matthias Langhoff zusammen realisierten Arbeit MARIE. WOYZECK allen Schauspielern neben ihrer szenischen Tätigkeit auch eine musikalische Aufgabe gegeben. Er erklärt, dass die Geigen nach einem System verschieden gestimmt wurden, damit die Schauspieler ohne greifen zu müssen auf den leeren Seiten spielen konnten.⁶⁷ Natürlich war dieser Dilettantismus zu hören, die kratzenden Geigen spiegelten jedoch das Fehlen einer Identität von Woyzeck wider.⁶⁸ Das Unvermögen der Schauspieler wurde in dieser Szene nicht überspielt, sondern in seiner Authentizität eingesetzt. Die Vielseitigkeit und Individualität jedes einzelnen Darstellers waren dabei besonders wichtig. Durch die Gleichstellung jedes einzelnen Mitwirkenden und die Vermittlung des Gefühls, essentieller, unersetzbarer Teil des Ganzen zu sein, wurden diese Fähigkeiten hervorgebracht und gefördert. Ähnlich funktionierte die Zusammenarbeit im Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester. „So war das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester ein Kollektivinstrument in der Auseinandersetzung zwischen alternativer und etablierter politischer wie kultureller Szene.“⁶⁹ Um dem musikalischen Können aller Beteiligten gerecht zu werden, knüpfte das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester an Hanns Eislers Prinzip des Fortschritts und Rückschritts in der Musik an. GEDANKEN ÜBER DIE ROTE FAHNE (ein Teil aus der Kantate DIE MUTTER von Hanns Eisler) impliziert für Goebbels genau dieses Prinzip und wird deshalb auch vom Blasorchester bearbeitet und 1977 auf der Platte HÖRT! HÖRT! veröffentlicht. Im Beiheft zur Platte HÖRT! HÖRT! schreibt Goebbels über den besonderen Stellenwert, den Eislers Musik für das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester hat.

„Ausgehend von einfachen musikalischen Mustern (hier z. B. Marsch) hat Eisler immer versucht, das bekannte musikalische Material zu überschreiten, Klischees zu vermeiden oder sie höchstens als Verständigungsbasis für

⁶⁶ Erdmann, Michael: „Was das Ohr noch aufregt“. S. 30.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 32.

⁶⁸ Vgl. Cohen-Levinas, Danielle: Alban Berg vergessen: Marie Woyzeck oder Die Inszenierung von Musik. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 113 – 126, hier S. 118.

⁶⁹ Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 15.

musikalische Laien zu benützen: also eine Musik, die nicht verdummende Wirkung hat, sich aber auch nicht abstrakt und unverständlich gegenüber dem herrschenden Hörbewußtsein verhält. Eisler nannte dieses Prinzip: Fortschritt und Zurücknahme. Und das sollte auch ein bisschen unser Prinzip sein.“⁷⁰

Die Erfahrung, künstlerische Arbeit in einem basisdemokratisch organisierten Kollektiv zu machen, war für Goebbels nachhaltig.

„It is here that I also learned about collective judgment in relation to various commitments, to decisions about where to perform, or what to perform, how to learn a piece, how to compose it, etc. – you know, collective judgment in musical terms in the widest sense – which was very helpful and constructive. I never considered these decisions to get in the way of my aesthetic point of view. I found it a very helpful experience to accept that, as a composer, you don't have to be alone on your room. It was very important for me.“⁷¹

Der kollektive Schaffensprozess wurde für Goebbels konstitutives Element seiner künstlerischen Produktion. Auch in seinen Musiktheaterprojekten stellt diese Arbeitsweise zumeist den schöpferischen Kern dar.

„Um sich des kreativen Einflusses aller szenischen Komponenten zu versichern, bezieht Goebbels alle an der Aufführung Beteiligten in den Entstehungsprozeß seiner Stücke ein. [...] [Dann] werden Angebote zu thematischen Vorgaben gemacht, Ideen durchgespielt und Abläufe improvisiert. Seine langjährige Erfahrung mit kollektiven Arbeitsweisen ermöglicht es dem Komponisten-Regisseur, diese Improvisationen und Ideen kreativ zu lenken und den Mitwirkenden bislang unbekannte Talente zu entlocken.“⁷²

Die Interpreten und Mitwirkenden werden somit nicht einem fremden Willen unterworfen, sondern können ihre eigene Kreativität entfalten. Goebbels macht sie auf diese Weise zu Mitautoren. Kollektive Arbeit ermöglicht, im Dialog mit Anderen eigene Gedanken zu reflektieren, in Frage zu stellen und auch anderen Ideen Raum zu geben. „Alle Künste brauchen zu ihrer Erneuerung dringend Impulse von außen, die nicht nur als schicke Zutat herhalten, sondern die eigenen Gesetze in Frage stellen können.“⁷³

⁷⁰ Booklet zur CD: Sogenanntes Linksradikales Blasorchester: *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester. 1976 – 1981*. Deutschland, Trikont US-0258, 1976 – 1981, (ohne Seitenangabe).

⁷¹ Gourgouris, Stathis: „Performance as Composition“. S. 8ff.

„Bei der Arbeit mit dem Sogenannten Linksradikalen Blasorchester lernte ich kollektive Entscheidungen mit den entsprechenden Verpflichtungen zu treffen. Entscheidungen über den Spielort und die Wahl der Stücke. Entscheidungen wie ein Stück erarbeitet werden sollte oder wie es überhaupt komponiert werden musste, etc. – das bedeutete kollektive Entscheidungen in einer sehr ausgeprägten Weise zu treffen und das war sehr hilfreich und konstruktiv. Ich habe diese Entscheidungen nie unter der Prämisse getroffen, meinen eigenen ästhetischen Geschmack zur Geltung zu bringen. Ich fand es im Gegenteil sehr angenehm, dass ich als Komponist nicht allein in meinem Kämmerchen sitzen musste. Diese kollektiven Prozesse waren sehr wichtig für mich.“

⁷² Glandien, Kersten: Ein entfernter Verwandter des Stadtplaners. *Schwarz auf Weiss und Surrogate Cities* von Heiner Goebbels. S. 320f.

⁷³ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. S. 138.

Neben der Erfahrung des kollektiven Schaffensprozesses und der Zusammenarbeit mit Laien konnte Goebbels mit dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester das erste Mal eine künstlerische Überzeugung, welche er schon durch seine Auseinandersetzung mit Eisler gewonnen hatte, musikalisch in die Praxis umsetzen. Ob Jazz, Rock, Pop oder Klassik, das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester bewegte sich mit seinen Stücken in den unterschiedlichsten musikalischen Stilrichtungen. In der vom Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester 1977 aufgenommenen Platte HÖRT! HÖRT! verschwimmen Operettenmelodien mit Zirkusmusik, und neben Beethovens FÜNFTER ertönen Free Jazz-Elemente. Das Collagieren und Montieren von unterschiedlichem musikalischen Material trug stark zu jener Art von Irritation bei, auf die es das Orchester abgesehen hatte. Dadurch entstand ein komplexes Verweissystem, das ungewohnte Assoziationen erlaubte und neue Erfahrungsmöglichkeiten eröffnete. Das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester verstand das als wirkungsvolle Aufklärung, „weil sowohl die Musik als auch die Inhalte von kritischen Impulsen getragen wurden, mit anderen Worten: die Kritik sinnlich erfahrbar war und die Musik sinnvoll erschien.“⁷⁴

Für die Auflösung des Sogenannten Linksradiakalen Blasorchesters 1981 lässt sich – neben dem Wunsch nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten, welche durch mangelnde Präzision mancher Musiker nicht zu verwirklichen war⁷⁵ – vor allem ein Grund anführen, der stark mit der musikalischen Weiterentwicklung der einzelnen Musiker zu tun hatte. „Vor dem Bauzaun in Brokdorf zu stehen und straßenmusikalische Stimmung zu machen mit flott bearbeiteten Liedern war ohnmächtig. Was uns da fehlte, waren kraftvolle ernste Mittel; das war neben der Unaussprechlichkeit politischer Rezepte das große ästhetische Problem [...]“⁷⁶ Goebbels hat schon ein paar Jahre zuvor Formen der musikalischen Weiterentwicklung gefunden. Mit Alfred Harth gründete er das Duo Heiner Goebbels/Alfred Harth. Anfang der 80er Jahre brachte er seine künstlerischen Vorstellungen in die No-Wave- oder Art Rock-Gruppe Cassiber ein, und auch das neue Hörspiel wurde für Goebbels eine Form, durch die er seine künstlerischen Intentionen verwirklichen konnte.

Das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester war Goebbels' erste öffentliche musikalische Station und bei näherer Betrachtung fällt auf, dass viele Charakteristika seiner Musik hier schon angelegt waren. Barbara Kordes fasst diese, in Anlehnung an Sandner, zusammen: „eine Nicht-Festlegung des musikalischen Stils (neben Free Jazz Beethovens fünfte Symphonie), Öffnung gegenüber Trivialmusik, Improvisieren mit und

⁷⁴ Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 17.

⁷⁵ Erdmann, Michael: „Was das Ohr noch aufregt“. S. 30.

⁷⁶ Booklet zur CD: Sogenanntes Linksradiakales Blasorchester: *Sogenanntes Linksradiakales Blasorchester*. 1976 – 1981. Trikont US-0258, 1976 – 1981.

über divergentes Material als Kompositionsmotor und -stil, Spiegelung der Gesellschaft als inhaltliche Motivation, ein demokratischer Arbeitsprozess und kritische Reflexion des eigenen Schaffens zwischen professionellen, semi-professionellen Musikern und Amateuren.“⁷⁷ In einem Umfeld, das von Hausbesetzungen, Anti-Springer Demonstrationen und Terrorakten der RAF geprägt war, wurde Goebbels mit dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester und dessen gesellschaftskritischer Musik zu einem fixen Bestandteil des künstlerischen Biotops der Frankfurter Sponti-Szene. „In Heiner Goebbels verkörpert sich damit ein Künstlertyp, der für die Bundesrepublik der siebziger und achtziger Jahre charakteristisch war: Einer, der die pluralistischen Angebote einer offenen Wohlstandsgesellschaft, die vielfältigen Möglichkeiten an Lebensformen und kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten vorurteilslos und ganz selbstverständlich zu nutzen verstand und sich dabei kritisches Denken nicht einfach abkaufen ließ.“⁷⁸

3.3 Übergangs- und Vorbereitungsphase

Das Duo mit Harth und die Gruppe Cassiber waren wichtige musikalische Stationen für Goebbels, ebenso wie seine Zeit als Theatermusiker an den Städtischen Bühnen in Frankfurt unter der Intendanz von Peter Palitzsch. Sie waren nicht nur für seinen ersten Kontakt mit dem Theater verantwortlich, sondern trugen maßgeblich zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Theater und seiner Institution bei. Goebbels lernte in dieser Zeit zwar neue elektronische Musikinstrumente kennen – wie den Synthesizer und das Rhythmusgerät⁷⁹ – und beginnt mit diesen Medien auch erweiterte Klangräume zu schaffen. Zur vollen Entfaltung kommt diese musikalische Neuerung jedoch erst bei seiner Arbeit mit dem Hörspiel. Dem Vorwurf von Sander die Stationen mit dem Duo und auch mit der Gruppe Cassiber zum „künstlerischen Exerzierplatz zu degradieren“⁸⁰, möchte ich hier entgegentreten. Die Musik soll zwar durchaus, wie Sandner zu verstehen gibt „als Erkundungen des Komponisten Heiner Goebbels im vielfältig aufbereiteten Klangmaterial“ verstanden werden. Doch genau diese Sichtweise zeigt eigentlich, dass

⁷⁷ Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. Göttingen: V&R unipress, 2009. S. 88.

⁷⁸ Nyffeler, Max: „Das Nationale in der Musik – Die Kunst des Wo-Anders-Seins“. (ohne Seitenangabe).

⁷⁹ Als Rhythmusgerät bezeichnet man ein „elektronisches Gerät zur automatischen Produktion rhythmischer Abläufe bzw. Begleitung mit klanglicher Anlehnung an das herkömmliche Schlaginstrumentarium.“ Wicke, Peter; Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland: *Handbuch der populären Musik*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1997. S. 432.

⁸⁰ Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 19.

von einem Entwicklungs- und Kompositionsblickwinkel aus betrachtet, Goebbels' oben erwähnte musikalische Stationen eher eine Übergangs- und Vorbereitungsphase darstellen.

Wie schon beim Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester war Eisler auch in der Arbeit mit dem Duo ein wichtiger Bezugspunkt. Dessen Stücke dienten als Material zur Bearbeitung und Ausgangspunkt für Improvisationen. Ohne Eislers Intention außer Acht zu lassen, übertrugen Harth und Goebbels die Stücke in eine Free Jazz-Klangwelt, die vor allem durch den Gegensatz von sinnlich anmutenden und auf der anderen Seite fast brutal wirkenden Klängen gekennzeichnet war. Sandner sieht die Musik des Duos durch „die Gegensätze von freien, beinahe orgiastischen Jazzphrasierungen des Saxophonisten Alfred Harth und den bei aller hämmernden Virtuosität und musikalischen Aggressivität stets kontrolliert wirkenden, aus der Sprache der Neuen Musik abgeleiteten Klangstrukturen des Pianisten Heiner Goebbels“⁸¹ gekennzeichnet. Hans-Burkhard Schlichting beschreibt den Umgang mit dem Eislerschen Material sogar „als nichtmuseale Transformationen der politischen Musik der Arbeiterbewegung“⁸². In dieser Zeit entdeckte Goebbels auch die oben erwähnten neuen Medien für seinen Gebrauch, mit denen er vor allem in der Gruppe Cassiber experimentierte. Die Musik entstand nun nicht mehr aus rein ‚akustischen‘ Klängen, sondern konnte durch die Verwendung von elektronischen Hilfsmitteln ein grenzenloses Klangspektrum erreichen. Es konnten akustische Klänge verfremdet und durch Samplingtechniken in verschiedensten Frequenzen digitalisiert wiedergegeben werden. Zudem konnten auch rein elektronische Klänge erzeugt werden, deren klangliche Vielfalt im Vergleich zu akustischen Klängen förmlich grenzenlos war.

Eines der ersten Stücke, welches durch den Einsatz dieser technischen Medien entstanden ist, hat Heiner Goebbels mit der Gruppe Cassiber 1981 realisiert. In BERLIN Q-DAMM 12.4.81 verarbeitet Goebbels dokumentarisches Material mit elektronischen Klängen.⁸³ Durch die Verfremdung des Ausgangsmaterials, den Einsatz der Rhythmusmaschine und die Aufzeichnung von Instrumentalklängen, die dann wiederum gescratcht oder geloopt werden, entsteht ein Tonbandstück, welches auf der einen Seite die Aktualität der Thematik in den Vordergrund stellt und auf der anderen Seite trotzdem durch ein hohes Maß an künstlerischer Distanz gekennzeichnet ist. „Die Absage an einen Agitprop-Gestus, die künstlerische Distanz durch scheinbar kühle

⁸¹ Ebd., S. 18.

⁸² Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. S. 72.

⁸³ Der Sender Freies Berlin hatte einen auf Tonband aufgezeichneten Vorfall vom 12. April 1981 ausgestrahlt. Auf dem Tonband ist zu vernehmen wie ein Polizeibeamter einem Mann, der eine Glasvitrine zerstört hatte, die Pistole an den Kopf hält. Vgl. Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 19.

Bearbeitungsmethoden, das subtile Collagieren von Dokumentationsmaterial ist es, was die Werke von Heiner Goebbels in jener Zeit charakterisiert und ihnen über die Tagesaktualität hinaus Gültigkeit sichert.“⁸⁴

Auch in seiner Tätigkeit als Komponist von Bühnenmusiken zeichnet sich Goebbels durch seine Vielseitigkeit aus. Zum Theater gekommen wie „die Jungfrau zum Kinde“⁸⁵, hat Goebbels dort versucht, sich auf die einzelnen Produktionen mit höchster Intensität einzulassen und der Musik ihren eigenen Platz einzuräumen. „Auch wenn eine Musik ‚unter‘ einem Text liegt, muß sie die Möglichkeit haben, in den Text einzugreifen, ihn zu einer bestimmten Struktur oder Artikulation zu zwingen. Sonst kann sie nichts eigenes erzählen, was nicht schon im Text oder in der Handlung passiert.“⁸⁶ Die Musik darf ‚unter‘ dem Szenischen nicht als „Hintergrundgedudel“⁸⁷ erscheinen. Sehr anschaulich hat Goebbels diese Überzeugung in MARIE.WOYZECK realisiert, indem die Schauspieler auch musikalische Aufgaben zu erfüllen hatten. Mit dem Regisseur Matthias Langhoff zusammen konnte Goebbels bei dieser Produktion einen kollektiven Schaffensprozess realisieren. Die Aufführung fand dadurch „ihre Gestalt in gleichem Maße durch die Musik wie durch den Text“⁸⁸. Nicht immer war solch eine kooperative Zusammenarbeit möglich. So machte Goebbels auch die Erfahrung, dass Regisseure am Theater oft besorgt sein konnten, die Musik könne einen zu prominenten Platz einnehmen und somit der Text seine Funktion verlieren.⁸⁹ Dies war einer der Gründe, warum sich Goebbels später vom institutionalisierten Theaterbetrieb abwandte.

Die szenischen Erfahrungen, die Goebbels am Theater machte, seine musikalischen Stationen zwischen Improvisation und Komposition und die Möglichkeit, mit unterschiedlichen Musikern politische und gesellschaftliche Inhalte theatral zu vermitteln, ermutigten Goebbels, auch in der Kunst des Hörspiels neue Möglichkeiten zu erproben und dessen Mittel sogar zu revolutionieren.

„Dass er mit dem Radio ein Medium wiederbelebt hat, von dem schon Bertholt Brecht in seiner mit Walter Benjamin versuchten Medientheorie in den zwanziger Jahren meinte, es sei ‚eine unausdenkbare alte Einrichtung, die seinerzeit durch die Sinnflut in Vergessenheit geraten war, weist ihn als absolut eigenständigen künstlerischen Kopf aus, der sich zudem auch nicht von vordergründig attraktiveren musikalischen Modellen locken läßt, wenn er in anderen, als überkommen angesehenen Formen Möglichkeiten des Ausdrucks

⁸⁴ Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 19.

⁸⁵ Erdmann, Michael: „Was das Ohr noch aufregt“. S. 28.

⁸⁶ Ebd., S. 28.

⁸⁷ Ebd., S. 28.

⁸⁸ Cohen-Levinas, Danielle: Alban Berg vergessen: Marie Woyzeck oder Die Inszenierung von Musik. S. 114.

⁸⁹ Vgl. Erdmann, Michael: „Was das Ohr noch aufregt“. S. 28.

findet und sie in einer Weise erahnt, die mit dazu beiträgt, das Bild vom Hörspiel zu verändern und für viele jüngere Komponisten und Popkünstler attraktiv zu machen.“⁹⁰

3.4 Hörstück/Hörspiel

„Meine Hörstückarbeit richtet sich gegen ein geradliniges Textverständnis, richtet sich auf ein Hören, das sich aus vielen Informationen zusammensetzt: aus den Geräuschen, aus Textpartikeln, aus Musik, aus Stimmen, aus dem Eindruck, der sich aus der Summe der sprachlichen und außersprachlichen musikalischen Elemente ergibt.“⁹¹

Goebbels will das Hörspiel als ein verzweigtes System von akustischen Bruchstücken verstehen und versucht damit neue Hörgewohnheiten herauszubilden, weil er „dem konventionellen Hörer misstrauet, beziehungsweise ihm wesentlich mehr Möglichkeiten einräumt, Erfahrungen zu machen.“⁹² Goebbels hat durch die Struktur und spezielle Verwendung von Text und Musik neuartige Hörstücke kreiert. Kein anderer deutscher Künstler hat so viele nationale und internationale Hörspielauszeichnungen erhalten wie er.⁹³ Goebbels spricht selber von Hörstücken und grenzt sich damit vom gängigen Begriff des Hörspiels ab. Eine eindeutige wissenschaftliche Definition dieses Begriffs gibt es nicht.⁹⁴ Ulrich Stock sieht in diesem Begriff die Gleichberechtigung von Wort, Geräusch und Musik verankert. „[...] die Dominanz des Wortes ist verschwunden. Dabei geht es ihm [Goebbels] jedoch nicht um die Entwertung des Textes. Kaum ein Musiker hat sich wie er auf den Rhythmus und die Untertöne, den Sinn und die Gewalt der Sprache eingelassen.“⁹⁵ Eine zweite Bedeutung liegt auf dem Suffix ‚Stück‘. Dies impliziert die Nähe zum Theater bzw. zu Live-Aufführungen, was angesichts der Transformation vieler Hörstücke von Goebbels zu Bühnenwerken oder umgekehrt nicht verwundert.⁹⁶ In den folgenden Betrachtungen soll der Begriff ‚Hörstück‘ im Sinne Anna Souksengphet-Dachlauer verwendet werden. In Hinblick auf Goebbels’ einschlägige Arbeiten spricht sie

⁹⁰ Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 21f.

⁹¹ Müller, Heiner; Goebbels, Heiner: Das mögliche Ende des Schreckens / Etwas Programmatisches zur Gattung: Zwei Reden. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 89 – 91, hier S. 91.

⁹² Ebd., S. 91.

⁹³ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. S. 108.

⁹⁴ Vgl. Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 21.

⁹⁵ Stock, Ulrich: „Der Audiofilm, Soundcollage, Hörstück, Oper ...“. In: *Die Zeit* (Beilage Literatur und Musik) 11.12.2003. S. 70.

⁹⁶ Vgl. Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial*. S. 22.

von einer „Kategorie des gegenwärtigen Hörspiels, in der Sprache, Klang und Musik konsequent als gleichwertige Information fungieren“⁹⁷.

3.4.1 Das Neue Hörspiel

Historisch gilt als Auftakt des Neuen Hörspiels die Gemeinschaftsarbeit von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl FÜNF MANN MENSCHEN (SWF 1968). Ausgezeichnet mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden, stand dabei vor allem die akustische Ebene im Vordergrund. Unterstützt durch das Aufkommen der Stereophonie, erzählt dieses Hörspiel „in rasant geschnittenen Szenen das Nicht-Leben von fünf Menschen, war [außerdem] der Konkreten Poesie verpflichtet, sprachkritisch, geräuschereich, leicht und amüsant und hatte doch keine Geschichte, keine erzählte Story mehr.“⁹⁸ Damit das Neue Hörspiel diesen Wandel vollziehen, sich gewissermaßen vom Hörspiel der Innerlichkeit⁹⁹ abwenden konnte, suchte es – neben neuen technischen Möglichkeiten – seine Vorbilder vor allem in der avantgardistischen Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts. Vor allem die experimentelle Kunst der 20er Jahre, die Lautmalerei Kurt Schwitters', die *Musique concrète*, der ‚Nouveau Roman‘ oder die ‚konkrete Poesie‘ waren Inspirationsquelle für die Autoren des ‚Neuen Hörspiels‘. Nach Hans-Jürgen Krug entwickelte sich das Neue Hörspiel weg von der Literatur und öffnete sich verstärkt der Musik und der Akustik. Krug zitiert Mauricio Kagel, der beschreibt, dass Komponisten das Neue Hörspiel vor allem als akustisches Experimentierfeld begriffen. „Ich nehme meinerseits den »Hörspielpreis der Kriegsblinden« ... auch als eine Auszeichnung für das neue Hörspiel als Richtung entgegen, das sich zunächst vom traditionellen Hörspiel dadurch unterscheidet, dass Tonband und Schere neben Papier und Bleistift gleichberechtigt sind‘ erläutert Kagel“.¹⁰⁰ Und doch bildeten Hörspiele wie FÜNF MANN MENSCHEN 1970 eine Ausnahme in der Radiolandschaft. Als interessierter Jungendlicher wurde Heiner Goebbels dennoch aufmerksam auf das Neue Hörspiel und es hinterließ einen bleibenden Eindruck bei dem Sechszehnjährigen.¹⁰¹ „Was die Autoren im Umkreis der konkreten Poesie und der experimentellen französischen Prosa an funktischen Formen entwickeln, wurde von einsichtigen Dramaturgen mit Kontinuität gepflegt und in Werkstattssendungen präsentiert, denen manch Jüngere ihre Handwerkszeug entnehmen

⁹⁷ Ebd., S. 22f.

⁹⁸ Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 84.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 86.

¹⁰¹ Vgl. Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. S. 74.

konnten.“¹⁰² Heiner Goebbels' erste Hörstücke entstanden in den frühen 80er Jahren und waren von der Entwicklung des Neuen Hörspiels beeinflusst. Seine Hörstücke waren von einer Vielfalt geprägt, die sich dadurch auszeichnete, dass er „ganz eigenwillig Radiokunst und Rockmusik, Literatur und Musik, Ernst und Unterhaltung ‚Einstürzende Neubauten' und Heiner Müller“¹⁰³ miteinander kombinierte. Dabei kamen Verfahren der Collage und Montage zum Einsatz „in denen neben dem Wort Geräusche und Musik als gleichwertige Elemente auftreten und die Struktur des Materials eine ebenso große Rolle spielt wie die Semantik verbaler Äußerungen.“¹⁰⁴ Wichtig für Goebbels waren vor allem technische Innovationen, die er sich – wie auch andere Künstler dieser Zeit – zu Eigen machte und die natürlich auch Einfluss auf die Konzeption seiner Hörspiele hatten.

3.4.2 Der Einfluss technischer Innovationen auf die Struktur und Ästhetik von Heiner Goebbels' Hörstücken

Es waren vor allem das Tonband und später das tragbare Tonbandgerät, die die Entwicklung des Hörspiels revolutionierten. Mit Hilfe der Tonbandtechnik konnte aus verschiedenen Aufnahmen die brauchbarste ausgewählt und aus unterschiedlichen Tondokumenten ein Hörspiel ‚zusammengeschnitten' werden. „Je nach dem, was wie aufgenommen werden soll, kann der Künstler, der [...] sein eigener Tontechniker und Regisseur ist, aus einer Vielzahl an akustischen Perspektiven wählen [...].“¹⁰⁵ Damit wird das Verfahren der Montage im Hörspiel möglich.¹⁰⁶ Zusätzlich kann der Künstler das Hörspiel durch Schnitt und Blende strukturieren. Kurz gesagt ermöglichen Schnitt, Blende und Montage die Auflösung der Zeit, ihre Raffung und Dehnung, die Simultaneität von Vergangenen und Gegenwärtigen sowie Kontrast- und Assoziationswirkungen.¹⁰⁷ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang das O-Ton-Hörspiel (Originalton-Hörspiel), das durch die technische Entwicklung des tragbaren Tonbands erst möglich wurde. „Das Manuskript hatte für das O-Ton-Hörspiel wenig Bedeutung; Tonband, Schnitt, Montage wurden viel wichtiger – und vor allem die O-Töne, das Aufgenommene, das Auditive. [...]

¹⁰² Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. S. 74.

¹⁰³ Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 106.

¹⁰⁴ Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial*. S. 25.

¹⁰⁵ Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 94.

¹⁰⁶ Der Begriff der Montage soll hier als Produktionsverfahren verstanden werden und sich von einer Gestaltungsebene abgrenzen. „Damit bezeichnet die Montage das übergreifende Verfahren des Zusammensetzens von gleichartigem Medienmaterial [...].“ Vgl.: Großmann, Rolf: Collage, Montage, Sampling. In: Segeberg, Harro; Schätzlein, Frank (Hg.): *Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren, 2005. S. 308 – 331, hier S. 316.

¹⁰⁷ Vgl. Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*. Reclam: Stuttgart, 1977. S. 34.f.

Der Autor wurde zum Sammler und Arrangeur von originalen Stimmen“.¹⁰⁸ Goebbels nutzt O-Töne in seinen Hörstücken zur besonderen Interpretation von Texten. Hinzu kommt das Verfahren der Collage, welches er zur Bearbeitung dieser O-Töne verwendet. „Während in traditionellen Hörspielen, in denen eben schlüssige Zusammenhänge und logische Abläufe vermittelt werden sollen, der Schnitt als Trennung überspielt wird, will die Collage ihn hörbar machen.“¹⁰⁹ Beispielhaft für dieses Verfahren ist das oben erwähnte Stück *BERLIN Q-DAMM*. Goebbels wird hier zum Sammler vorgefundenen Materials und durch das Verfahren der Collage zum Autor eines neuen Sachverhaltes. Er setzt das Material in einen neuen Zusammenhang und schafft so Distanz, die eine differenzierte Wahrnehmung ermöglicht. Denn es „geht um akustische Darstellung eines offenen Konflikts, nicht um Materialvertonung.“¹¹⁰ Das Verfahren der Collage verstehe ich so, wie es Rolf Großmann in seinem Artikel *Collage, Montage, Sampling* beschreibt, wonach „die Collage auch in der Musik primär als eine spezifische Erweiterung der Mittel musikalischer Gestaltung aufgefasst werden könne, nämlich als Einbeziehung zunächst vorgefundener realer Klänge und Geräusche [...] und später des gesamten Klang- und Musik-Archivs [,] der mittels der Phonographie ‚materialisierten‘ Sounds“.¹¹¹ Das collagierte Material verweist auf sich selbst, als Artefakt und zugleich auf seinen ursprünglichen Kontext. Dieser „in den ästhetischen Raum transferierte Gegenstand [bzw. Klang oder Geräusch] [nimmt] die verschiedensten Referentialitäten [an], sowohl im Hinblick auf die Struktur des Artefakts selbst, als auch auf seinen ursprünglichen Zusammenhang bezogen“.¹¹² Großmann grenzt den Begriff der Collage von dem der Montage ab. Er markiert die Differenz an der ‚Beschaffenheit‘ des Materials. Während die Montage mit „der Kombination und Rekombination mit gleichartigen Medienmaterialien“ arbeitet, geht es bei der Collage um die „Einbeziehung kontextfremder, ‚gefundener‘ Inhalte [...] (Musique concrète)“.¹¹³ Nur sehr selten wird diese Differenz in der Wissenschaft gemacht. Verbreitet ist die Annahme, dass die Verwendung der Begriffe Collage und Montage von der jeweiligen Kunstrichtung abhängen und sich in der Musik vorrangig der Begriff Collage eingebürgert hat.¹¹⁴ Eine Differenzierung halte ich jedoch für unumgänglich, da durch sie auch unterschiedliche ästhetische Verfahren beschrieben werden.¹¹⁵

¹⁰⁸ Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. S. 97.

¹⁰⁹ Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 96.

¹¹⁰ Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebels in Hörweite. S. 74.

¹¹¹ Großmann, Rolf: *Collage, Montage, Sampling*. S. 313.

¹¹² Ebd., S. 312.

¹¹³ Ebd., S. 330.

¹¹⁴ Vgl. Möbius, Hanno: *Montage und Collage*. München. Wilhelm Fink Verlag, 2000. S. 17f.

¹¹⁵ Vgl. Großmann, Rolf: *Collage, Montage, Sampling*. S. 308 – 331.

Heiner Goebbels bedient sich der Collage um Neues zu schaffen, aber auch um Zugeschüttetes neu aufzudecken. In seinem Hörstück VERKOMMENES UFER lässt er einen Text Heiner Müllers von Passanten auf der Straße lesen. Zu Hören sind nicht nur die fehlerhaft und zum Teil falsch rhythmisiert gelesenen Texte, sondern auch Hintergrundgeräusche, die auf die unmittelbare Umgebung der Passanten verweisen. Goebbels montiert die Höreindrücke und akzentuiert sie mit elektronischen Klängen. So ist schon zu Beginn des Hörspiels ein Geräusch zu hören, welches durch seinen computergenierten Charakter einem tiefen Brummen gleicht, das aber nur schwer zu identifizieren ist. Die einzelnen Klangpartikel werden zum Teil geloopt, übereinander gelegt, Nebengeräusche werden verfremdet, so dass man diese „Arrangements als eine Musikkomposition ansehen [kann].“¹¹⁶ Durch die gezielte Aufnahme der Passanten dringen reale, vorgefundene Nebengeräusche in das Hörspiel ein. Die Kombination und Überlagerung dieser O-Töne mit elektronischen Klängen lässt eine Collage von akustischem Material entstehen. Durch diese Verfahrensweise sind Goebbels' Hörstücke von einer offenen Dramaturgie gekennzeichnet, die dem Hörer neue Assoziationsmöglichkeiten eröffnet und dem Text eine andersartige Authentizität verleiht. Nach Tilman Urbach geht es bei Heiner Goebbels' Hörstücken um die „Suche nach Wahrhaftigkeit, nach einem ‚höheren Präzisionsgrad an Wahrheit‘. Keine glitzernde Effekthascherei [...], sondern ein Eintauchen in Verdecktes, Verschüttetes und, ganz ohne Pathos, ein Aufscheinen unserer Wirklichkeit.“¹¹⁷

Bevor ich auf eine zweite Welle technischer Innovation eingehe, die für Goebbels' Entwicklung wichtig ist, möchte ich zunächst noch einmal auf das Aufkommen der Stereophonie zurückkommen. 1965 hielt die Stereophonie Einzug in die Studios und wurde somit auch für das Hörspiel zu einem wesentlichen technischen Entwicklungsimpuls. Mit ihr konnte Raum erfahrbar gemacht werden und akustische Signale konnten dadurch ihrer Realität gemäß wahrgenommen werden. „Die Stereophonie machte den Hör-Raum als Spielfläche zwischen den beiden Lautsprechern erfahrbar, auf der nun die einzelnen akustischen Elemente choreographiert werden konnten.“¹¹⁸ Durch die Trennung des Schalls wird die Raumvorstellung befördert und der Hörer kann über die auditive Wahrnehmung Visuelles imaginieren.

¹¹⁶ Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial*. S. 102.

¹¹⁷ Urbach, Tilman: „Texttrümmer, Musiksplitter – Der Komponist Heiner Goebbels“. In: Fono Forum. Heft 11, November 1994. S. 44.

¹¹⁸ Schöning, Klaus: *Ars Acustica*. Ein Prospekt. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst: zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2001*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001. S. 246 – 259, hier S. 255.

Ein zweiter relevanter Sprung in der technischen Entwicklung ereignete sich zwischen 1980 und 1985. Durch die neu verfügbare Computertechnik wurde es möglich, digitale Tonspeicher zu entwickeln. Die Tonaufnahmen waren nun – übersetzt in eine Zahlenkombination mittels digitalen Codes – beliebig oft veränderbar. Die Montage des Materials konnte ohne Verluste endlos durchgeführt werden. Auch der Synthesizer („griech./engl., [...]; wörtlich ‚durch Synthese verbinden, aufbauen‘“¹¹⁹) wurde nicht länger analog gesteuert, sondern per Mausklick bedient. Mit dem Synthesizer war es nicht nur möglich Klänge zu bearbeiten, sondern auch Instrumente zu imitieren, die dann wiederum verfremdet werden konnten. Durch den digital gesteuerten Synthesizer konnten diese Klänge auch gespeichert und sehr präzise montiert werden. Goebbels nutzt die Möglichkeiten des Synthesizers, um fremde Klänge sowohl in seine Hörstücke, als auch in seine szenischen Konzerte und Musiktheaterstücke einzubinden. Durch die Kombination von akustischen Instrumenten mit elektronischen Klängen entsteht ein sehr ausdifferenziertes Klangspektrum. „Ich interessiere mich eher für das, was aus einer Konfrontation von traditionellen und elektronischen Klängen entstehen kann [...]. Deshalb benutze ich die Elektronik immer in der Gegenüberstellung mit Stimme, Gitarre [...], Percussion. [...] Die Spannung zwischen akustischer und elektronischer Musik interessiert mich, weil mich allgemein – nicht nur in der Musik – Dinge interessieren, die auf eine Differenz verweisen, eine Spannung haben oder konfrontativ sind“.¹²⁰

Auf der Entwicklung des Synthesizers baut ein zweiter Synthesizertyp auf, der Sampler. Der Sampler erlaubt die Aufnahme und Wiedergabe unterschiedlicher Klänge. Mittels einer Klaviatur können diese Klänge abgespielt werden. „Ein Sampler ist ein digitales, elektroakustisches Instrument, mit dem Klänge aufgenommen, in digitalisierter Form gespeichert, bearbeitet und wiedergegeben werden können.“¹²¹ Goebbels bedient sich dieser Technik um mit vorgefundenem Material zu arbeiten und dieses zugleich zu konservieren. Die produzierten und gespeicherten Klänge können so für jeden weiteren Bedarf verwendet und dabei auch bearbeitet werden. Wie in einem digitalen Archiv steht damit das eigens produzierte Material zur Weiterverarbeitung zur Verfügung. Max Nyffeler schreibt, der Sampler sei ein „potentieller Katalog aller existierenden musikalischen Äußerungen“¹²², und schlägt damit einen Bogen zu Hanns Eisler, der, wie oben erwähnt, das Material als etwas konsequent Historisches begreift. Eislers

¹¹⁹ Wicke, Peter; Ziegenrucker, Kai-Erik; Ziegenrucker, Wieland: *Handbuch der populären Musik*. S. 522.

¹²⁰ Goebbels, Heiner; Heyduck, Nikolaus: „Vom konstruktiven Widerspruch: Gespräch mit Heiner Goebbels“. In: *Das Musikinstrument 1*. 1992, S. 53.55, hier S. 54ff. Zit nach: Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 101.

¹²¹ Supper, Martin: *Elektroakustische Musik & Computermusik*. Hofheim: Wolke, 1997. S. 45.

¹²² Nyffeler, Max: Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels. S. 180.

„dialektisches Traditionsverständnis“¹²³ wird von Goebbels aufgegriffen, denn er ist der Auffassung, dass in der Musik kaum mehr Neues produziert werden könne, sondern Innovation in der Kombination und Verwendung von bereits vorhandenem Material besteht. Damit ist auch das eigene, bereits produzierte Material gemeint. „Der Komponist ist nicht mehr der Erfinder, der Herr seiner Klänge, vielmehr dominieren diese das komponierende Subjekt, weil sie immer schon vorher sind. Das ‚Eigene‘ kann sich nur mehr durch Verschiebung artikulieren.“¹²⁴ Gerade in der Auswahl und Herstellung des Materials, das entweder aus realen Klängen hervorgebracht wird – diese können von Instrumenten eingespielt werden oder O-Töne sein – oder von einem Synthesizer produziert wird, liegt das eigentliche Verfahren des Samplings. „Sampling als ästhetisches Verfahren betrifft die Gestaltung von Samples und nicht von aufgezeichneter Musik.“¹²⁵ Verfahren wie das Loopen, Mixen, Cutten oder Pitchen von Klängen werden zwar mit Hilfe des Samplers ausgeführt, beschreiben jedoch nicht dessen eigentliches Prinzip. Beim Sampling kann jedes akustische Signal geordnet und somit in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. Es „verändert sich mit der Samplingtechnologie ganz allgemein der Zugang zu vorhandenen Klängen.“¹²⁶ Eine Entwicklung, die der ‚Erweiterung des Kunstbegriffes‘ und in weiterer Folge der ‚Emanzipation des Geräusches‘ Anfang des 20. Jahrhunderts gleicht, „allerdings auf einer Materialebene und mit einem anderen Ziel.“¹²⁷ Denn beim Sampling geht es weder um einen Verweis noch um die Ausstellung präformierten Materials, sondern um ein „speziell aus der Probensammlung des digitalen Codes für die neue Umgebung konstruiertes Material.“¹²⁸ Im Akt der Aufführung erhält der Sampler zusätzlich eine interaktive Funktion. Durch das Abspielen der vorgefertigten Klänge, die zum Teil während der Aufführung verändert werden, „schreibt“ sich der Sampler in die Musik ein. Für Goebbels stellt das Sampling mehr als nur ein musikalisches Konzeptionsverfahren dar, das mit Hilfe des digitalen Samplers, eines Instruments, realisiert wird. Ihn interessiert vor allem der „Gebrauch des Sample als Haltung.“¹²⁹ Damit meint Goebbels die Verfügbarkeit und den schnellen Zugriff auf unterschiedliche Materialien. Jedes einzelne Material ist für Goebbels ein musikalisches Zeichen. Durch die Anerkennung des Zeichencharakters der Musik werde, so Goebbels, ein anderer Umgang mit dieser

¹²³ Ebd., S. 173.

¹²⁴ Goebbels, Heiner: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen. S. 181.

¹²⁵ Großmann, Rolf: Collage, Montage, Sampling. S. 321.

¹²⁶ Ebd., S. 324.

¹²⁷ Ebd., S. 324.

¹²⁸ Ebd., S. 325.

¹²⁹ Goebbels, Heiner: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen. S. 183.

relevant, ein Umgang, der sich an das Sampling anlehne.¹³⁰ Eine genauere Ausführung dieser künstlerischen Haltung soll im weiteren Verlauf der Arbeit folgen.

3.4.3 „Hörsensation“ in Heiner Goebbels' Hörstücken

Das Neue Hörspiel zeichnet sich durch die Offenheit aus, mit der es die unterschiedlichen künstlerischen Strömungen integriert. Daher ist es schwer, einzelne Stücke herauszugreifen, die exemplarisch für diese Kunst stehen. Aus diesem Grund ist eine genaue Betrachtung von Heiner Goebbels' Hörstücken notwendig, um sie in die Vielfalt der akustischen Erscheinungsweisen einordnen zu können. Man kann erkennen, dass Heiner Goebbels verschiedene Strömungen verfolgt hat und sich gewisse, bereits vorhandene künstlerische Praxen in seinem Werk widerspiegeln. Beispielsweise knüpft er durch seine Behandlung von Text und Sprache an Gerhard Rühm an, der Text vor allem als lautsprachliches Konstrukt begreift. Für beide, sowohl Rühm als auch Goebbels, ist der lautliche Materialgehalt der Sprache von Bedeutung. Demgegenüber, das Neue Hörspiel als „reines Sprachspiel“¹³¹ – oder als Lautgedicht, wie es bei Rühm heißt, – zu begreifen, grenzt sich Goebbels ab. Während Rühm Irritationen erzeugen will und die Auswahl des Materials dieser Absicht unterordnet, wählt Goebbels seine Texte hinsichtlich struktureller und semantischer Besonderheiten aus. Auf der Basis dieser Besonderheiten richtet Goebbels seinen Blick dann auf die klangliche Beschaffenheit der Sprache. Anders gesagt: er liest die Texte als Partitur, versucht also das Potential der Texte für eine akustische Auseinandersetzung zu erkennen. Goebbels' Bestreben ist es, Texte als Hörtexte wahrzunehmen und dem „sich während des Lesens einstellenden inneren Klangeindruck eine akustische Realisation zu geben.“¹³² Wie Goebbels von Eisler ‚gelernt‘ hat, sind Texte und auch Musik bei ihm ein Konglomerat bereits vorhandenen Materials. Dieses wiederum weist für Goebbels montagehafte Züge auf.¹³³ Das textliche Material, das Goebbels für seine Stücke verwendet, kombiniert er mit anderen klanglichen und akustischen Ereignissen, die selbst wiederum einen montagehaften Materialwert besitzen, zu einer neuen Hörcollage.

Eine Gleichsetzung beziehungsweise gleichberechtigte Anwendung von Musik und Text im Hörspiel propagiert beispielsweise auch Mauricio Kagel. Für ihn existiert die

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 183.

¹³¹ Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 108.

¹³² Ebd., S. 109.

¹³³ Vgl. ebd., S. 110.

Gesamtheit des akustischen Materials als gleichberechtigtes Nebeneinander. „Da Kagel Komponist ist, haben alle akustischen Ereignisse im Studio für ihn zugleich Materialwert, treten Töne, Geräusche auf der einen und die Worte auf der anderen Seite nicht in Konkurrenz zueinander.“¹³⁴ Dadurch macht er die „Grenzen zwischen Hörspiel und Musik in beide Richtungen fließend“¹³⁵ – eine Tendenz, die aus der *musique concrète* hervor geht und die, durch die Etablierung des Geräuschs, ebenso dem O-Tonhörspiel als Bezugspunkt dient.

Neben diesen Ansätzen sind, wie oben schon erwähnt, die technischen Neuerungen stark in Heiner Goebbels' Hörstücke eingeflossen und haben nicht nur die Struktur, sondern auch die Ästhetik seiner Arbeiten entscheidend verändert.

Was bei Goebbels' Arbeiten jedoch hinzukommt und sie besonders auch auszeichnet, ist der Versuch, den Hörer auf einer sinnlichen Ebene mit dem Inhalt des Hörstücks zu erreichen und ihm durch die künstlerische Gestaltung auch den Weg zu existentiellen Fragen zu ermöglichen. Goebbels schafft dies, so denke ich, indem er eine sogenannte „Hörsensation“ erzeugt. Eine Hörsensation entsteht nach Helmut Heißenbüttel, wenn in einem Hörspiel einerseits eine deutlich erkennbare Nachricht vermittelt und diese andererseits durch musikalische Poesie sublimiert wird.¹³⁶ Solch ein Hörspiel stützt sich demnach auf zwei divergierende Elemente, durch deren Kontrast ein auditiver Schock entsteht.¹³⁷ Der Schock wird evoziert, wenn der semantische Gehalt der Sprache durch musikalische Elemente kontrastiert wird. Dann wird das bisher Verstandene irritiert und neue Fragestellungen entstehen. Assoziationen und Bilder geraten dann ins Schwanken und eine neue Auseinandersetzung beginnt. Goebbels erreicht diesen Zustand durch die eigenwillige Verbindung von Text und musikalischem Material. Um einem solcherart komponierten Hörstück gerecht zu werden, muss Goebbels' Verständnis erläutert werden, den ‚Text als Landschaft‘ zu begreifen.

Für seine Hörstücke, szenischen Konzerte und Musiktheaterstücke verwendet Goebbels in der Regel nicht-dramatische Texte, vor allem Prosa. Ihm ist vor allem die formale Struktur der Texte wichtig, die anhand der bewussten Verwendung von Absätzen, Zeilenumbrüchen oder Großbuchstaben ablesbar. Goebbels macht Text als Text durchsichtig. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die formale Struktur ohne dabei die Semantik außer Acht zu lassen. Er ist der Meinung, dass eine Komposition versuchen muss „das Medium der Schriftlichkeit eines Textes miteinzubeziehen, um den Reichtum

¹³⁴ Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. S. 78.

¹³⁵ Ebd., S. 90.

¹³⁶ Vgl. Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 18 – 36, hier S. 35.

¹³⁷ Vgl. Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 113.

der Erfahrungen, die auf vielfältige Weise an einem Text zu machen sind, nicht auf die einzige Ebene der akustischen Inszenierung zu verkürzen.“¹³⁸ So hat Goebbels in dem Stück OU BIEN LE DÉBARQUEMENT DÉSASTREUX den formalen Bau immer wieder ganz der textlichen Struktur angepasst. Unter anderem in dem dramatischen Moment, als Herakles erkennt, dass der Wald, durch den er lief, um die Hydra zu bekämpfen, selbst die Hydra war. An dieser Stelle hat Goebbels die Musik so „kurzatmig komponiert, wie es der Rhythmus nahelegt [...]“.¹³⁹ Die Anstrengung und Hast, welche in dieser Szene gegeben ist, wird somit von Goebbels auch mittels der Übersetzung der formalen Strukturen des Textes in kompositorische Formeinheiten vermittelt. Um formale Strukturen erkennen zu können, schlägt Goebbels vor, Text als Landschaft zu sehen. Diese Perspektive könnte man als topographische Lektüre bezeichnen. Einen „Text als Landschaft“ zu verstehen, heißt für Goebbels „ihn nicht oberflächlich wie ein Tourist mal eben [zu] durchqueren oder – um im Bild zu bleiben – vielleicht aus dem fahrenden Wagen »mit [zu] nehmen«, sondern ihn wie bei einer Expedition in all seinen Facetten kennen [zu] lernen.“¹⁴⁰ Auf Grund der formalen Besonderheiten, die Goebbels für seine Arbeiten interessieren, stehen einige Autoren besonders im Mittelpunkt seines Interesses: Bei Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Franz Kafka, Heiner Müller oder Francis Ponge findet Goebbels das Material vor, das er mit Hilfe der Musik ausdifferenzieren versucht. Die Qualität eines Textes entscheidet sich für Goebbels dort, wo „er auf rhythmischer, klanglicher oder struktureller Ebene zwar musikalische Angebote macht, dabei aber stabil genug bleibt, die musikalischen Mittel auszuhalten.“¹⁴¹ Dieses ineinandergreifende Wechselspiel von Text und Musik, das verlinkt ist durch die formale Struktur der Texte, erlaubt es, die oben angesprochene Hörsensation zu etablieren. In Goebbels’ Bearbeitung von Heiner Müllers fünfteiligem Lehrstück WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I-V ist schon beim ersten Hinhören die verstörende Wirkung zu spüren, die durch die eigenwillige Verbindung von Text und Musik ausgelöst wird. Thematisiert wird darin die Ausgangssituation für die Entstehung der DDR, die Entwicklung des sozialistischen Staates und die Gewalt, welche in diesem System ausgeübt wird. Anders als bei seinen bisherigen Hörstücken entschloss sich Goebbels hier, den Text bis auf ein paar Wiederholungen und Umstellungen in seiner ursprünglichen Form zu belassen und ihn nicht in kleine Einzelteile zu zerstückeln und ihn später in neuer Form zusammenzusetzen. Im ersten Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE wird der Text von gleichförmigen Beats einer pulsierenden Speedmetalmusik

¹³⁸ Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 64 – 70, hier S. 64.

¹³⁹ Ebd., S. 66.

¹⁴⁰ Ebd., S. 68.

¹⁴¹ Ebd., S. 68.

begleitet. Die Musik wirkt zunächst eher befremdlich. Erst nach einigen Minuten stellt sich ein Gewöhnungseffekt ein. Die rhythmische Verbindung von Text und Musik zwingt die Aufmerksamkeit auf den Text, der vom Schauspieler Ernst Strötzner rapartig vorgetragen wird. Die durchgehenden Blankverse, reimlos und in fünfhebigen Jamben, werden durch den harten E-Gitarrensound und den schnellen Schlagzeugbeat der Gruppe Megalomaniax in ihrem Rhythmus unterstützt. Inhaltlich geht es im ersten Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE um einen russischen Kommandeur und dessen Aufgabe als Führer eines Bataillons, wobei sein innerer Konflikt zwischen Härte und Mitleid mit den Soldaten im Zentrum steht. Die Musik wirkt aggressiv, hart und löst eine fast beängstigende Stimmung aus. „Insgesamt ergibt sich so eine durchgängige nervenaufreibende Wirkung von Gewalt und Brutalität, die aus dem Text Müllers heraustönt.“¹⁴² Durch die eindringlichen, kraftvollen Beats wird der Text auch körperlich erfahrbar. Der Kriegszustand und der Kampf ums Überleben können auf einer sinnlichen Ebene nachvollzogen werden. Die Hörerfahrung generiert sich zum einen aus einer reinen Informationsvergabe und wird zum anderen durch musikalische Elemente kontrastiert, die ein fast schmerzhaftes, körperliches Miterleben bedingen. Die physischen Erfahrungen stellen die kognitiv aufgenommene Information in Frage, das heißt sie führen zu einer Irritation, aus der heraus neue Assoziationen möglich werden. Indem Goebbels divergierendes Material – in diesem Fall die Information des Textes auf der einen, sowie die eindringlichen, kraftvollen Beats, die ein fast schmerzhaftes körperliches Erleben bedingen auf der anderen Seite – einander gegenüber stellt, stellt er eine Differenz aus, die irritiert. Der Hörer versucht eine Relation der unterschiedlichen Materialien zueinander herzustellen. Bei diesem Prozess, der sich im Dazwischen der divergierenden Elemente abspielt, werden neue Erfahrungen möglich. Goebbels lässt hier heterogenes Material in großen Blöcken aufeinanderprallen und verzichtet auf eine Collage kleiner Materialpartikel. „Er montiert und collagiert nicht nur divergierende Formen, sondern ganze Stile, Klangwelten und musikalische Bezugsräume – bis dahin, dass er in WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE die Komposition verschiedener Teile tatsächlich delegierte.“¹⁴³ Denn neben der Gruppe Megalomaniax sind ebenso der Kammerchor Horbach und We wear the Crown (die spätere Gruppe Snap) im Einsatz, zudem begleitet die LENINGRADER SYMPHONIE (Symphonie Nr. 7) von Shostakovich alle fünf Teile. Ein kurzer Ausschnitt aus dem ersten Satz der Symphonie verbindet die einzelnen Stücke und weist neben der formalen organisatorischen Funktion auch inhaltlich

¹⁴² Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 225.

¹⁴³ Lehmann, Hans-Thies: *Text/Musik/Hören: Heiner Goebbels – Heiner Müller*. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 52 – 56, hier S. 54.

kommentierende Züge auf.¹⁴⁴ Goebbels baut das Hörstück auf zwei Grundintentionen auf: Zum einen geht es ihm, wie er im Booklet zur CD schreibt, „bei der Inszenierung und Vertonung dieser Texte um die monologische Erzählform und ihre Entsprechung in der Musik und darum, die politische Perspektive dieser Texte für uns übersetzbar zu machen: nicht durch kunstvoll collagierte Elaborate, sondern durch rabiate, direkte Übertragung in kulturelle Bereiche, die hier zu Hause sind“.¹⁴⁵ Zum anderen interessiert ihn „eine Verunsicherung aus den Differenzen der Teile zueinander und ein wechselnder Abstand zu diesen.“¹⁴⁶ Denn es prallt nicht nur divergierendes Material innerhalb der fünf Stücke aufeinander, sondern die fünf Stücke sind auch in ihrer Gegenüberstellung von einem Kontrast bestimmt, der die beabsichtigte Hörsensation begünstigt. Während der erste Teil auf sehr aggressive Weise an den Hörer herantritt, vermittelt der zweite Teil eine geradezu liebliche Stimmung. Der Kommandant reflektiert über die vergangenen Tage im Krieg. Viele seiner Soldaten sind im Kampf gefallen, von denen, die ihn noch begleiten, befinden sich die meisten in einem gesundheitlich erbärmlichen Zustand. Mit einer sehr rauen, ein bisschen melancholischen Stimme spricht Ernst Strötzner den Text, intoniert Zwiegespräche, einmal mit einem hungernden Soldaten, einmal mit dem Sanitätsarzt. Dazu erklingt ruhige, an Country Musik angelehnte Gitarrenmusik in einfachen Harmonien. Selten, aber umso deutlicher ist ein Aufbegehren der Gitarre durch ein paar akzentuierte Akkorde und gesteigerte Lautstärke zu bemerken, manchmal sogar verstärkt durch das Schlagzeug. So auch, als der Kommandeur über mögliche Konsequenzen seiner Führung nachdenkt: „Wer sagt mir dass nicht einer das Gesetz / In seine Hände nimmt und übers Knie bricht / Verrückt von Hunger oder wenn die Deutschen / ein Ende machen mit dem Kessel und / Dem Kommandeur der schlecht geführt hat mir / Die Rangabzeichen von den Schultern reißt“. (9:37 – 9:54).¹⁴⁷ In diesen Momenten wird die ruhige, fast einlullende Atmosphäre gestört. Ein Bruch entsteht und der Hörer wird plötzlich in ermahndem Duktus, an den eigentlichen Inhalt, an die schrecklichen Tatsachen erinnert. Überwiegend wird der zweite Teil jedoch von der eher wohltuenden Gitarrenmusik getragen. Diese Atmosphäre steht diametral zum ersten Teil des Stücks der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE. Der Hörer wird also mit zwei konträren musikalischen Ausdrucksformen konfrontiert, und auch im dritten Stück, das den

¹⁴⁴ 1941 komponiert, thematisiert Schostakowitsch in seiner Leningrader Symphonie seinen Schmerz angesichts der Opfer des Faschismus und Stalinismus. Schostakowitsch, der sich mehrmals musikalisch-politischen Maßregelungen unterziehen musste, verarbeitet in der 7. Symphonie einen Ausschnitt aus Lehars Operette DIE LUSTIGE WITWE, welche Hitlers Lieblingsoperette war. Der übernommene Ausschnitt, eine Marschmelodie, wird als Chiffre für Gewalt und Terror verwendet.

¹⁴⁵ Zit. nach: Heißenbüttel, Helmut: Worum es im Grunde geht: Zur WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 92 – 95, hier S. 95.

¹⁴⁶ Zit. nach: ebd., S. 95.

¹⁴⁷ CD: Heiner Goebbels: *Hörstücke nach Texten von Heiner Müller. Wolokolamsker Chaussee II. Wald bei Moskau*. Deutschland, ECM 1452, 1994. Trak 2.

Untertitel „Das Duell“ trägt, wird die Irritation fortgesetzt. Hier fehlt die instrumentale Ebene. Der Text wird zwischen Chor und Sprecher aufgeteilt, beziehungsweise vom Chor durch Summen oder polyphones Singen untermalt. Der vierte Teil, „Kentauren“, wird von Shostakovichs siebter Symphonie dominiert. Anders als bei den vorherigen Teilen wird die jeweils nur zu Beginn erklingende Musik von Schostakowitsch weitergespielt. Neben Ernst Strötzners bereits aus den vorigen Teilen vertrauter Stimme ist nun auch Alexander Kluge zu hören. Am drastischsten unterscheidet sich der fünfte Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, „Der Findling“, von allem bisher Gehörten. Die Band *We wear the Crown* bringt einen in Deutschland zur damaligen Zeit gerade aufstrebenden Musikstil in das Hörstück ein. Hip Hop, eine gegen Ende der achtziger Jahre noch weitgehend verpönte Musikrichtung, bestimmt über weite Strecken den letzten Teil des Hörstücks. Rapartig trägt Ernst Strötzner den Text vor, begleitet von strengen Beats, Scratches, Loops und kurzen Samples. Stärker könnte der Kontrast zur klassischen Musik des vorigen Stückes kaum sein.

Durch diese knappe Beschreibung der einzelnen Teile von WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, soll ersichtlich werden, wie Heiner Goebbels das Hörstück durch das Stilmittel des Kontrasts strukturiert. Neben der angesprochenen Hörsensation erreicht er durch die Verwendung von vertrauten, zum Teil sehr populären Musikstilen eine Gegenwartsnähe und Aktualität des Stoffes. Die sinnliche Erfahrbarkeit macht Assoziationen möglich, die bis in die Gegenwart reichen. „Es geht nicht nur um das Ende der DDR. Vielmehr wird der Hörer unmittelbar mit der Situation konfrontiert, seine Position in staatlich fragwürdigen und brüchigen Prozessen zu hinterfragen – das nicht nur in Deutschland. [...] Am wirksamsten kann dies nach Goebbels geschehen, wenn derartige Reflexionsprozesse radikal in eine uns direkt bekannte und betreffende, aktuelle Hörwelt versetzt werden.“¹⁴⁸ Goebbels regt derartige Reflexionsprozesse durch die Verschiedenheit der fünf Teile an, deren divergierendes Material Anlass zu Assoziationen bietet. Es bilden sich Zwischenräume – sowohl im Übergang von einem auf den anderen Teil als auch innerhalb der jeweiligen Teile – in welchen sich die Reaktionen des gegensätzlichen Materials verorten lassen. Die einzelnen Teile sind als abgeschlossene Hörwelten zu betrachten, deren Homogenität trotzdem immer wieder durch Brüche irritiert wird. „Die sich trotzdem pro Stück ergebende Stilkonformität wird durch strukturelle, musikalische und inhaltliche Brüche verunsichert.“¹⁴⁹ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Goebbels’ Umgang mit dem textlichen und musikalischen Material als Basis für die Eindringlichkeit und Aktualität von

¹⁴⁸ Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 241.

¹⁴⁹ Ebd., S. 240.

WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE dient. Indem er die Struktur des Textes genau hinterfragt und die jeweiligen Elemente mit musikalischen Gegenpolen koppelt, die zudem eindeutige kulturelle bzw. historische Bezüge aufweisen, erreicht er die Konfrontation und Auseinandersetzung der Hörer mit dem Stoff. Bei der Vergabe des Karl-Sczuka-Preises, den Goebbels 1990 für den gesamten Zyklus der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE erhielt, bemerkte auch die Jury den aktuellen Bezug: „Der ganz direkte, rhythmisch rabiate akustische Zugriff durch Heiner Goebbels läßt in den zeitgeschichtlichen Lehrstücken Heiner Müllers eine neue Ebene unmittelbarer politischer Reflexion und eindringlich inhaltlicher Wirkung entstehen.“¹⁵⁰

Die spezifische künstlerische Praxis, die Goebbels bis Anfang der neunziger Jahre in seinen Hörstücken ausbildet, prägt später auch seine Musiktheaterprojekte. Durch die intensive Auseinandersetzung mit Text und Musik und deren gegenseitige Wechselwirkung schafft Goebbels neue Hörräume und fordert den Hörer auf, sich neue Hörgewohnheiten anzueignen. Durch den freien Umgang mit dem Material sind Goebbels' Hörstücke von einer offenen Dramaturgie bestimmt, die sich auch in seinem Musiktheater wiederfindet. Goebbels selbst hat Anfang der neunziger Jahre den Einfluss der Hörstücke auf seine Musiktheaterarbeit betont:

„[S]eit Kurzem bin ich bei einem Punkt angelangt, an dem die verschiedenen Wege [...] zusammenführen. [...] Anfang der achtziger Jahre erweiterte ich mein Wirkungsfeld um Hörstücke. Hier konnte ich den Umgang mit Texten üben und zugleich eine [...] Verzahnung zwischen den Bereichen Text und Musik [...] durcharbeiten. Deswegen kann ich bei einer Produktion wie beispielsweise in dem Stück »Oder die glücklose Landung« versuchen, diese drei Stränge, Theatermusik, Konzert und Hörstück, gleichzeitig auf die Bühne zu bringen.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Zit. nach: Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. S. 77.

¹⁵¹ Goebbels, Heiner: „Grenzgänger“. In: *Keys. Magazin für Keyboard, Computer & Recording*. Juni 1994, S. 118 – 120, hier 118. Zit. nach: Kordes, Barbara: *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. S. 114.

4 Theorie und Praxis von Heiner Goebbels' Musiktheater

Um nachvollziehbar zu machen, warum Goebbels' Musiktheater durch eine Ästhetik des Dazwischen charakterisiert werden kann, ist es hilfreich, einerseits seine theoretischen Überlegungen heranzuziehen und in einem nächsten Schritt daraus konkrete Rückschlüsse auf seine Musiktheaterarbeit zu ziehen.

Im Zentrum seiner Musiktheaterarbeiten steht meist das Umkreisen ein oder mehrerer Themen. Im Wechselspiel der einzelnen Elemente, in ihrem Dazwischen, im Grunde außerhalb ihrer Erscheinung, entsteht für Goebbels die eigentliche Information. Goebbels' Absicht ist es aber nicht, eine zentrale Botschaft zu vermitteln, sondern Assoziationsräume zu schaffen, die den „Zuschauer als Souverän seiner Erfahrung“¹⁵² ernst nehmen. Das heißt, die Information wird nicht als solche gesetzt, sondern entsteht durch eine spezifische Kombination von Materialien und Themen, als ein Art Echo im Zuschauer, als seine Empfindung und zugleich als sein Raisonement.

4.1 Das Sample als Haltung

Seinen Umgang mit der Musik vergleicht Goebbels mit dem Gebrauch des Samples.¹⁵³ Hans Ulrich Reck definiert Sampling als „Digitalisierung von Signalen, wobei analoge Schwingungen in digitale Daten unter der entscheidenden Hinsicht umgewandelt werden, daß innerhalb der Abtastung von Signalen das abzutastende Signal jederzeit aus den abgespeicherten Daten rekonstruiert werden können muß.“¹⁵⁴ Das Ziel ist eine Umwandlung und Neugenerierung der Signale unter der Voraussetzung, diese Umwandlungsprozesse tatsächlich auch kontrollieren zu können. Reck stellt mit dieser Definition den technischen Aspekt, der dem Sampling unterliegt, in den Vordergrund. Genauer bezeichnet Sampling für ihn den Verwandlungsprozess eines Signals in Daten und die Möglichkeit der Rekonstruktion dieser Daten in ein Signal. Weiters grenzt Reck das Sampling von den Verfahren der Variation und der Kopie ab. Denn Sampling ist für ihn „eine technisch vermittelte identische Replikation, die mittels Elementarisierung des

¹⁵² dctp; 10 vor 11; *Alexander Kluge spricht mit Heiner Goebbels*. Ausstrahlung vom 26.05.2008. Vgl. auch: <http://www.youtube.com/watch?v=eYklb0OUXvQ> / Zugriff am 04.08.2010; 01:01.

¹⁵³ Vgl. Goebbels, Heiner: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen. S. 183.

¹⁵⁴ Reck, Hans Ulrich: Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. In: Reck, Hans Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): *Sampling. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien*. Wien: Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 4, Sampling, 1995. S. 6 – 29, hier S. 6.

Datenmaterials hergestellt wird und [...] paradigmatische Manipulationen ermöglicht.“¹⁵⁵ Sampling unterscheidet sich also von anderen künstlerischen Verfahren durch „die Tatsache einer technisch vermittelten identischen Replikation“.¹⁵⁶ Zudem setzt Sampling „auf jeden Fall eine entwickelte technische Maschinerie voraus“.¹⁵⁷ Für Reck stellt Sampling also die Produktion und Anordnung von kleinen Einheiten dar, die gänzlich losgelöst von ihrem Kontext erscheinen und jede für sich eindeutig identifizierbar ist. Ebenso wie Reck ist auch Rolf Großmann der Meinung, dass Sampling durch die Digitalisierung, also die Übersetzung von Signalen in „zählbare (digitale) Messwerte mit einer ebenfalls zählbaren codierten Programmsteuerung“¹⁵⁸, definiert wird. Wichtig ist die Unterscheidung des Samplings vom Zitat und der Collage. Während das Zitat und die Collage beide auf ihre ursprünglichen Zusammenhänge verweisen, also „auf dem Spiel mit Klangerfahrungen definierter Kontexte“ beruhen, wird der Klang beim Sampling auf seine Materialität reduziert. „Das in den Signalbruchstücken repräsentierte Klangmaterial ist Klangmaterie im ursprünglichen Verständnis des Wortes, es reduziert alle avancierten Materialbegriffe auf die isolierte akustische Schwingung oder genauer auf das Datenwort der Messung des Samples.“¹⁵⁹

So wie ein Musiker mit einem Sampler vorhandenes akustisches Material aufnehmen, ordnen, gegebenenfalls bearbeiten und die einzelnen Samples dann in einem von ihm intendierten Kontext wiedergeben kann, kann auch ein Künstler – unabhängig vom technischen Behelf des Samplers – auf dieses Prinzip zurückgreifen und vorhandenes Material neu zusammensetzen. Heiner Goebbels entfernt sich also von der Ansicht, dass Sampling nur in Verbindung mit der Digitalisierung von Material existieren könne. Für ihn gibt es ein kompositorisches Verfahren, das er dem Sampling gleichsetzt, wofür die technische Apparatur des Samplers keineswegs obligatorisch ist. Daher definiert er „den Gebrauch des Samples als Haltung“¹⁶⁰. Er sieht den Zusammenhang im „schnellen Zugriff auf unterschiedlichste Materialien [...], wozu der Sampler zwar taugt, aber nicht notwendigerweise gehört.“¹⁶¹ Für Goebbels steht das Entkontextualisieren von musikalischem Material im Vordergrund, die Möglichkeit, Material aus seinen ursprünglichen Verhältnissen zu lösen und in neue Zusammenhänge zu integrieren. Der

¹⁵⁵ Ebd., S. 6.

¹⁵⁶ Ebd., S. 7.

¹⁵⁷ Ebd., S. 7.

¹⁵⁸ Großmann, Rolf: Xtended Sampling. In: Reck, Hans Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): Sampling. *Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien*. S. 38 – 43, hier S. 41.

¹⁵⁹ Ebd., S. 41.

¹⁶⁰ Goebbels, Heiner: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen. S. 183.

¹⁶¹ Ebd., S. 183.

Sampler liest, so Goebbels, „akustische Materialien auf und gibt sie – in einem anderen Kontext der akustischen Umwelt wieder. Man erfindet nicht, man findet, man »sammelt«.“¹⁶²

Durch die Entkontextualisierung von Klängen, ihre Fragmentierung in einzelne Klangpartikel – kurz, durch alles, was sich im Zuge der Samplingtechnik in den letzten Jahren vollzog – hat sich auch der Zeichencharakter der Musik entscheidend verändert. Goebbels komponiert seine Musiktheaterprojekte im Rekurs auf diesen veränderten Zeichencharakter.

4.1.1 Das musikalische Zeichen

Den Wandel des musikalischen Zeichens hat Helga de la Motte Haber in Zusammenhang mit dem Sampling und einer dadurch veränderten Bedeutung von Klängen gestellt. Nach de la Motte Haber verweist jeder Klang auf ein Objekt, genauer auf seine Schallquelle, ist also Zeichen für etwas. Isoliert man den Klang, indem man ihn speichert und ihm somit einen neuen Materialcharakter zuschreibt, wird er zum Klangobjekt. Indem Klänge verdinglicht werden, also Objektcharakter erhalten, stehen sie nicht mehr als Zeichen für das Objekt, von dem sie stammen. Sie stehen mit diesem nur noch durch ihre Qualitäten in Verbindung, indem sie als lieblich, aggressiv, anmutend oder Ähnliches wahrgenommen werden. Die losgelösten Klangobjekte können nun mit jeglichem Material – in visueller oder akustischer Form – in Verbindung gebracht werden. „Abgelöst von ihrem Hier und Jetzt, gespeichert, gleich in welcher konkreten Gestalt, können sie in verschiedene Kontexte hineingesetzt werden.“¹⁶³ Dem Klang kommt neben der veränderten Beschaffenheit auch eine neue Bedeutung zu. De la Motte Haber vergleicht diese Bedeutung mit den Ready-mades von Duchamps, die unzählige Deutungen erfahren haben, vor dem Hintergrund, dass sie aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst waren. In den Vordergrund rückt also der neue Zusammenhang, in dem die Objekte stehen. Aus deren Kontext wird nun Sinn generiert und die Objekte stellen gewissermaßen das Material für den Kontext dar. Die Objekte erhalten ihre Bedeutung durch den Zusammenhang, in den sie gestellt werden, „damit

¹⁶² Ebd., S. 182.

¹⁶³ De la Motte, Helga: Soundsampling: Eine ästhetische Herausforderung. In: Reck, Hans Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): *Sampling. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien*. S. 51 – 56, hier S. 55.

gewinnen sie eine neue und auch verwirrende Zeichenhaftigkeit.“¹⁶⁴ Das Zeichen ist nun durch die Bedeutung der Beziehungen, in dem es steht, aufgeladen, es selbst steht nicht mehr für ein Objekt, sondern für einen sinnstiftenden Zusammenhang. „Im Soundsampling ist das Hier eines Zeichens auf seinen Ereignischarakter im Jetzt geschrumpft. Der Herkunftsort (auch wenn er vage assoziiert werden kann) ist aufgelöst.“¹⁶⁵ Laut Großmann kann man das Sample als „ein speziell aus der Probensammlung des digitalen Codes für die neue Umgebung konstruiertes Material“¹⁶⁶ verstehen, das durch den technischen Aufbereitungsprozess den Bezug zu seiner Herkunft verliert.

Analog zur technischen Aufbereitung verändert Goebbels – durch spezielle Handhabung und Verwendung – den Zeichencharakter von Klängen auch in seinem Musiktheater. Wie in dem Kapitel „Theorie und Praxis als Vorbild“ beschrieben, greift Goebbels im Sinne Eislers auf bereits vorhandenes Material zurück, mischt dieses mit eigenen Kompositionen und schafft aus dieser Materialkombination neue Zusammenhänge. Diese Arbeitsweise kann mit dem Prozess des Samplings verglichen werden. Die einzelnen musikalischen Objekte werden ‚aufgelesen‘ und, von ihrem ursprünglichen Kontext losgelöst, in einen neuen Zusammenhang gestellt. Sie konstituieren sich gewissermaßen wie einzelne Samples in einem neuen Bezugsrahmen. Doch Goebbels bringt nicht nur divergierendes musikalisches Material in einen neuen Zusammenhang, sondern sampelt auch alle anderen Elemente des Theaters, wie Text, Licht, szenische Elemente, etc. und lässt sie losgelöst von ihrer Herkunft aufeinandertreffen. Durch den veränderten Zeichencharakter der Musik schafft Goebbels ein offenes Bezugssystem, das der Zuschauer mit seinen eigenen Erfahrungen, Assoziationen, Gefühlen, Erinnerungen und seinem Wissen verbindet. Der dabei gestiftete Sinnzusammenhang ist jeweils individuell, aber nicht beliebig. De la Motte Haber meint dazu, dass sich durch Irritationen und Durchbrechen von Wahrnehmungsmustern für den Rezipienten „die Frage nach seinem subjektiven Standort aufdrängt“¹⁶⁷. Sie nennt diesen Vorgang auch ein „Bewußtseinsexperiment“, in dem der Zuschauer durch die variablen Zeichenkonstellationen vor die Aufgabe gestellt ist, ein eigenes Bezugssystem zu finden, weil er sich nicht auf ein einziges und „absolutes“ Bezugssystem beziehen kann.¹⁶⁸ Auf Goebbels bezogen bedeutet das, dass er mit seinem musikalischen Material kein Verweissystem schafft, das vom Zuschauer dekodiert werden kann. Dies wäre der Fall,

¹⁶⁴ Ebd., S. 55.

¹⁶⁵ Ebd., S. 55.

¹⁶⁶ Großmann, Rolf: Collage, Montage, Sampling. S. 325.

¹⁶⁷ De la Motte, Helga: Soundsampling: Eine ästhetische Herausforderung. S. 56.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 56.

wenn die musikalischen Zeichen für etwas stünden. Vielmehr schafft er durch die Verbindung des unterschiedlichen Materials die Möglichkeit neuer Bedeutungszusammenhänge. Dies ist kein beliebiger Vorgang, sondern in der gezielten Zusammensetzung des Materials soll ein „Zusammenhang stiftendes Versprechen“¹⁶⁹ ruhen. Er vertraut „auf die spürbaren internen Kohärenzen und inhaltlichen Zusammenhänge einer solchen Auswahl, auch wenn diese vom Hörer nicht bewusst dechiffriert werden“¹⁷⁰ können. Goebbels' Absicht ist es eben nicht, dass der Zuschauer das Material bewusst dechiffrieren kann, sondern dass er durch die neue Zusammenführung des Materials, den neu gewonnen Zeichencharakter, seinen eigenen Sinnzusammenhang herausbildet. Dies funktioniert laut Goebbels nur, wenn die einzelnen Zeichen für sich wirken und nicht Zeichen für etwas anderes sind, also nicht auf etwas verweisen. Die Zeichen müssen „»wirken«, nicht symbolisch das Wirken vertreten, sondern es selbst sein.“¹⁷¹ Erst dann könne man sich auf den ‚Text‘ einlassen, ihn hören, sehen, erleben, sich ihm aussetzen, ihn eben ‚lesen‘. Durch diesen Vorgang entstehe, was Roland Barthes die „Lust am Text“ genannt hat.¹⁷²

4.1.2 Zwischen Lust und Wollust am Text

„Mich interessiert die Freiheit des Zuschauers gerade für eine genauere Fokussierung“¹⁷³, meint Goebbels und rückt mit dieser Aussage den Wunsch ins Zentrum, den Zuschauer in neue Denkrichtungen vorstoßen zu lassen. So auch in seiner Arbeit *LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN* aus dem Jahr 2002. Goebbels nennt diese szenische Arbeit bewusst eine Oper. In dem er sie ausdrücklich so bezeichnet, will er einen Gegenentwurf zur gängigen Vorstellung von Oper als eine Form von Musiktheater schaffen, wie es an einem institutionalisierten deutschen Opernhaus gespielt wird.¹⁷⁴ *LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN* besteht aus sieben Teilen – von Goebbels Suiten genannt –, die ihrerseits wieder in einzelne Szenen gegliedert sind. Es gibt keine lineare Handlung, vielmehr rückt Goebbels in den einzelnen Szenen verschiedene Texte, Bilder und Musikstile ins Zentrum, die sich mit unterschiedlichen

¹⁶⁹ Goebbels, Heiner: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen. S. 182.

¹⁷⁰ Ebd., S. 183.

¹⁷¹ Ebd., S. 182.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 182.

¹⁷³ Heiner Goebbels, zit. nach: Till, Nicholas: Ein Strassenkämpfer. In: Stiftung Lucerne Festival (Hg.); Singer, Erich (Red.): *Composers-in-residence: Isabel Mundry, Heiner Goebbels; Lucerne Festival Sommer 2003*. S. 93 – 109, hier S. 107.

¹⁷⁴ Vgl. dctp; *10 vor 11; Alexander Kluge spricht mit Heiner Goebbels*. Ausstrahlung vom 26.05.2008. Vgl. auch: <http://www.youtube.com/watch?v=eYklb0OUXvQ> / Zugriff am 04.08.2010; 06:12 – 07:38.

Themen auseinandersetzen. So geht es um Ohnmacht und Wahrnehmung des Krieges (Goebbels verwendet längere Passagen aus Gertrude Steins Werk *WARS I HAVE SEEN* und T.S. Eliots *TRIUMPHAL MARCH*), um die Wiederholbarkeit beziehungsweise Nicht-Wiederholbarkeit der Geschichte (Gertrude Stein *WARS I HAVE SEEN*), um die Frage nach der Ordnung der Dinge (Giordano Bruno *DELL INFINITO* und Michel Foucault), um die Übereinstimmung von scheinbar Gegensätzlichem und um die Rolle des Blicks und der Perspektive in der Kunst (Leonardo da Vinci). Ebenso verschieden wie die Texte und Themen, die Goebbels in der Oper bearbeitet, sind auch die einzelnen szenischen Darstellungen. Goebbels hebt die konventionellen Darstellungsgrenzen auf. Die Musiker agieren szenisch auf der Bühne und tragen verschiedenste Kostüme, der Chor rezitiert mehr als dass er singt und der Schauspieler David Bennent beginnt zu trommeln. Auch auf der musikalischen Ebene wandelt Goebbels durch unterschiedliche Musikstile und -gattungen. In der Szene „Triumphmarsch“ verwendet er ausschließlich Perkussionsmusik, in der Szene „Kenha hy kya“ ein indisches Lied und in „Les Inachevés“ sind neben Madrigalen auch avantgardistische Klänge zu hören.

Die einzelnen Szenen sind handlungsarm, fast statisch und wirken wie lebende Bilder, die in ihrer Verschiedenheit aufeinander treffen. Sie gleichen Tableaus, zumal weitgehend auf Tiefe verzichtet wird. Da sie nahezu ohne Perspektive auskommen, besitzen Darsteller und Requisiten eine ähnliche Bedeutung und Präsenz. Der Blick des Zuschauers soll dezentralisiert werden, so dass er frei entscheiden kann und muss, worauf er seine Aufmerksamkeit lenkt. Goebbels orientiert sich bei der Komposition dieser Tableaus vor allem an den Landschaftsbildern des französischen Malers Nicolas Poussin (1594 – 1665). Dieser richtet den Fokus in seinen Bildern nicht auf bestimmte Dinge, sondern stellt auch die kleinsten Details mittels genauer Ausleuchtung präzise dar, so dass der Betrachterblick darüber hinweg schweifen kann.¹⁷⁵

Ähnlich wie in seinem Hörstück *WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I-V* arbeitet Goebbels auch in *LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN* mit dem Aufeinandertreffen von divergierenden Themen, Darstellungsformen und Musik. Auf struktureller Ebene vollziehen sich diese Kontraste sowohl in der Konfrontation der verschiedenen Szenen, oder eben Tableaus, miteinander als auch innerhalb der einzelnen Szenen. In der Derwisch-Szene (III. Suite, 1. Szene) beispielsweise findet eine spezifische Verflechtung von Licht, Klang und Bewegung statt: Zunächst sieht man einen Flötisten, dann einen Trommler auf die schwach beleuchtete Bühne kommen, anschließend wird es dunkel. Plötzlich ist der Klang der chinesischen Bambusflöte mit Trommelbegleitung zu hören.

¹⁷⁵ Vgl. dctp; 10 vor 11; *Alexander Kluge spricht mit Heiner Goebbels*. Ausstrahlung vom 26.05.2008. Vgl. auch: <http://www.youtube.com/watch?v=eYklb0OUXvQ> / Zugriff am 04.08.2010; 05:35 – 05:40.

Die chinesische Bambusflöte ist in der chinesischen Mythologie unter anderem das Instrument von Han Xiangzi, der zu der Gruppe der acht Unsterblichen gehört. Er war Musiker und Eremit, sehr naturverbunden und gilt heute als Patron der Musiker. Der Legende nach erlangte Han Xiangzi seine Unsterblichkeit durch die Meditation. Auf der Bühne sind nun vier Lichtkegel zu sehen, in die tanzende Derwische treten. Auf die Gewänder der Derwische werden zusätzlich Flügel projiziert, welche die Tänzer als schwebende Wesen erscheinen lassen, deren Ziel es scheint, zu Allah empor zu gelangen. Der Tanz gehört zur religiösen Praxis der Derwische und versetzt sie in Ekstase. Plötzlich hört die Musik auf zu spielen, der Tanz fährt jedoch unverändert fort, die Derwische drehen sich mit derselben Intensität weiter, als wäre ihre Bewegung zuvor gar nicht von der Musik bestimmt gewesen. Durch diesen Bruch vollführt Goebbels auf der einen Seite die Trennung der Elemente Tanz und Musik – also der visuellen und akustischen Ebene – auf der anderen Seite bewirkt dies aber auch deren Verbindung. Indem er die Musik verklingen lässt und sich die Derwische weiter bewegen, führt er vor, dass die visuelle und akustische Ebene nicht zusammengedacht werden müssen. Auf der anderen Seite geht durch das Verklingen der Musik das Hören in das Sehen über. Die Derwische tragen die Musik weiter, obwohl sie vom Hörer nicht mehr wahrgenommen werden kann. Sie schwingt in deren Bewegung mit. „Es kommt in dieser Szene also gleichzeitig zur Verknüpfung der unterschiedlichen Ebenen wie auch zu deren Trennung.“¹⁷⁶

Was Heiner Goebbels an diesem Vorgang interessiert, erklärt er in einem Gespräch mit Hans-Thies Lehmann: „Mich interessiert es, ein Theater zu erfinden, wo all die Mittel, die Theater ausmachen, nicht nur einander illustrieren und verdoppeln, sondern wo sie alle ihre eigenen Kräfte behalten, aber zusammen wirken, und wo man sich nicht mehr auf die konventionelle Hierarchie der Mittel verläßt.“¹⁷⁷ Goebbels schließt mit dieser Vorstellung an eine Idee von Roland Barthes an. Für Barthes gleicht der Text einem Gewebe.¹⁷⁸ Damit grenzt sich Barthes von der Vorstellung ab, dass Text ein abgeschlossener Schleier ist, „hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält“¹⁷⁹. Vielmehr betont er mit der Metapher des Gewebes eine generative Vorstellung des Textes; einem Text, der durch „ständiges Flechten“¹⁸⁰

¹⁷⁶ Schmitt, A. Olaf: Die Lust am Heterogenen – Heiner Goebbels' Musiktheater. In: *Hören und Sehen – Musik audiovisuell*. Hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Mainz: Schott, 2005. S. 169 – 177, hier S. 175.

¹⁷⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Dass es Verwandlung gibt*. Interview mit Heiner Goebbels. Ungedruckt August 1996. <http://www.heinergoebbels.com/> Zugriff am 20.05.2010.

¹⁷⁸ Vgl. Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1984. S. 94.

¹⁷⁹ Ebd., S. 94.

¹⁸⁰ Ebd., S. 94.

entstehe, so wie ein Stück Stoff seine einzelnen Fäden, also seine Bestandteile, als auch seine Machart (das Muster) sichtbar macht. Die Struktur des Textes wird damit erkenntlich. Entscheidend ist für Barthes, dass durch das Sichtbarmachen der Struktur Brüche, Lücken und Zwischenräume aufscheinen, in die sich das lesende Subjekt einnisten kann. Es wird gewissermaßen Teil des Gewebes und kann so seine eigenen Gedanken, Assoziationen, Erfahrungen mit dem Text verbinden.

Das lesende Subjekt ist in der Vorstellung von Barthes ein Doppeltes, das zwischen Lust und Wollust am Text oszilliert.¹⁸¹ Dabei unterscheidet Barthes den Text der Lust und den Text der Wollust. Der Text der Lust ist für Barthes ein Text, der „befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt, der von der Kultur herkommt, nicht mit ihr bricht, an eine behagliche Praxis der Lektüre gebunden ist.“¹⁸² Der Text der Wollust hingegen ist ein Text „der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen erregt, [...] die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt.“¹⁸³

Goebbels' Musiktheater gleicht diesem Gewebe, dem sich das lesende Subjekt in zweifacher Weise annähern kann. Zum einen durch die behagliche Lektüre des Bekannten – Goebbels verwendet bereits bekannte Musik oder kulturell verständliche Praxen – und zum anderen durch die Irritation – er durchbricht das Bekannte, indem er es mit divergierendem Material verbindet. Die beschriebene Derwisch-Szene ist genau solch ein Gewebe. Die einzelnen Elemente – Lichtkegel, tanzende Derwische und Bambusflötenmusik – werden nacheinander eingeführt, bis sich letztlich die tanzenden Derwische im Licht zur Musik einer chinesischen Bambusflöte bewegen. Die Anordnung lässt eine zweifache Lektüre im Barthes'schen Sinne von Behaglichkeit und Irritation zu. Behaglich ist sie insofern, als man sie nach einer konventionellen Lesart so verstehen kann, dass das Licht dazu da ist die Derwische sichtbar zu machen und die Musik Vorgabe für den Tanz ist. Irritierend ist sie durch den Bruch, den Goebbels setzt. Indem die Musik plötzlich ausfällt, die Derwische aber weitertanzen, macht Goebbels deutlich, dass die Musik und der Tanz eigenständige Elemente sind, die nicht zwangsläufig zusammen gehören. Goebbels führt die einzelnen Elemente, die Barthes' Fäden eines Gewebes gleichen, vor. In ihrem Zusammenspiel ergibt sich zwar ein klar erkenntliches Muster, durch die Herauslösung oder Verschiebung einzelner Elemente jedoch werden die Bestandteile des Ganzen sichtbar. Goebbels verweist somit auf die Materialität und Struktur der Elemente.

¹⁸¹ Ebd., S. 22.

¹⁸² Ebd., S. 22.

¹⁸³ Ebd., S. 22.

Das Dazwischen, das charakteristisch ist für Goebbels Arbeitsweise, manifestiert sich hier auf vielfältige Weise. Zunächst indem dem Tanz plötzlich die Musik entzogen wird, und der Tanz und die Musik so als selbstständige Fasern des Gewebes ersichtlich werden und sich nicht mehr gegenseitig bedingen bzw. illustrieren. Durch das Eliminieren einer Ebene entsteht eine Lücke. Der Hörer versucht die Lücke zu schließen, tritt zwischen die Elemente um sie zusammen zu denken. Indem das Hören in dieser Szene auf das Sehen übergeht, beziehungsweise die Musik vom Tanz weitergetragen wird, kann der Zuschauer die akustische und visuelle Ebene wieder miteinander verbinden. Eine zweite Form des Dazwischen entsteht durch die Kombination der Elemente, die mit ihrer jeweils eigenen Verweiskapazität ein abwesendes Drittes markieren. Die ‚Bedeutung‘ liegt nicht in den tanzenden Derwischen allein oder im Klang der Bambusflöte, sondern entsteht erst in der Verbindung zwischen diesen beiden Komponenten. Deswegen ist es notwendig, die Mittel immer wieder zu trennen, da sie als eigenständige (Bedeutungsträger) wahrgenommen werden sollen, die sich nicht wechselseitig illustrieren, sondern auf ein Drittes verweisen. Das heißt, die Bedeutung liegt zwischen ihnen.

Das Dazwischen manifestiert sich zu guter Letzt auch in der Lektüre selbst, die zwischen Lust und Wollust am Text, oder, anders gesagt, zwischen behaglicher und irritierender Lektüre hin und her schwankt.

4.2 Umsetzung und Arbeitsweise

In dieser Arbeit wurden bereits vereinzelt konkrete Szenen aus Heiner Goebbels' Werk beschrieben. Dadurch können Rückschlüsse auf Arbeitsweise und Architektur von Musiktheaterprojekten gezogen werden. Dennoch bedarf es einer genaueren Erklärung, welche Arbeitsschritte Goebbels in der Vorbereitung und Konzeption seiner Musiktheaterprojekte durchführt, um erfassen zu können, warum die Mittel in seinem Theater in der oben beschriebenen Weise zusammenspielen und sich sein Musiktheater somit durch eine Ästhetik des Dazwischen charakterisieren lässt.

Goebbels ist Regisseur und Komponist seiner Musiktheaterstücke. In die Konzeption und Vorbereitung der einzelnen Arbeiten bezieht er von Anfang an alle Elemente des Theaters mit ein und integriert die jeweiligen künstlerisch Beteiligten schon zu Beginn der Konzeption. Dadurch ist eine parallele Entwicklung der verschiedenen Theatermittel gewährleistet.

Goebbels' Arbeitsweise ist stark mit seinen theoretisch-ästhetischen Überlegungen verwoben und impliziert mehr als nur ein angelerntes Kunsthandwerk. Die „Arbeitsweise ist eine logische Folgerung aus Goebbels' künstlerischem Ansatz und somit ein integraler, nicht weg zu denkender Bestandteil seiner Arbeit.“ Falk Hübner spricht hier von der integralen Rolle, die Goebbels' Arbeitsweise in seinem Schaffen einnimmt. In der Tat stammen die künstlerischen Techniken und Verfahrensweisen aus Goebbels' theoretischen Überlegungen und sind stark mit seinen ästhetischen Ansätzen verflochten. Die Beschreibung seiner Arbeitsweise wurde in dieser Arbeit daher zunächst hinter die Betrachtung seiner theoretischen Ansätze gestellt und soll nun in der Folge genauer ausgeführt werden. Die Voraussetzungen, die Goebbels für die Entwicklung und Ausführung seiner Musiktheaterprojekte als unabdingbar bezeichnet, sollen in diesem Kapitel ebenfalls erfasst werden. Da Goebbels in Personalunion Regisseur, Komponist und Arrangeur ist, können einzelne Bereiche seiner Arbeitsweise nur schwer herausgegriffen werden, da alle Aspekte stark miteinander verflochten sind. Auch die intensive Zusammenarbeit mit allen anderen künstlerisch Beteiligten erschwert eine genaue Differenzierung der einzelnen Arbeitsschritte. Dennoch wird in diesem Kapitel der Versuch angestellt, vier Bereiche aus Goebbels' Arbeitsweise herauszugreifen und zu versuchen, sie dabei nicht als abgeschlossene Systeme zu sehen, sondern durch eine gezielte Betrachtungsweise einen genaueren Einblick in Goebbels' Musiktheaterarbeit zu ermöglichen. Zu Beginn wird Goebbels' Zusammenarbeit und Beziehung zu den Musikern respektive Performern in seinen Musiktheaterstücken beleuchtet. Exemplarisch

dafür steht seine Verbindung zum Ensemble Modern, mit welchem Goebbels zahlreiche szenische Projekte realisiert hat. Die Bezugnahme auf das Ensemble Modern scheint aus zwei Gründen sinnvoll. Zum einen sind in der Literatur zahlreiche Gespräche mit einzelnen Musikern erfasst, die aufschlussreich in Hinblick auf die unterschiedlichen Arbeitstechniken und Probenphasen sind. Zum anderen werden Aspekte aus der Probenphase der Musiktheaterarbeit SCHWARZ AUF WEISS herausgegriffen um die spätere, umfangreiche Analyse vorweg zu unterstützen. Zum Zweiten wird die Entwicklung und Konzeption des Raumes in Goebbels' Musiktheaterwerken beleuchtet werden, bevor sich der dritte Schwerpunkt dem Umgang mit dem Text widmet. Als Viertes soll auf die Musik eingegangen werden. Hierbei steht der von Goebbels selbst komponierte Notentext im Zentrum. Vor diesen Betrachtungen soll auf die Kategorie des „konzeptionellen Komponierens“ eingegangen werden.

4.2.1 Konzeptionelles Komponieren

Hans-Thies Lehmann weist darauf hin, dass Goebbels selbst den Begriff des „konzeptionelles Komponieren“ für die Beschreibung seiner künstlerischen Tätigkeit geprägt hat.¹⁸⁴ Näher ausgeführt wird von Lehmann nicht, was sich Goebbels darunter vorstellt. Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von dem „erstaunlichen, heterogenen Repertoire“, das Goebbels „zu nutzen und zu zitieren, zu umspielen und zu transportieren versteht“¹⁸⁵. Mit Repertoire ist, neben den ihm zur Verfügung stehenden Theatermitteln, wie Licht, Bühne Musik etc., auch das künstlerische Kreativ-Potential anderer Beteiligter gemeint, sowohl deren künstlerische Fertigkeiten als auch deren Inspiration und Einfluss. Goebbels bedient sich dieses Repertoires, fasst es gewissermaßen zusammen, konzipiert es neu, ganz im Sinne der lateinischen Ursprungsbedeutung des Wortes Konzept (lat. conceptus „das Erfassen, Ergreifen“). Folgt man Lehmann, so gelingt es Goebbels durch die künstlerische Verfahrensweise des „konzeptionellen Komponierens“ „den gesamten Klangraum des Theaters gezielt zu manipulieren und zu strukturieren“. Das bedeutet, dass die Vorgänge auf dem Theater nicht mehr linear konstruiert, sondern simultan überlagert werden. Wie solch eine Überlagerung ihre Entstehung findet und ihre Ausführung auf der Bühne aussieht, wird im Folgenden erklärt werden.

¹⁸⁴ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Text/Musik/Hören: Heiner Goebbels – Heiner Müller. S. 53.

¹⁸⁵ Ebd., S. 53.

4.2.1.1 Voraussetzungen für eine neue Form

Goebbels wählt für die Realisierung seiner Musiktheaterprojekte meist einen Weg, der am institutionalisierten Theater vorbei führt. Für ihn liegen Produktionsweise und ästhetisches Resultat eng beisammen und die Produktionsmöglichkeiten an einem institutionalisierten Theater sind laut Goebbels eingeschränkt.¹⁸⁶ Er will die Künstler, die an einer Produktion beteiligt sind, zu Mitautoren machen, denn er glaubt, dass ein künstlerischer Mehrwert entstehen kann, eine Arbeit vielschichtiger wird, wenn sie nicht nur der Vision eines Einzelnen entspringt.¹⁸⁷ Genau das kann, laut Goebbels, in einem institutionalisierten Theaterbetrieb nicht passieren, da die Freiheit des Denkens schon per se eingeschränkt ist. Durch den Automatismus und die streng vorgegebene Struktur, die in Institutionen herrscht, sei es nicht möglich, Fantasie zu entfalten. „Aus der institutionellen Schwerkraft und der in ihr fest verankerten Technik – und mit Technik meine ich auch den Automatismus von Theaterabläufen und Arbeitsteilungen und Schichtbetrieb – entsteht ein Denken, das gewissermaßen aus sich selbst heraus alle weiteren Handlungen hervorbringt. Man sieht nur noch das, was bereits formuliert ist, erwartet und akzeptiert wird, sich bereitstellt.“¹⁸⁸ Goebbels strebt nach neuen künstlerischen Formen und Ideen, welche auf solch einer Basis nicht entwickelt werden können. Er plädiert für die Abschaffung von festen Ensembles und ist für die Entwicklung freier Produktionsteams, die unter ‚Laborbedingungen‘ neue Theaterrealitäten entwickeln können.¹⁸⁹

In seinem Artikel *Theater als Labor oder Museum* formuliert Goebbels mehrere Voraussetzungen, unter denen es für ihn erst möglich wird, neue Theaterformen zu realisieren. Einige davon sollen hier herausgegriffen werden:

Neue Formen entstehen für Goebbels zu allererst „im Hinterfragen von Gesten und Bildern“¹⁹⁰. Das bedeutet, alles bisher Gesehene und Konnotierte hinter sich zu lassen und keine Klischees zu bedienen. Wird unter dieser Voraussetzung gearbeitet, kann der Zuschauer, so Goebbels, dazu gebracht werden, distanziert die Dinge auf dem Theater zu beobachten und so eigene Gedanken entwickeln. Weiters fordert Goebbels von den Künstlern, medienkompetent und medienkritisch zu sein, und „nicht die Gesellschaft des Spektakels nur zu spiegeln und sich damit ihren Gesetzen zu unterwerfen.“¹⁹¹ Dabei

¹⁸⁶ Goebbels, Heiner: *Theater als Museum oder Labor*. Ungedruckt 2008. Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 15.05.2010.

¹⁸⁷ Vgl. ebd..

¹⁸⁸ Ebd..

¹⁸⁹ Ebd..

¹⁹⁰ Ebd..

¹⁹¹ Ebd..

kann es helfen, Vertrauen in die Form zu setzen und sich nicht gänzlich auf die Vermittlung eines Inhaltes zu stürzen. Das würde nämlich bewirken, dass Rollenstudium, Figurenpsychologie, etc. in den Vordergrund treten und man automatisch der alten Form ausgeliefert ist. Ebenso verhält es sich mit einer Neuordnung von Hören und Sehen, die nur dann geschehen kann, wenn der Fokus nicht mehr auf Theater- und Opernstoffe gerichtet ist.

Wie aus der Beschäftigung mit Eisler schon bekannt ist, tritt Goebbels gegen hierarchische Strukturen im Theater auf. Damit meint er, sowohl den verantwortungsvollen Umgang mit „den Mitarbeitern, Ressourcen, Prozessen, Materialien, Texten und Themen“ als auch sämtliche „Hierarchien zwischen den beteiligten Medien und unseren Wahrnehmungsweisen auszuhebeln“¹⁹². Nur dann können, laut Goebbels, Alternativen zur Repräsentation geschaffen werden, welche den Einsatz aller Beteiligten fordern.¹⁹³

4.2.1.2 Transformation vom Musiker zum Performer

Um den genannten Voraussetzungen gerecht zu werden, arbeitet Goebbels bei seinen Musiktheaterprojekten mit Künstlern zusammen, die nicht an institutionelle Organisation gebunden sind. Neben dem Hilliard Ensemble, dem Mondriaan-Streichquartett oder der Jungen Deutschen Philharmonie steht vor allem die Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern im Zentrum seines szenischen Schaffens. Mit den in Frankfurt am Main ansässigen Musikern hat Goebbels schon mehrere Projekte realisiert, angefangen vom szenischen Konzert EISLERMATERIAL über die Musiktheaterarbeiten SCHWARZ AUF WEISS und LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN. Das Ensemble Modern ist ein basisdemokratisches, selbstverantwortetes Ensemble. Es verwaltet sich selbst, und jeder Musiker ist Gesellschafter des GbR-Betriebs. Das bedeutet, dass jeder Einzelne haftbar gemacht werden kann. Goebbels sieht in dieser Organisationsform einen enormen Vorteil für die Zusammenarbeit und ist der Meinung, dass seine Musiktheaterprojekte nur unter derartigen Voraussetzungen zu realisieren sind, da „das Ensemble genau die von Eisler geforderten Qualitäten hat“ eben „über selbstorganisierende Kräfte verfügt.“¹⁹⁴ Die Musiker haben keine fixe Anstellung und

¹⁹² Ebd..

¹⁹³ Vgl. ebd..

¹⁹⁴ Goebbels, Heiner: „Eine Gesellschaft im bescheidenem Wohnstand umfassend aufbauen!“ am Beispiel Eislermaterial. In: Heister, Hanns-Werner; Stroh, Wolfgang Martin; Wicke, Peter (Hg.): *Musik-*

denken daher nicht in Dienstjahren, sondern in Projekten. Projekte, zu denen sich jeder einzelne entschlossen hat. Laut Goebbels bewirke diese Selbstverwaltung eine Freude und ein Engagement, das man bei einem institutionalisierten Orchester nicht findet.¹⁹⁵ Nach einem gemeinsamen Aufenthalt in Moskau drückt Goebbels seine Begeisterung über das Ensemble Modern aus: „Es [das Ensemble Modern] ist eine selbstorganisierte Kraft, die nach einem Zwanzigstundentag – der um 6:00 Uhr mit dem Aufstehen beginnt, mit einem Flug von Frankfurt nach Moskau, stundenlangem Warten bei der Einreise am Zoll und einer zweistündigen Busfahrt durch den Schnee bis zum Abend weitergeht und der nach einer vierstündigen Probe im Bolschoi Theater [...] schließlich weit nach Mitternacht endet – die also nach einem Zwanzigstundentag noch gut gelaunt ins Hotel schwankt, um am nächsten Abend eine wunderbare Aufführung hinzulegen. Das macht glücklich.“¹⁹⁶ Es mag verwundern, warum auf das Ensemble Modern im Kontext der Ästhetik des Dazwischen so detailliert eingegangen wird. Im Folgenden soll jedoch gezeigt werden, welche Möglichkeiten die Zusammenarbeit mit einem selbstverwalteten Ensemble für die Musiktheaterarbeiten von Goebbels birgt. Die Zusammenarbeit mit den Musikern gewährleistet nämlich nicht nur die Voraussetzungen für neue Theaterformen, von denen Goebbels gesprochen hat, sondern macht es dem Komponisten auch möglich, seine Vorstellungen von kollektiver, produktiver Zusammenarbeit zu realisieren. Die Mitglieder des Ensemble Modern haben sich immer wieder über die fruchtbare Zusammenarbeit mit Goebbels geäußert und auch die Arbeitsprozesse bei unterschiedlichen Musiktheaterarbeiten beschrieben. Auffallend ist, dass sowohl bei der gemeinsamen Arbeit an SCHWARZ AUF WEISS als auch bei LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN zu Beginn der Probenphase nicht die Musik im Vordergrund stand und noch weniger irgendeine Art von Notenmaterial existierte. Goebbels konfrontierte die Musiker in dieser anfänglichen Phase mit Bildern, Texten oder dem Raum, in dem sie sich befanden. Rainer Römer, Schlagzeuger des Ensemble Modern, erzählt in einem Interview mit Tim Gorbach von den ersten Proben zu LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN. „Goebbels wollte einfach Bilder entwickeln bzw. uns an Bilder heranzuführen, die er während seiner Vorarbeit entworfen hat. [...] Diese Bilder begannen wir dann spielerisch, improvisierend zu füllen. [...] Aber zunächst einmal hat er sich mit dem musikalischen Inhalt nicht primär beschäftigt, und das ist für einen Komponisten ja

Avantgarde. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität, 2006. S. 133 – 140, hier S. 139.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁹⁶ Ebd., S. 140.

durchaus ungewöhnlich.“¹⁹⁷ Dietmar Wiesner, Flötist des Ensemble Modern, bezeichnet diese Vorgehensweise in einem Filminterview mit Max Nyffeler als ‚Tryouts‘. Goebbels, so Wiesner, habe die Tryouts im Ensemble Modern eingeführt, um improvisierende Versuchsanordnungen zu schaffen, bei denen „in einem Stadium, wo die Komposition überhaupt noch nicht abgeschlossen ist, ganz bestimmte Dinge ausprobiert“¹⁹⁸ werden. Als Vorlage bzw. Inspiration dienen Bilder, Beschreibungen oder Texte, zu denen die Musiker musikalisch und szenisch improvisieren. „Aus dieser Atmosphäre heraus entwickeln sich ganz bestimmte Prozesse“¹⁹⁹, die Goebbels aufnimmt und weiterverarbeitet. Das von den Musikern Improvisierte wird für Goebbels zum Material, aus dem er auswählt und einzelne Fragmente in die Gesamtkomposition aufnimmt. Er versucht mit diesem Vorgehen seine eigenen Ideen, die er in Form von Bildern oder Texten vermittelt, mit den Musikern zu teilen. Indem die Musiker dazu improvisieren, entsteht eine Weiterführung Goebbels’ Vorstellungen durch jeden Einzelnen. Die Tryouts werden im Kollektiv ausgeführt, dadurch werden alle Beteiligten in diesem Prozess vereint. Sie sind damit „interpretierend am Kompositionsprozess beteiligt“²⁰⁰ und von Anfang an ein integraler Bestandteil des Werks. Goebbels wird bei dieser Zusammenarbeit von der Fähigkeit unterstützt, Aktionen aus den Musikern herauszulocken, die sie ohne seine Einfälle und Inspirationen nie entwickelt hätten, so Wiesner.²⁰¹ Mit dieser Arbeitsweise schafft er einen Vorrat an musikalischen und gestischen Ideen, aus welchen er in einem nächsten Schritt einige auswählt und in einen Gesamtzusammenhang setzt. In dieser Phase des Ordnen und Zusammensetzens wird das Material von Goebbels gesichtet und nach dramaturgischen und musikalischen Gesichtspunkten mit anderen Elementen verbunden.²⁰² Goebbels pflegt dabei eine sehr freie und assoziative Auswahl, da er das Material losgelöst von seinem ursprünglichen Kontext betrachtet. Obwohl er die Musiker an Texte und Bilder heranzieht und ihnen dabei bewusst Assoziationen entlockt, behandelt er das daraus entstehende Material von seinem ursprünglichen Kontext losgelöst. Er bedient sich des Samplings, um das Material zu kombinieren und in neue Zusammenhänge zu setzen. Dabei vertraut er auf die internen Zusammenhänge und Bezüge des Materials, die das Werk

¹⁹⁷ Tim Gorbach: „Es klingt nie nach jemand anderen“. Im Gespräch mit Rainer Römer vom Ensemble Modern. *Frankfurter Rundschau* 30.12.2003. Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 07.05.2010.

¹⁹⁸ Dietmar Wiesner und Roland Diry im Interview mit Max Nyffeler auf der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe *musica viva. forum der gegenwartsmusik*. Deutschland 2008. 0:07 – 0:15.

¹⁹⁹ Ebd., 0:48 – 0:56.

²⁰⁰ Ebd., 0:57 – 1:02.

²⁰¹ Vgl. ebd., 1:03 – 1:18.

²⁰² Vgl.: Glandien, Kersten: Ein entfernter Vetter des Stadtplaners – *Schwarz auf Weiss* und *Surrogate Cities* von Heiner Goebbels. S. 321.

zusammenhalten. Diese Zusammensetzung kann sich bis kurz vor Fertigstellung des Stücks wandeln, da von Goebbels selbst, aber auch von allen anderen Beteiligten immer wieder neue kreative Impulse ausgehen. Durch die Arbeit mit dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester hat Goebbels gelernt, die unterschiedlichen Einfälle und Ideen der einzelnen Beteiligten kreativ zu nutzen und dennoch nicht den Überblick auf die Gesamtstruktur des Werks zu verlieren.

Durch die Tryouts schafft Goebbels aktuelle Hörwelten, da das improvisierte Klangmaterial der Musiker im Hier und Jetzt entsteht. Durch diese ‚aktuelle Musik‘, stellt er einen Gegenwartsbezug her, der beim Zuschauer Reflexionsprozesse in Gang setzen kann. Diesem Ziel ist Goebbels schon in seinen Hörstücken nachgegangen.

Goebbels verfährt auch bei der Arbeit mit Schauspielern in einer ähnlichen Weise. Er spielt hier mit der Kreativität jedes Einzelnen und versucht durch die gemeinsame Probensituation auf die individuellen Fähigkeiten jedes Einzelnen einzugehen. Bei der Arbeit zu MAX BLACK hat Goebbels im Vorfeld mit dem Schauspieler André Wilms Texte gesichtet und versucht, die einzelnen Textpassagen mit szenischen Aktionen zu verbinden. In einer zweiten Phase wurden die einzelnen Versatzstücke in eine Gesamtstruktur gebettet und etwaige Szenen gestrichen beziehungsweise hinzugefügt.²⁰³

Blickt man auf die Zusammenarbeit mit den Musikern, ist festzustellen, dass die musikalischen und szenischen Vorgänge nicht in einer Partitur aufgezeichnet werden. Vielmehr reagieren die Musiker auf szenische oder musikalische Stichworte und wissen so, wie sie das Stück fortzusetzen haben. „Man ist an einer ganz bestimmten Stelle darauf angewiesen, einen Impuls von einem anderen Instrument zu bekommen und diesen Rhythmus aufzunehmen und dann fortzusetzen.“²⁰⁴ Da diese Impulse aus dem gemeinsamen Probenprozess entstehen, sind sie mit der Körperlichkeit jedes einzelnen, der einzelne Versatzstücke zum Teil selbst improvisierend entwickelt hat, stark verbunden. Wiesner spricht von einem körperlichen Gedächtnis, das sich bei dieser Vorgehensweise entwickelt, da einzelne musikalische Passagen mit bestimmten szenischen Aktionen eng verbunden sind. Der Ablauf des Musiktheaterstücks wird somit aus den sich gegenseitig bedingenden Elementen gesteuert. Eine Partitur aus diesen Impulsen und gegenseitigen Reaktionen zu verfertigen, wäre laut Roland Diry, Klarinettist und Geschäftsführer des Ensemble Modern, „ziemlich aufwendig und

²⁰³ Vgl. Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 30.

²⁰⁴ Dietmar Wiesner und Roland Diry im Interview mit Max Nyffeler auf der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). 3:06 – 3:13.

kompliziert²⁰⁵. Damit der musikalische und szenische Zusammenhalt des Stückes während der Aufführung dennoch gewährleistet ist, übernehmen die Musiker, sich gegenseitig ablösend, die musikalische Leitung für gewisse Passagen. Sehr pragmatische Gründe, wie Anordnung und Sichtbarkeit der Beteiligten auf der Bühne, sind ausschlaggebend dafür, welche Musiker in den jeweiligen Szenen ausgewählt werden, um die anderen Beteiligten zu ‚dirigieren‘. Durch den wechselnden Vorsitz des Dirigats ist diese Arbeitsweise non-hierarchisch. Die Musiker folgen keiner übergeordneten Instanz, sondern werden selbst gestalterisch tätig. Durch diese Freiheit und die starke Beteiligung der Musiker am Entstehungsprozess des Stückes entwickelte sich, so Wiesner, ein neuer Musiktheaterbegriff.²⁰⁶ Die Musiker werden durch ihre Aufgaben auf der Bühne zu Performern. „Ihre Aktionen machen sie zu etwas, was Musiker für gewöhnlich nicht sind, wenn sie im Theater spielen. Sie sind dadurch jedoch noch keine Schauspieler.“²⁰⁷ Schließlich schlüpfen sie nicht in bestimmte Rollen, sondern agieren vielmehr in ihrer Funktion als Musiker und führen dabei bestimmten Tätigkeiten aus. Im 4. Akt der Oper *LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN* gestaltet Goebbels eine Szene, die an einen Westernsaloon erinnert. Die in Jahrhundertwendekostümen gewandeten Musiker gruppieren sich mit ihren Instrumenten um einen Tisch und spielen, beziehungsweise singen, Countrymusik. Durch ihr Kostüm, ihre Haltung, die Anordnung um den Tisch und die Musik stellen sie die beschriebene Szene nach. Zu bemerken ist, dass die Musiker dabei nicht versuchen, in eine andere Rolle zu schlüpfen. Sie spielen diese Szene nicht, sondern stellen sie durch ihre Anwesenheit dar. Das macht sie zu Performern. Durch die Transformation der Musiker zu Performern verändert sich auch die Kategorie des Raumes und der Musik. Die Musiker sind als Performer in den Raum integriert, werden in ihrer jeweiligen Anordnung Teil des Raumes. Sie bespielen den Raum, werden aber nicht zu Schauspielern.²⁰⁸ Sie werden vielmehr zu einem integralen Bestandteil des Raumes und konstituieren diesen. Im Musiktheaterstück *SCHWARZ AUF WEISS* sind die Musiker mit ihren Instrumenten ständig in Bewegung, sie legen Wege zurück und haben an verschiedenen Orten Aufgaben zu erfüllen. Sie müssen beispielsweise, während sie ihre Instrumente spielen, über eine Reihe von Bänken steigen oder Tennisbälle auf eine große Trommel werfen. „Die Choreographie, die sie dabei entwickeln, ist jedoch nicht nur eine der Körper. Sie ist auch eine Bewegung des

²⁰⁵ Ebd., 3:30 – 3:31.

²⁰⁶ Vgl. ebd., 6:16 – 6:18.

²⁰⁷ Siegmund, Gerald: Task Performance als Choreographie: Die Aufgabe des Schauspielers. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 127– 131, hier S. 130.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 130.

Klangs der Instrumente, die durch die Länge und Breite des Raumes wandern.“²⁰⁹ Denn eine körperliche Aktion auf der Bühne wird nicht im Bewusstsein einer schauspielerischen Geste vollzogen, sondern stellt ein musikalisches Moment dar. Wiesner beschreibt den Vorgang, auf der Bühne zu agieren, folgendermaßen: „In einem bestimmten Zeitraum muss man eine bestimmte Strecke zurückgelegt haben, aber ich glaub, keiner von uns denkt, ich geh jetzt über die Bühne.“²¹⁰ Für die Musiker werden die Wege, die sie zurückzulegen haben, Teil der Musik.

Durch diesen speziellen Umgang mit den Musikern schafft Goebbels eine parallele Entwicklung der verschiedenen Mittel auf dem Theater und vermeidet damit, Hierarchien zu etablieren. Die Szene, die Musiker und der Raum werden parallel etabliert. Helene Varopoulou betont, dass die Beteiligten so „ein wesentlicher Teil der künstlerischen Gesamtkonstruktion, des Klangraumes, der mise-en-espace, der performativen und klanglichen Wirklichkeit“²¹¹ werden. Das bedeutet, dass die Grenzen zwischen Performern und Raum beziehungsweise Performern und Musik verschwimmen. Die einzelnen Elemente greifen ineinander und bedingen sich gegenseitig. Ein Beispiel soll zeigen, wie sich solch ein Vorgang auf der Bühne vollzieht. In SCHWARZ AUF WEISS treten die Musiker im Übergang der Szene „Readings III“ auf „Chaconne / Kantorloops“ hinter einen weißen Vorhang. Der Vorhang besteht nicht aus einem Stück, sondern aus fünf aneinander gehängten Bahnen, zwischen denen jeweils ein Stück Freiraum bleibt, durch das man hindurchsehen kann, die dahinterliegende Dunkelheit lässt jedoch nichts erkennen. Von hinten beleuchtet, werfen die Musiker mit ihren Instrumenten schwarze Schatten auf den Stoff. Wie bei einem Scherenschnitt sind nun die Umrisse eines Trompetenspielers, einer Geigerin und einer Harfe auf dem Vorhang abgebildet. Durch die unterschiedliche Anordnung – manche der Musiker bzw. Instrumente stehen näher zum Licht als andere – erscheinen ihre Schatten unterschiedlich groß. Während sie regungslos hinter dem Vorhang stehen, singen sie wiederholt die Worte „A dead weight hung upon us“ aus Edgar Allen Poes Text SHADOW – A PARABEL. Vom Zuschauerraum aus ist das Sichtfeld nun durch den weißen Vorhang mit den darauf abgebildeten Schatten begrenzt. Die Schatten wirken wie tote, schauderhafte Formen, die der Szene einen leblosen Ausdruck verleihen. Durch die Worte „A dead weight hung upon us“ („Eine tote Last drückte auf uns“) wird dieser Eindruck noch verstärkt. Die Schatten erscheinen leblos, gleichen einer ‚toten Last‘. Goebbels nimmt hier bildlich Bezug auf

²⁰⁹ Ebd., S. 130.

²¹⁰ Dietmar Wiesner und Roland Diry im Interview mit Max Nyffeler auf der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). 0:57 – 6:43.

²¹¹ Varopoulou, Helene: Komponieren im Raum: Installation vor Ort. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. Berlin: Henschel, 2002. S. 131– 134, hier S. 131.

Poes Text. Dort stehen die Schatten nämlich symbolisch für die Toten, die mit Hilfe des Autors Einlass in die Welt der Lebenden finden möchten – die noch viele Jahrhunderte die Schatten ‚lesen‘ werden. Da beginnen sich die Schatten auf der Leinwand zu bewegen. Nach und nach greifen die Musiker zu ihren Instrumenten und beginnen zu spielen. Das schwarz–weiße, regungslose, zweidimensionale Bild wird zum Leben erweckt. Es entsteht der Eindruck, als ob von den leblosen Schatten plötzlich Klänge ausgingen, obwohl diese nicht in einem augenscheinlichen Bezug zu dem zweidimensionalen Schattengebilde auf der Leinwand stehen. Goebbels schafft in dieser Szene eine sehr eigentümliche Verbindung der einzelnen Elemente auf dem Theater. Durch die Projektion der Schatten auf die Leinwand werden die Grenzen zwischen Raum und Musikern fließend. Die Musik, die in dieser Szene Auslöser dafür ist, dass die Musiker sich bewegen und sich somit auch das Bild auf der Leinwand in Bewegung setzt, stellt das Bindeglied zwischen den toten (Schatten) und lebendigen Körpern (Musiker) dar. Durch die besondere Anwesenheit der Musiker auf der Bühne konstituieren sie Raum, transformieren sie sich dadurch von Musikern zu Performern.

4.2.1.3 Der autonome Raum

Goebbels strebt in seinen Arbeiten die Emanzipation der einzelnen Theaterrmittel an. Er versucht Bedeutungen nicht mehrfach zu kreieren und schafft daher Räume, die ihre eigene Realität entfalten, statt bloß hübsche Dekoration einer Geschichte zu sein. Bei der Zusammenarbeit mit Bühnenbildnern wie Michael Simons (NEWTONS CASINO), Magdalena Jetelova (OU BIEN LE DÉBARQUEMENT DÉASTREUX) oder Erich Wonder (DIE WIEDERHOLUNG) tritt Goebbels nicht mit einem fertigen Konzept an seine Partner heran, sondern Ideen und Konzepte werden vielmehr zusammen entwickelt. In der Folge werden Räume gestaltet, die „an der musikalischen und szenischen Realisation einen autonomen Anteil haben“²¹². Die Räume in Goebbels’ Musiktheater nehmen dabei sehr unterschiedliche Funktionen und Gestaltungsformen an. Die Räume sind selbst sinnstiftend und können sich so mit den anderen Ebenen im Theater verschränken. Wichtig ist, dass sie dabei nicht Zeichen für einander werden, sondern sich wechselseitig strukturell durchdringen. Goebbels spricht von einer Balance der Mittel, die durch die

²¹² Ebd., S. 131.

wechselnde Hervorhebung jedes einzelnen dieser Mittel einzulösen sei.²¹³ In seiner Musiktheaterarbeit *ERARITJARITJAKA* versucht Goebbels die Bedeutung einzelner Sätze aus Elias Canettis Aufsatzsammlung *Die Provinz des Menschen* hervorzuheben, ohne dass sie dabei in falsche Beziehungen mit anderen Theatermitteln treten und so ihre eigentümliche Wirkungskraft verlieren. Nach intensiver Auseinandersetzung mit Canettis Aufsätzen kam Goebbels zu folgender Ansicht: „Ich betrachte sie als Texte, die nicht nur den einen Sinn haben (der gefunden und möglichst biographisch interpretiert werden muss, bevor er dann auf der Bühne verkörpert werden kann), sondern ich versuche, die Sätze Canettis als Angebot für Erfahrungen zu inszenieren und nicht als Urteile“.²¹⁴ Klaus Grünberg hat für diese Umsetzung einen Bühnenraum geschaffen, der aus schwarzen und weißen Flächen besteht. Durch das Aussparen von Farbe entsteht ein schlichter, klar strukturierter Raum. Die gesprochenen Sätze können so ihre Wirkung entfalten, ohne dass sie durch andere Dinge auf der Bühne kommentiert werden. Die Erfahrungen, welche der Zuschauer mit den einzelnen Sätzen macht, können dann, so Goebbels, auf den Flächen gleichsam wie Farbe „individuell aufgetragen werden“²¹⁵. Goebbels will „die Sinne nicht zukleistern. Den ersten Satz nicht durch den zweiten einengen oder kommentieren“²¹⁶. Er vermeidet mit dieser Bühnengestaltung eine Personifizierung der Sätze. Das bedeutet, dass die Bühne den Text nicht interpretiert oder gar imitiert. Der Sinn des Textes wird von der Bühne nicht verdoppelt. Bühne und Text stehen sich damit als selbständige Mittel gegenüber und werden nicht bloß wechselseitig Zeichen füreinander. Durch diese Distanz kann der Zuschauer seine eigenen Erfahrungen einbringen, oder wie Goebbels sagt: sie auf die weißen Flächen der Bühne auftragen.

Wichtige Inspirationsquelle für Goebbels' Raumkonzepte ist seine Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst.²¹⁷ Im Zentrum seiner Beschäftigung steht der französische Barockmaler Nicolas Poussin. Poussins Bilder zeichnet vor allem ihr nicht perspektivischer Aufbau aus. Der Betrachter kann so frei entscheiden, wohin er seinen Blick richtet. Poussin unterstützt diese Freiheit des Blicks, indem er allen Bildparametern die gleiche Wertigkeit zuschreibt. Ob Licht, Farbe, Perspektive, Kontur oder Gestik und Proportion seiner Darstellungen, Poussin schenkt ihnen allen dieselbe

²¹³ Vgl. Goebbels, Heiner: „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“ Fragen beim Bau von *Eraritjaritjaka*. In: Lechtermann, Christina; Wagner, Kirsten; Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt, 2007. S. 141 – 152, hier S. 146f.

²¹⁴ Ebd., S. 144.

²¹⁵ Ebd., S. 145.

²¹⁶ Ebd., S. 145.

²¹⁷ Vgl. Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 30.

Aufmerksamkeit.²¹⁸ Seine Faszination von diesen Bildern ist in seiner praktischen Theaterarbeit wiederzuerkennen. Sander bekräftigt diesen Zusammenhang, indem er sagt, dass man bei Poussins Bildern nicht dazu verleitet wird, „den Blick auf eine »Hauptsache« zu richten, man kann vielmehr in einer gleichberechtigten Balance aller Elemente und Details – wie in einem Werk von Goebbels – suchen, was einem interessant erscheint.“²¹⁹

Wie schon erwähnt nimmt Goebbels in seiner OPER LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN Bezug auf Poussins Gemälde. In den einzelnen Szenen schafft er Bilder, die nicht perspektivisch sind, sondern eine Ansammlung von szenischen Elementen aufweisen. Goebbels verwandelt den Raum in eine Landschaft, über die der Betrachter seinen Blick streifen lassen kann. Diese Landschaft wird von den Performern zum Teil selbst dargestellt. Sie werden selbst zum Bild, das den Raum konstituiert. So auch in der oben bereits beschriebenen Westernszene im 4. Akt der Oper. Die Performer gruppieren sich von drei Seiten um den Tisch in ihrer Mitte, drehen ihre Körpervorderseite dabei weitgehend in Richtung Publikum. Die Darstellung erscheint dadurch sehr flächig und wenig dreidimensional. In ihrer Anordnung weisen die Performer nicht auf eine (Bild-) Mitte hin, sondern der Betrachter ist selbst gezwungen zu entscheiden, wohin er seinen Blick auf diesem Bild lenkt. Die Szene, die Goebbels entwirft, erhält ihren Ausdruck nicht durch sinnstiftendes Agieren oder Verbalisieren der Darsteller auf der Bühne, sondern durch die besondere Konzeption des Raumes, der mehr einem Bild gleicht als einer szenischen Darstellung. Durch die Freiheit, die dem Blick gewährt wird, werden dem Betrachter sämtliche Assoziationen offen gelassen. Er kann selbst entscheiden, welche Bedeutungszusammenhänge er stiftet und wird nicht dazu gedrängt, vorgegebene Zeichenstrukturen zu dechiffrieren. Die Grenzen zwischen Raum, Performern und Musik werden dadurch fließend. Wolfgang Sandner spricht von einem „umfassenden räumlichen Inszenieren“²²⁰, das in den Mittelpunkt von Goebbels’ kompositorischem Interesse rückt.²²¹

Neben dem Bühnenraum soll in diesem Zusammenhang auch auf den akustischen Raum eingegangen werden, den Goebbels in seinen Musiktheaterprojekten schafft. In seiner Produktion STIFTERS DINGE, die im September 2007 in Lausanne zur Uraufführung kam und seither durch die ganze Welt tourt, geht es Goebbels um das sichtbar machen

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 30.

²¹⁹ Ebd., S. 30.

²²⁰ Ebd., S. 30.

²²¹ Vgl. ebd., S. 30.

und Hören von Klängen. Inspiriert zu dieser Arbeit haben Goebbels Adalbert Stifters Naturbeschreibungen aus dem Roman *DIE MAPPE MEINES URGROßVATERS*. Stifter beschreibt die Natur darin nicht auf eine naturalistische Art, sondern ästhetisiert sie durch die Sprache. Durch Rhythmus und Wiederholung schafft Stifter eine eigentümliche Struktur, um den Beschreibungen Ausdruck zu verleihen. Goebbels kreiert in *STIFTERS DINGE* eine Hörwelt in Anlehnung an die Naturbeschreibungen von Adalbert Stifter.²²²

Das Eigentümliche an dieser Produktion ist zunächst, dass sie gänzlich auf den Einsatz von Darstellern verzichtet. Um so mehr verwundert, dass Goebbels sie „Performative Installation“ nennt.²²³ *STIFTERS DINGE*, so Goebbels, „ist ein Klavierstück für fünf Klaviere ohne Pianisten, ein Theaterstück ohne Schauspieler, eine Performance ohne Performer – eine no-man-show also, oder wie auch immer man das nennen möchte.“²²⁴ Alle akustischen Ereignisse werden, obwohl weder Musiker noch Sprecher an der Aufführung beteiligt sind, live im Bühnenraum realisiert. Dabei begreift Goebbels alle akustischen Realisationen als Musik, da selbst Geräusche immer auch von einer Tonhöhe oder einem Rhythmus bestimmt sind.²²⁵ Unterschiedlichste akustische Ereignisse wie das Reiben eines Steins auf dem anderen, das Auf- und Zumachen der Klappe vor einem Regenrohr, das jedes Mal ein „Plopp“ erklingen lässt, oder das Klopfen auf den inneren Rahmen eines Flügels sind zu hören und zu sehen. Einige der Klänge verstärkt Goebbels nur, andere synthetisiert er und verändert sie damit auch. Die unterschiedlichen Klangquellen und somit auch Materialitäten der Klänge sind zum Teil sehr offensichtlich erkennbar – Wassergeplätscher wird beispielsweise durch die unmittelbare Bewegung des Wassers in einem Bassin auf der Bühne evoziert. Goebbels kombiniert Klänge, die mit direkten Naturereignissen in Verbindung gebracht werden – wie das Rauschen des Windes zum Beispiel – mit synthetisierten, nicht auf reale Ursachen rückführbaren Klängen. Er kreiert damit einen direkten Verweis auf eine naturalistische Umgebung oder Situation, die er sogleich durch verfremdete, ungewohnte Klänge wieder aufhebt. Der Naturraum, den Goebbels durch gewisse Klänge schafft, wird immer wieder unterbrochen, infrage gestellt. Der Hörer oszilliert damit zwischen unterschiedlichen Klangwelten und kann die einzelnen Klänge auf eine differenzierte, neuartige Weise wahrnehmen.

²²² Vgl. Trailer zu: *The experience of things, Heiner Goebbels. a 52' dokumentary film*. Regie: Marc Perroud. Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=1VV-mcuf-P8> / Zugriff am 02.10.10.

²²³ Vgl. www.heinergoebbels.com.

²²⁴ Goebbels, Heiner: *Stifters Dinge*. Presseheft 1. Januar 2000. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.at / Zugriff am 02.09.2010.

²²⁵ dctp; 10 vor 11; *Alexander Kluge spricht mit Heiner Goebbels*. Ausstrahlung vom 26.05.2008 Vgl. auch: <http://www.youtube.com/watch?v=C-k684iawPA> / Zugriff am 02.10.2010; 03:00 – 03:09.

4.2.1.4 Textlektüren

Es ist vor allem die Textlektüre, die Goebbels immer wieder zu neuen Musiktheaterarbeiten inspiriert. Das Durchforsten und -stöbern von Textmaterial nimmt wichtigen Anteil an der Themen- und Strukturfindung seiner Stücke. Neben Autoren wie Heiner Müller oder Bertolt Brecht, deren Texte schon in seine Hörspielarbeiten eingeflossen sind, verwendet Goebbels in seinen Musiktheaterarbeiten auch Textmaterial von Ludwig Wittgenstein, Georg Christoph Lichtenberg, Elias Canetti oder Joseph Conrad. Wie in seinen Hörstücken versucht Goebbels auch hier den Text als Text zu belassen und die semantischen und strukturellen Eigenschaften durch kompositorische Mittel freizulegen. Goebbels „respektiert den Text als ein Material – als Schrift, Graphik, Tonfolge, Verräumlichung (espacement) –, das er komponierend lesbar macht als Part und Partner des eigenen musikalischen Materials.“²²⁶ Um Text als Text durchsichtig zu machen, also einen Text in seiner Materialität auszustellen, versucht Goebbels die Schriftanordnung, die strukturellen, grafischen Parameter des Textes musikalisch lesbar zu machen. Zum einen stellt Goebbels dabei die Musikalität der Texte selbst in den Vordergrund und zum anderen macht er die Struktur der Texte durch musikalische Vorgänge sichtbar. „Da er in seinen Kompositionen stets darauf besteht, den Hörer dazwischen zu lassen und zur assoziativen Rezeption zu ermutigen, müssen Texte Platz für Musik lassen.“²²⁷ Neben der gezielten Auswahl dafür geeigneter Texte sind es vor allem die agierenden Personen in Goebbels' Stücken, die diese Musikalität durch einen ausdifferenzierten Stimmkörper zum Vorschein bringen. „Mit der Fokussierung auf die Stimme hören wir in der Tat auch Musik, doch es ist die sinnliche und sinnenhafte Musik der Texte selbst.“²²⁸ Helga Finter beschreibt damit, dass Goebbels den rhythmischen und melodischen Klang der Buchstaben, Wörter und Sätze hörbar macht. Die Texte werden nicht für einen musikalischen Zweck gebraucht und ‚vertont‘, sondern bleiben selbst Zweck und werden durch ihre Materialität zum Klingen gebracht. Dabei werden Akzente und dialektale Färbungen, die Musikalität einzelner Nationalsprachen und Gruppenidiome zum Vorschein gebracht.²²⁹ Bei der Auswahl seiner Texte sucht Goebbels den Zusammenhang zwischen rhythmisch-klanglicher Struktur und semantischer Ebene. Goebbels stellt die Materialität der Texte aus, indem die Darsteller den Inhalt der Texte nicht verkörpern, sondern zu dessen ‚Persona‘ (im

²²⁶ Lehmann, Hans-Thies: Text/Musik/Hören: Heiner Goebbels – Heiner Müller. S. 54.

²²⁷ Glandien, Kersten: *En Route - Eine monographische Studie zum Œuvre von Heiner Goebbels*. Ungedruckt, 2000. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.at/ / Zugriff am 16.05.2010.

²²⁸ Finter, Helga: Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels' Theater. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 108 – 113, hier S. 109.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 109.

Sinne von ‚das woraus es tönt‘) werden. Text und Darsteller werden voneinander getrennt, entsubjektiviert. Durch die Hervorhebung der syntaktischen Struktur und des Sprachklangs der einzelnen Worte und Sätze kann sich der Darsteller von der semantischen Ebene distanzieren. „Syntax und Wortklang können dann in seinem [Goebbels‘] Theater in ihrer Sinn generierenden und strukturierenden Funktion hörbar werden.“²³⁰ Indem Goebbels den Text über seine Materialität vermittelt, werden die inhaltlichen Bezüge differenziert wahrgenommen. Nach Finter zeichnet die von Goebbels verwendeten Texte eine Theatralität aus, die dem Zuschauer eine eigenständige Begegnung mit dem Text erlaubt und ihm eigene Erfahrungen ermöglicht.²³¹ Dies passiert, wenn der Stimmkörper des Schauspielers mit dem Stimmkörper des Textes in Einklang tritt; dafür muss sich der Schauspieler der strukturellen Beschaffenheit des Textes annehmen. Wenn er sich auf die Materialität einlässt, kann er „zum Körper der Textfigur“²³² werden. „Seine Stimme muß zu einem Instrument werden, das eine Partitur spielt, denn letztere fordert ihn auf mit seinem imaginären Stimmkörperbild zu spielen, diesen Körper zu relativieren.“²³³ Bei dem szenischen Konzert DER MANN IM FAHRSTUHL hat Goebbels den Text von Heiner Müller neben dem Original auch in englischer Sprache auf seine strukturelle Beschaffenheit hin untersucht. Als er den Text kopfüber vor sich liegen sah, so Goebbels, fielen ihm die vielen „I“s („Ich“) als Satzanfang auf.²³⁴ Neben den in der englischen Schrift meist klein geschriebenen Wörtern, kam so den Satzanfängen eine besondere Bedeutung zu. Goebbels hat in weiterer Folge versucht diese Besonderheit des Textes auch musikalisch hervorzuheben. Zu Beginn (1. Szene „In einem alten Fahrstuhl“) wird der Text von einem Sprecher auf Deutsch gelesen. Nach einigen Sätzen beginnt eine zweite Stimme den Text von Neuem zu lesen. Zeitversetzt ist der Text nun von zwei Sprechern zu hören.²³⁵ In der zweiten Szene „Es geht um einen Auftrag“ werden die beiden Textspuren von einer dritten Ebene abgelöst. Der Text wird nun auf Englisch gesprochen.

„I am standing among men who are strangers to me [...]. I am dressed like an office clerk or a worker on Sunday. I have even put on a tie, my collar rubs against my neck. I am sweating. When I move my head, the collar constricts my throat. I have been summoned to the boss [...]"²³⁶

²³⁰ Ebd., S. 110.

²³¹ Vgl. ebd., S. 110.

²³² Ebd., S. 110.

²³³ Ebd., S. 110.

²³⁴ Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. S. 65.

²³⁵ Vgl. CD: Goebbels, Heiner: *Der Mann im Fahrstuhl. In einem alten Fahrstuhl*. Deutschland, ECM 1369, 1988, Trak 1.

²³⁶ Booklet zur CD: Müller, Heiner: *The Man in the Elevator*, ECM 1369, 1988, übersetzt von Carl Weber. Zit nach: Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. S. 65.

Jeder Satzanfang wird sowohl vom Sprecher mit erhöhter Intensität gesprochen als auch von der Musik hervorgehoben. Fast alle Instrumente verstummen, wenn das „I“ gesprochen wird und nur der durchgehende Gitarrenbeat bleibt bestehen.²³⁷ Potenziert wird diese Hervorhebung in der zwölften Szene „Ich verlasse den Fahrstuhl“. Sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch werden Teile des Textes gesprochen. Die Satzanfänge werden durch eine noch höhere Intensität und Lautstärke in den Vordergrund gehoben.²³⁸

Indem Goebbels in einer Komposition „das Medium der Schriftlichkeit eines Textes“²³⁹ zur Geltung bringt, bricht er die Erfahrungen, die sich aufgrund inhaltlicher Bezüge ergeben. Das Ausstellen der formalen Struktur birgt die Möglichkeit für eine differenziertere Textwahrnehmung, die auch gegensätzliche Höreindrücke hervorbringen kann.

Goebbels beschäftigt sich vorwiegend mit Prosatexten. Dies sind Texte, die nicht mit der Intention geschrieben wurden, von einem Stimmkörper ‚verkörpert‘ zu werden und doch gibt es in manchen dieser Texte einen Körper, der präsent scheint. Dieser wird, so Barthes, durch die Schrift, die *écriture*, hervorgebracht.²⁴⁰ Der Körper entsteht nicht durch ein Bild, sondern durch die Lust – *jouissance* – der musikalischen Struktur des Textes.²⁴¹ Bei Goebbels finden diese Texte, die mit dem Begriff *écriture* beschrieben werden können, Einzug in seine Musiktheaterprojekte. Durch die Aufmerksamkeit, die Goebbels der Materialität und somit auch der musikalischen Struktur widmet, gelingt es ihm, die Vielschichtigkeit der Texte präsent zu machen. „Erst wenn das Theater die in den Text eingeschriebene Lust über seine poetischen Strukturen hören läßt, wird dort auch ein anderer Körper hör- und denkbar werden, ein Körper, der über die Stimmkörper des Textes projiziert wird.“²⁴² Durch diese Doppelbödigkeit schafft Goebbels Irritationen und Assoziationen, die dem Zuschauer die Möglichkeit geben, eigene Erfahrungen zu machen. „Das Ernstnehmen des Stimm- und Klangkörpers der *écriture* kann zu einer anderen Form poetischen Theaters führen, insofern es die poetische Klangform des Textes als sinngenerierende, syntaktische, bildliche, klangliche und rhythmische Struktur

²³⁷ Vgl. CD: Goebbels, Heiner: *Der Mann im Fahrstuhl. Es geht um einen Auftrag*. Trak 2.

²³⁸ Vgl. CD: Goebbels, Heiner: *Der Mann im Fahrstuhl. Ich verlasse den Fahrstuhl*. Trak 12.

²³⁹ Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. S. 64.

²⁴⁰ Vgl. Barthes, Roland: *Oeuvres complètes*. Bd. 3, Edition de Seuil, Paris 1994, S. 50. Zit nach: Finter, Helga: Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels' Theater. S. 110.

²⁴¹ Vgl. Ebd., S. 111.

²⁴² Finter, Helga: Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels' Theater. S. 110.

hörbar macht“.²⁴³ In seiner Oper *LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN* verwendet Goebbels Texte aus vier verschiedenen Sprachen. Zum Teil lässt er sie von ein und dem selben Schauspieler (David Bennent) sprechen. „Die Mehrsprachigkeit der dargebotenen Texte vervielfältigt die Körper der Performer.“²⁴⁴ Diese Vervielfältigung entsubjektiviert den Performer. Der Performer wird nicht vom Text definiert, sondern er verkörpert die verschiedenen Texte mit seinem Instrument der Stimme. Dieses „corps à corps des Schauspielers mit dem Text konfrontiert den imaginären Stimmkörper des Schauspielers mit dem Stimmkörper des Textes“²⁴⁵. So wird die Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Textsorten gelegt, ohne dass diese zunächst durch den Inhalt unterschieden werden.

Wie schon in seinen Hörstücken schafft Goebbels Differenzen innerhalb der Texte, um sie ‚lesbar‘ zu machen. Er stellt die Materialität aus und setzt zum Teil selbst Akzente innerhalb der Struktur, um die semantische Ebene erfahrbar zu machen. Im ersten Akt der Oper *LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN* wird in der Szene „Well, Anyway“ der Text *WARS* von Gertrude Stein auszugsweise vorgetragen. Eine Sprecherin beginnt mit den Worten „well anyway the nineteenth century liked to cry“²⁴⁶ Nach wenigen Zeilen wird sie von einer anderen Frauenstimme abgelöst, die den Text Zeile für Zeile weiter spricht. Immer wieder werden einzelne Worte vom Chor aufgegriffen und auf einem bestimmten Ton ausgesungen.²⁴⁷ Zunächst ist es das Wort „cry“, das drei Mal vom Chor wiederholt wird. Bei den Passagen „Evolution was **all** over my childhood“ und „with **music** as a background for emotion“ werden die Worte „all“ und „music“ wiederholt gesungen. Bei den Worten „no war“ wird das Wort „no“ vom Chor verstärkt zum Ausdruck gebracht. Die Sprecherstimme lässt sich von den musikalischen Einsprengseln nicht irritieren. Goebbels setzt mit der Verdoppelung der einzelnen Worte durch Gesang Akzente, strukturiert den Text, indem er durch die Choreinsprengsel Gewichtungen schafft. Obwohl der Text von Seiten der Sprecherin ohne Unterbrechung vorgetragen wird, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch den Gesang des Chores abgelenkt. Da sowohl Sprecher als auch Chor an der Präsentation des Textes beteiligt sind, wird dieser entsubjektiviert. Goebbels rückt durch die selbst erdachte Strukturierung des Textes und den Wechsel zwischen Sprech- und Gesangsstimme die

²⁴³ Ebd., S. 113.

²⁴⁴ Ebd., S. 111.

²⁴⁵ Ebd., S. 110.

²⁴⁶ Libretto zu *Landschaft mit entfernten Verwandten*. Vgl.: www.heinergoebbels.com / Zugriff am 27.09.2010. S. 10.

²⁴⁷ Vgl. CD: Goebbels, Heiner: *Landschaft mit entfernten Verwandten*. Deutschland, ECM New Series 1811, 2007, Trak 8.

Aufmerksamkeit immer wieder von der semantischen Ebene weg. So wird der Text nicht ausschließlich durch seine inhaltliche Bedeutung erfahrbar gemacht, sondern auch durch seine musikalische Struktur. Durch diese wechselseitigen Irritationen entsteht, was schon im Zusammenhang mit Goebbels' Hörstücken beschrieben wurde: die ‚Hörsensation‘. Der Zuhörer oszilliert zwischen der Konzentration auf den Informationsgehalt des Textes und der musikalischen Poesie einzelner Wörter; deren Klangcharakter. Durch diese durchwachsene Wahrnehmung von Text wird dieser nicht als abgeschlossenes, unterhinterfragbares System präsent, sondern lässt Raum für Assoziationen und eigene Erfahrungen.

Goebbels entblättert den Text, indem er die Struktur zu Gehör bringt, beziehungsweise eine mögliche Strukturierung vorschlägt und hörbar macht. Durch diese Offenlegung des Textes kann sich dieser mit den anderen Mitteln im Theater verschränken und zugleich eigenständiger Körper bleiben, da er nicht Zeichen für etwas ist, sondern für sich selbst steht. Präsentiert der Performer den Text über dessen Struktur, wird auch er zu einem eigenständigen Mittel, da er nicht durch den Text personalisiert wird. „Auf der Bühne versuche ich, die Identität zwischen Sprache und Sprechendem zu irritieren beziehungsweise zu spalten, den Sprechenden aus zwei Gründen verschwinden zu machen: um die Sprache zu retten, also autonom das Hören von Sprache zu entwickeln, und um einen Schauspieler zu gewinnen, der nicht nur verdoppelt, was er ohnehin schon sagt, sondern sich auch als Körper autonom darstellen kann.“²⁴⁸ Somit schafft Goebbels zwei Körper, zwei eigenständige Mittel auf dem Theater.

Auch Goebbels Raumkonzepte unterstützen die Eigenständigkeit des Textes auf dem Theater, wie im Kapitel „Der autonome Raum“ gezeigt wurde. Die Eigenständigkeit der Mittel ist Voraussetzung für deren Verschränkung untereinander und vermeidet Hierarchien. Dem Zuschauer wird so die Möglichkeit zu eigenen Assoziationen und Erfahrungen gegeben. Die gleichberechtigte Eigenständigkeit der Mittel ist zudem die Voraussetzung einer Ästhetik des Dazwischen.

²⁴⁸ Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. S. 70.

4.2.1.5 Die Arbeit mit den Tönen

Als letzten der vier Bereiche wird nun Goebbels' Musik näher beleuchtet. Dieser Betrachtung soll eine kurze Reflexion Goebbels' Musikbegriff voran gestellt sein.

Goebbels' künstlerisch-theoretische Ansätze wurden in dieser Arbeit bereits eingehend diskutiert. Es wurde ersichtlich, dass sich Goebbels' Musikverständnis im weitesten Sinne aus der Auseinandersetzung mit Eisler, der musikalischen Arbeit in verschiedenen Rock- und Jazzformationen, seinem soziologischen Background und der praktischen Arbeit am Hörspiel speist. Zudem kommt die intensive Auseinandersetzung mit Lektüre von Roland Barthes, Bertolt Brecht und diversen anderen Autoren hinzu, deren Texte für Goebbels Inspirationsquelle für konkrete Projekte sind und in seinen Musiktheaterarbeiten ihre direkte Verwendung finden. Durch diese verschiedenen Einflüsse, Erfahrungen und Entwicklungen ist Goebbels zu einem Musikverständnis gekommen, das es ihm erlaubt, sämtliche akustischen Signale als Musik zu definieren. „Alles, was ich akustisch wahrnehme, kann für mich Musik sein. Und mein Anspruch besteht darin, keine ausschließende Unterscheidung zwischen den Klangmaterialien zu treffen, eine Balance zu komponieren zwischen Text als musikalischen Klang, Geräusch und dem, was man gemeinhin als Musik bezeichnet.“²⁴⁹ Wie im Kapitel „Transformation: Musiker zu Performer“ gezeigt wurde, wirkt sich dieses Verständnis auch auf die Kategorie Musiker respektive Performer und in weiterer Folge auf die Bedeutung von Raum aus. Ist also von Goebbels' Musik die Rede, muss von musikalischen Erscheinungsformen gesprochen werden, da sich die Musik in Goebbels' Musiktheaterstücken unter anderem erst durch ihre Verschränkung mit der darstellerischen Ebene oder aber auch dem Raum in ihrer eigentlichen Form herausbildet. Dies geschieht auf unterschiedliche Arten. Zum einen durch die performative Darstellung von improvisierter Musik einzelner Musiker, resp. Performer und die spezifische Zusammensetzung von akustischen Signalen, welche durch szenische Vorgänge produziert werden. Zum anderen durch den Zugriff auf bereits vorhandene Musik, die entweder live oder per Sampler, original oder in bearbeiteter Form in das Stück integriert wird. Neben diesen musikalischen Erscheinungsformen komponiert Goebbels in seinen Musiktheaterstücken aber auch eigenes Material. Dabei spielt auch der Sampler eine besondere Rolle, den Goebbels als Instrument in seine Kompositionen integriert.

²⁴⁹ „Ich bin ja fantasiefrei“ Heiner Goebbels im Telefongespräch mit Stefan Fricke. Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe *musica viva*. forum der gegenwartsmusik. Deutschland 2008. Vgl. file:///Volumes/musicaviva09_1/start.htm

Um die Struktur und den Materialcharakter dieser Musik veranschaulichen zu können, soll in diesem Kapitel auf das von Goebbels eigens komponierte Material genauer eingegangen werden. Diese Musik soll dahingehend analysiert werden, ob sie durch ihre Struktur, ihren Materialgehalt, sinnstiftend wirkt oder schlicht austauschbarer Klang bleibt. Zudem kann dabei auch der musikalische ‚Klang‘ von Goebbels‘ Stücken aufgespürt werden. Um dieser Fragestellung gerecht zu werden, soll auf zwei Bereiche – das Unisono und die Formbildung – im Folgenden näher eingegangen werden.

Max Nyffeler beschreibt in seinem Artikel *Die versteckte Subjektivität* vier verschiedene Typen von Unisono, die in Goebbels‘ Werk zur Geltung kommen.²⁵⁰ Er geht von einer Grundform des Unisono aus, die sich durch den Einklang von zwei oder mehreren Stimmen ergibt. Der charakteristische Klang der einzelnen Instrumente verschmilzt dabei zu einem undurchsichtigen Gesamtklang. „Es entsteht eine neue, schwer zu identifizierende Klangfarbe, die durch alle Register aufrecht erhalten wird und in ihrer synthetischen Künstlichkeit an gesamplete Musik erinnert.“²⁵¹ Dieser schwer zu identifizierende Klang lenkt die Aufmerksamkeit auf die beteiligten Instrumente und somit auf deren Materialität.

Noch stärker kommt die irritierende Wirkung von Klang in einem zweiten Unisonotyp zur Geltung. Die musikalische Linie eines Instrumentes wird dabei immer abwechselnd von einem zweiten Instrument unterstützt. In der Folge entsteht ein Wechsel von Unisono- und Nicht-Unisono-Passagen, die sich jeweils durch einen unterschiedlichen Klangcharakter unterscheiden. Nyffeler wählt eine Passage aus SCHWARZ AUF WEISS, um den Einsatz von Unisono als klang-differenzierendes Element genauer zu beschreiben. Im Abschnitt CHACONNE spielt die Harfe in Takt 20 ein Arpeggio aufsteigender Zweiunddreißigstelnoten von Fis bis e’, sie wird dabei abschnittsweise immer von einem anderen Instrument (Cello, Viola, den beiden Violinen, Klavier und Vibraphon) begleitet. In diesem kurzen Abschnitt entstehen damit sechs verschiedene Klangfarben.²⁵² Nyffeler spricht von einem „Farbenreichtum im Mikrobereich“²⁵³, der dadurch erzielt wird.

Den dritten Unisonotyp beschreibt Nyffeler als „motorisch ablaufende, schnelle Bewegung“²⁵⁴. Diese geht meist aus anderen kompositorischen Schichten hervor oder überlagert sich mit diesen. In THE CONCERT (SCHWARZ AUF WEISS) ist dieser Unisonotyp in eine komplexe Ensemblepassage eingebettet. Das Unisono erwächst aus einem homophonen Gesamtklang, da alle Instrumente absteigende Sechzehntelfolgen im

²⁵⁰ Vgl. Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. S. 135 – 151.

²⁵¹ Ebd., S. 142.

²⁵² Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß*. Partitur, Ricordi 1996, Nr. 12: CHACONNE/KANTORLOOPS, Takt 20.

²⁵³ Ebd., S. 143.

²⁵⁴ Ebd., S. 143.

selben Rhythmus, jedoch mit unterschiedlichen Tonfolgen spielen. Erst in Takt 49 finden sie sich zu einem Unisono zusammen und der gesamte Ensembleapparat, ausgenommen die Bassflöte, bewegt sich in raschen Bewegungen in immer tiefere Klangbereiche²⁵⁵, „was zu einem mächtig aufruschenden Tutti führt.“²⁵⁶ Durch diese Zusammenführung der Instrumente im Unisono differenziert Goebbels das Klangspektrum weiter aus.²⁵⁷ Das Unisono verstärkt den bereits klar strukturierten Klangcharakter der homophonen Phase. Es entsteht eine noch höhere Konzentration der Stimmführung. Goebbels führt die Instrumente immer enger zusammen, bis er sie in einem Gesamtklang vereint. Dadurch schafft er eine zielgerichtete Bewegung in der Musik, die impliziert, dass Distanz überbrückt wird.

Eine Erweiterung dieses Unisonotyps „durch die Auffächerung des Unisonos zur parallel geführten Mehrstimmigkeit“²⁵⁸ bildet die vierte Variante des Unisonos. Dieser vierte Typ zielt erneut auf den Kontrast von verschiedenen Klangspektren ab.

Durch seine Unisonopassagen lenkt Goebbels die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Klangfarben. Die unterschiedlichen Klangkombinationen wiederum richtet das Augenmerk auf die einzelnen Musikinstrumente. Durch diesen Fokus auf die Klangquelle wird die Materialität der Klänge hervorgehoben. Goebbels differenziert so das klangliche Spektrum aus. Die Musik tritt dem Zuschauer nicht als einlullende Klangwolke gegenüber, sondern lässt ihn diese differenziert wahrnehmen. Wichtig ist auch, dass sich die Unisonopassagen durch ihre Struktur hervorheben. Das bewusst konstruierte Zusammenspiel mehrerer Instrumente, die Bündelung verschiedener Stimmen, schafft einen Kontrast zu den übrigen Klangereignissen. „Die Unisono-Partien, die in den Partituren als gezielte Entfesselung von Bewegungsenergien eingesetzt sind, verweisen auf einen Kernimpuls von Heiner Goebbels' Komponieren, das gestische Moment.“²⁵⁹ Goebbels strukturiert mit dem Unisono musikalische Abläufe, strukturiert Zeit. Das Unisono verdeutlicht musikalische Bewegungen, das Fortschreiten von einem musikalischen Ereignis zum nächsten in einer gewissen Zeitspanne. Dass Goebbels Unisono-Passagen zur Verdeutlichung von zielgerichteten Bewegungen einsetzt „hängt wiederum eng mit seiner dynamischen Raumvorstellung zusammen – der Überbrückung

²⁵⁵ Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß*. Partitur, Ricordi 1996, Nr. 2: THE CONCERT, Takt 49 - 57.

²⁵⁶ Ebd., S. 143.

²⁵⁷ Weber, Frankziska: „Ob ich auch wandle durch das Tal des Schattens“ Heiner Goebbels' *Black on White* im Lichte der Bewegung. In: Schläder, Jürgen: *Das Experiment der Grenze. Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater*. Leipzig: Henschel 2009. S. 45 – 68, hier S. 50.

²⁵⁸ Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. S. 144.

²⁵⁹ Ebd., S. 144.

von Distanzen und der Strukturierung von Zeitverläufen – und bildet damit eine Schnittstelle zwischen seinem musikalischen und szenischen Denken.“²⁶⁰

Der Umgang mit musikalischer Bewegung ist auch für Goebbels' Formbildung wesentlich. Musikalische Bewegung, also die Entwicklung von Klang und Struktur in der Musik, resultiert bei Goebbels weniger aus der inneren Notwendigkeit des Materials, sondern vielmehr aus dem „planmässigen Setzen von Vektoren“²⁶¹. Die Großform seiner Stücke ist durch die Aneinanderreihung einzelner Szenen bestimmt, die sich durch unterschiedliches musikalisches Material auszeichnen. Durch die Gliederung in mehrere kleine Einheiten schafft Goebbels Struktur. „Fragmentierung ist ein kompositorisch-dramaturgisches Grundprinzip des gesamten Werkes.“²⁶² Fragmentarisch ist das Werk deshalb, weil Goebbels mit der Unterteilung seiner Stücke in jeweils gegensätzliche Einzelteile Linearität vermeidet. Damit unterbricht er den Ablauf des Geschehens immer wieder. Goebbels' Musiktheaterstücke „präsentieren sich damit als eine Sammlung von Charakterstücken mit je eigener Physiognomie.“²⁶³ So auch in der Oper LANDSCHAFT MIT ENTFERNTEN VERWANDTEN, deren Großform aus sieben unabhängigen Teilen – Goebbels nennt sie Suiten – besteht. Die einzelnen Suiten gliedern sich wiederum in mehrere Szenen, welche sich durch gegensätzliche musikalische Welten auszeichnen. So ist der erste Teil der dritten Suite vor allem durch das Spiel der chinesischen Bambusflöte charakterisiert, wohingegen der zweite Teil von einer ganz auf die rhythmische Wirkung ausgerichteten Percussionpassage bestimmt ist, die Goebbels von unterschiedlich großen Militärmusiktrommeln spielen lässt.

Die Binnenstruktur, also die Struktur innerhalb der einzelnen Szenen, charakterisiert sich vor allem durch rhythmische Überlagerungen von unterschiedlichen Klangschichten. Für Nyffeler sind diese Überlagerungen charakterisiert durch die „Setzung gleichwertiger, klar von einander getrennter Ereignisse, die in ihrer Individualität stets erkennbar bleiben sollen“²⁶⁴. Im zweiten Teil der dritten Suite beispielsweise verbindet Goebbels den harten regelmäßigen Rhythmus der Militärmusiktrommeln mit Klängen, die an abgehackte Streicherakkorde erinnern und vom Sampler eingespielt werden. Dazu spricht der Schauspieler David Bennent den Text TRIUMPHAL MARCH von T.S. Eliot. Zusätzlich übernimmt der Chor einige Passagen des Textes, die sich immer wieder, entweder gesungen oder gesprochen, mit den Worten des Schauspielers überlagern. Goebbels

²⁶⁰ Ebd., S. 144.

²⁶¹ Ebd., S. 145.

²⁶² Glandien, Kersten: *En Route – Eine monographische Studie zum Œuvre von Heiner Goebbels*. Ungedruckt, 2000. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.at / Zugriff am 16.05.2010.

²⁶³ Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. S. 145.

²⁶⁴ Ebd., S. 146.

schichtet hier gegensätzliches Klangmaterial übereinander, das allein durch die rhythmische Struktur miteinander verbunden wird.²⁶⁵ Der Hörer ist somit gleichzeitig mit verschiedenen Klangwelten konfrontiert, dadurch eröffnet sich für ihn die Möglichkeit einer differenzierten Klangwahrnehmung.

Während Goebbels in der übergeordneten Form seiner Stücke divergierende Teile aneinanderreihet und auf ihre innere Kohärenz vertraut, schichtet er innerhalb der einzelnen Szenen musikalisch gegensätzliches Material übereinander. Die Großform ist demnach durch die vertikale Reihung von musikalischem Material bestimmt, wohingegen die Binnenstruktur als horizontale Schichtung aufgebaut ist. Sowohl Goebbels' Differenzierung von Klang als auch die Formbildung seiner Stücke zielen auf eine kompositorische Haltung ab, die dem Hörer ermöglicht, die Musik differenziert wahrzunehmen. Indem Goebbels seine Aufmerksamkeit auf den Materialcharakter der Musik richtet und musikalische Strukturen offen legt, lässt er Raum für eine Entfaltung der persönlichen Erfahrung.

„Wie er dieses Versprechen einzulösen trachtet, lässt sich etwa ablesen in seinem Distanz schaffenden Tonfall, an der angestrebten Objektivität der musikalischen Gesten und an einer Formensprache, die die musikalische Mitteilung nicht in ein Geheimnis hüllt, sondern sie im hellen Licht der rationalen Darstellung einsichtig zu machen versucht.“²⁶⁶

²⁶⁵ Vgl. CD: Goebbels, Heiner: *Landschaft mit entfernten Verwandten. Coriolan – Triumphmarsch*. Deutschland, ECM New Series 1811, 2007, Trak 8, 01:56 – 02:50.

²⁶⁶ Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. S. 148.

5 Analyse des Musiktheaterstücks SCHWARZ AUF WEISS

Der vorangegangene Teil dieser Arbeit „Theorie und Praxis von Heiner Goebbels' Musiktheater“ hat sich sowohl mit Goebbels' musikalisch-theoretischen Ansätzen beschäftigt als auch mit der daraus resultierenden Arbeitsweise und Umsetzung seiner Musiktheaterstücke. Diese Betrachtungen bilden die Grundlage, um im Folgenden anhand der Analyse des Musiktheaterstücks SCHWARZ AUF WEISS zu zeigen, dass Goebbels' Musiktheaterstücke durch eine Ästhetik des Dazwischen charakterisiert sind. In der Beschreibung einzelner Szenen verschiedener Musiktheaterstücke wurde bereits ersichtlich, wie Goebbels seine theoretischen Ansätze auch in seiner praktischen Arbeit geltend macht. Die gezielte Analyse von vier Bestandteilen seiner Arbeit – den Performern, dem Raum, dem Text und der Musik – hat gezeigt, wie Goebbels seine Aufmerksamkeit vor allem auf den Eigenwert der einzelnen Elemente richtet. Performer, Raum, Text und Musik ordnen sich nicht einander unter, sondern sind gleichberechtigt und jeweils eigenständige Bedeutungsträger der Aufführung. Um dies zu erreichen, löst Goebbels die einzelnen Elemente aus ihrem gewohnten Zusammenhang, das heißt, er entkontextualisiert sie und setzt sie neu zusammen. Damit schafft er neue Verweiszusammenhänge. Zudem macht er die jeweiligen Materialitäten ‚sichtbar‘ und hebt so den Eigenwert der Elemente hervor. Auf diese Weise gewinnt die strukturelle Ebene gleiche Bedeutung wie der semantische Gehalt. Eine derartige Verbindung der Elemente bewirkt, dass sich einzelne Zeichen nicht überlagern, Redundanzen erzeugen und damit Sinn verdoppeln. Stattdessen treten die einzelnen Elemente als eigenständige Bedeutungsträger, respektive Zeichen, in ein Bezugssystem ein und haben dort „die Chance ihrer Behauptung in der wechselseitig sich ablösenden, in einem kontinuierlichen Schwebезustand gehaltenen Präsenz“²⁶⁷. Dieses Wechselspiel kann nur entstehen, wenn die Elemente parallel entwickelt und Hierarchien vermieden werden. Nur so können sich die einzelnen Elemente strukturell durchdringen und gegenseitig in ihrer Präsenz ablösen. Dem Zuschauer wird somit Sinn nicht durch die Semantik allein vermittelt, sondern auch durch eine materialgebundene, strukturelle Konfrontation verschiedener, sich möglicherweise sogar widersprechender Bedeutungsträger. Das Gezeigte hat keine geschlossene, glatte Oberfläche mit einer eindeutigen Bedeutung, sondern es ist gleichsam porös in seiner Struktur, das heißt nach Außen hin durchlässig und auch offen auf seinen Sinn hin. Der Zuschauer wird selbst Teil der Inszenierung, indem er sich dem offenen, vielfältigen Zeichensystem aktiv annehmen muss und

²⁶⁷ Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. S. 136.

versucht, mit seiner Erfahrung, seinem Wissen und seiner Fantasie Bezüge herzustellen. Der Zuschauer begibt sich gleichsam zwischen die einzelnen Elemente um Differenzen und Brüche zu erfahren und eigene Verbindungen herzustellen. Dieser Prozess spielt sich im Dazwischen der Elemente ab, dort wo behagliche und irritierende Lektüre aufeinander treffen und mit je eigenen Assoziationen und Erfahrungen Sinn oder Bedeutungen generiert werden.

Anhand der Analyse des Musiktheaterstücks *SCHWARZ AUF WEISS*, welches 1996 in Frankfurt am Main zur Uraufführung kam, soll nun gezeigt werden, auf welcher unterschiedlichen Weise sich das Dazwischen in Goebbels' Werk konkret manifestiert. Dabei werden sowohl die Großform des Stücks als auch einzelne Szenen genauer betrachtet.

5.1 SCHWARZ AUF WEISS, Musiktheater für Ensemble, Licht und Bühne

In keinem anderen Musiktheaterstück hat Goebbels jene Ästhetik, die ich als die Ästhetik des Dazwischen bezeichne, so konsequent umgesetzt, wie in *SCHWARZ AUF WEISS*. Das Zusammenspiel der Elemente, ihre Eigenständigkeit einerseits und ihr wechselseitiges Hervortreten andererseits, zeigt sich in diesem Werk so anschaulich, dass eine Analyse dieses Zusammenspiels meine These von der Ästhetik des Dazwischen evident machen kann. Die folgenden Ausführungen stützen sich unter anderem auf eine DVD-Aufnahme der Produktion mit zusätzlichem Interviewmaterial, die 2008 in der Reihe *musica viva* erschienen ist.²⁶⁸ Ich werde mich bei den Beschreibungen über das Stück auf diese Aufnahme beziehen, die am 1. Juli 2006 im Prinzregententheater in München mit den Mitgliedern des Ensemble Modern aufgezeichnet wurde.

Goebbels selbst bezeichnet *SCHWARZ AUF WEISS* als Musiktheater par excellence.²⁶⁹ In der Literatur wird das Werk oft zwischen Musiktheater und anderen Künsten, wie Performance oder szenischem Konzert, verortet.²⁷⁰ Da jedoch der Musik in diesem Werk eine integrale Rolle zugeschrieben werden kann, möchte ich an dieser Stelle einen

²⁶⁸ Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe *musica viva. forum der gegenwartsmusik*. Deutschland 2008.

²⁶⁹ Vgl.: Gorbach, Tim: „Theater ist Erfahrung keine Mitteilungsform.“ Im Gespräch mit Heiner Goebbels. In: *Frankfurter Rundschau* 13.05.1998. Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 22.08.2010.

²⁷⁰ Vgl. dazu beispielsweise: Hübner, Falk: er tussen („dazwischen“). In: *Programmheft für das GOEBBELS FESTIVAL*. Den Haag, März 2008. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 23.05.2010. Hübner bezeichnet *SCHWARZ AUF WEISS* als ein Werk, das zwischen Konzert und Performance angesiedelt ist.

Musiktheaterbegriff ins Feld führen, wie ihn Clemens Risi und Robert Sollich in Metzlers *Lexikon Theatertheorie* vorschlagen. Um Musiktheater handelt es sich nach Risi und Sollich dann, wenn „dem Einsatz von Musik experimenteller Charakter im Wechselspiel mit anderen beteiligten Medien“ zugeschrieben werden kann und zudem „unkonventionelle Erzählformen ausprobiert werden“²⁷¹. In SCHWARZ AUF WEISS gehen Musik, Raum, Performer und Text bisweilen eigenwillige Verbindungen ein, wobei die Grenzen zwischen den einzelnen Elementen verschwimmen, obwohl sie eigenständige Bedeutungsträger bleiben. Wie diese szenischen Konstellationen konkret in Erscheinungen treten, wird in diesem Teil der Arbeit analysiert.

SCHWARZ AUF WEISS gliedert sich in 24 Einzelszenen, die auf subtile Art fast unmerklich ineinander übergehen. Die 18 Musiker des Ensemble Modern sind dabei die Hauptakteure. Sie spielen bis zu sechs verschiedene Instrumente, was erklärt, warum die Partitur sehr unterschiedliche Schwierigkeitsgrade aufweist. In Szene 17 „The Brazen Doorway“ beispielsweise, spielen alle Mitglieder des Ensembles, bis auf den Schlagzeuger, Blasinstrumente. Einige Musiker haben sich in ein paar Wochen Basiskenntnisse auf dem neuen Instrument angeeignet, was an ihrer Spielweise deutlich zu erkennen ist. Die an sich professionellen Musiker werden durch das Spielen auf dem fremden Instrument zu Laienmusikern. Eine Praxis, die Goebbels schon öfter angewendet hat. Eine Musik mit solchen ‚imperfekten‘ Einsprengseln bewirkt, dass die Aufmerksamkeit auf den Klang, beziehungsweise auf die performative Hervorbringung des Klangs, sowie auf die einzelnen Instrumente und die Materialität der Instrumente gelenkt wird.

Die Musiker betätigen sich in SCHWARZ AUF WEISS auch als Sänger, Sprecher oder sogar Bühnenarbeiter. Diese Aktionen sind in der Partitur nicht eigens notiert. In der konkreten Aufführungspraxis verlässt sich Goebbels, wie ich im Kapitel „Transformation vom Musiker zum Performer“ schon gezeigt habe, auf einen „gemeinsamen Code“²⁷², der sich durch die kollektive Probenarbeit herausgebildet hat. Auch die improvisatorischen Einsprengsel entstehen in der gemeinsamen Probenarbeit und sind daher in der Partitur ebenso nicht notiert. Die improvisatorischen Teile lassen sich grob in musikalische und szenische Aktionen einteilen. Mit instrumentalen Aktionen sind Improvisationen gemeint, die vom Notentext losgelöst sind und eine Verbindung von musikalischer und gestischer Aktion darstellen. Die szenischen Aktionen beinhalten „Klang gewissermaßen als

²⁷¹ Risi, Clemens: Musik. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S. 209 – 214, hier S. 210.

²⁷² Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. S. 137f.

kalkuliertes Abfallprodukt²⁷³. Beispielsweise wenn die Musiker einen Würfel auf den Deckel eines Cymbalons fallen lassen, entsteht aus der szenischen Aktion des Würfelspiels ein akustisches Signal.

Wie bereits beschrieben wurde, konstituieren die Musiker durch diese Aktionen mitunter auch Raum und verschmelzen auf eindruckliche Weise mit den anderen Elementen im Theater. „Ihr szenisches und musikalisches Agieren, das Zusammenfügen und Auflösen verschiedener Instrumentalgruppierungen (vom Solo bis zum Tutti) setzen sich zu einem offenen, assoziativen Kaleidoskop zusammen.“²⁷⁴

Durch den Einsatz weiterer Instrumente und Klangerzeuger wird der herkömmliche Ensembleklang in SCHWARZ AUF WEISS vergrößert. Cymbalon, Didgeridoo, Koto, Harfe, ein Wasserkessel, Metallblech und weitere Aktionsgeräusche kommen entweder vom Sampler direkt oder werden live produziert und dann verstärkt; beispielsweise Geräusch von Tennisbällen, die auf eine Trommel geworfen werden, hydraulisches Zischen, das von einem Tonband eingespielt wird oder das Kritzeln eines Stiftes auf Papier bestimmen das klangliche Spektrum in SCHWARZ AUF WEISS.

Auf der schlichten Bühne befinden sich 25 Bänke, die in drei nach hinten laufenden Reihen aufgeteilt sind. Jean Kalman verleiht den einzelnen Szenen mit seiner Lichtdramaturgie immer neue Atmosphären und verändert damit auch die Dimensionen des Raumes. Durch die Beleuchtung und gezielte Hervorhebung einzelner Bühnenelemente, beziehungsweise das raffinierte Spiel von Licht und Schatten, wird auch das Licht in diesem Stück zum eigenständigen Bedeutungsträger. Die den Bühnenraum determinierenden Elemente werden durch die szenischen Aktionen der Musiker immer wieder neu angeordnet. Mal sitzen die Musiker verteilt auf den Bänken, mal spielen sie Ping Pong zwischen den Reihen und mal bauen sie aus drei Leitern ein Tor, durch das sie dann hindurch schreiten. „Das Einrichten von Spiel- und Bühnensituation gehört ebenso zum Stückverlauf wie der physische Umgang mit den Instrumenten und Objekten.“²⁷⁵

Goebbels verwendet in SCHWARZ AUF WEISS Texte beziehungsweise Textfragmente, von drei unterschiedlichen Autoren: Edgar Allan Poes Parabel SHADOW sowie Auszüge aus L'ATTENDE L'OUBLI von Maurice Blanchot und THAT CORPSE aus THE WASTE LAND von T.S. Eliot. Die Texte haben jedoch keine narrative Funktion, sondern geben höchstens eine thematische Richtung vor. Einzelne Textpassagen werden herausgegriffen und in ihrer Materialität als Text so betont, dass die semantische Bedeutung nicht mehr das

²⁷³ Ebd., S. 138.

²⁷⁴ Glandien, Kersten: Ein entfernter Verwandter des Stadtplaners. *Schwarz auf Weiss* und *Surrogate Cities* von Heiner Goebbels. S. 321.

²⁷⁵ Ebd., S. 321.

Wichtigste ist. Der zentrale Text, SHADOW, wird zudem auf Deutsch, Englisch und Französisch gesprochen und in Form einer Tonaufnahme von Heiner Müller gelesen. Die Texte werden vielschichtig präsentiert, in ihrer Struktur als Text, in ihrer klanglichen Qualität und auch durch ihre inhaltliche Aussage. Auf Grund dieser Komplexität werden die Texte einem assoziativen ‚Verstehen‘ des Zuschauers/Zuhörers überantwortet.

Bezeichnend für Goebbels’ Werk ist, dass er immer wieder Fragmente aus früheren Stücken herausgreift und neu verarbeitet. Er stellt damit intertextuelle Bezüge in seinem Werk her. Auch die Weiterentwicklung von Hörstücken zu Musiktheaterarbeiten oder umgekehrt ist bestimmend für sein Schaffen. Der Text SHADOW war bereits Grundlage von Goebbels’ Hörstück SHADOW – LANDSCAPE WITH ARGONAUTS. Zusammen mit dem dritten Teil von Heiner Müllers Triptychon VERKOMMENES UFER – MEDEAMATERIAL – LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN bildet SHADOW die textliche Basis des Hörstücks. Durch die scheinbare Dominanz der Musik gegenüber den anderen Elementen im Theater hat Goebbels 1998 versucht, SCHWARZ AUF WEISS auch als Hörstück zu verwirklichen. Das Resultat entsprach jedoch nicht seiner Vorstellung. Laut Sandner wurde unterschätzt, wie wichtig die Verbindung der Musik mit den szenischen Aktionen auf der Bühne für den Gesamtklang des Stücks ist.²⁷⁶ Auch auf musikalischer Ebene greift Goebbels auf früheres Material zurück. Das Stück CHACONNE/KANTORLOOPS, das in SCHWARZ AUF WEISS in der gleichnamigen Szene vom Ensemble gespielt wird, hat Goebbels aus der zwei Jahre zuvor geschriebenen Suite für Sampler und Orchester SURROGATE CITIES entnommen. Sandner nennt in seinem Artikel *Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert* zwei mögliche Gründe für die Vielfalt der intertextuellen Bezüge in Goebbels’ Werk. Zum einen birgt das Material, das Goebbels in seinen Stücken verwendet, immer noch Möglichkeiten zur Weiterverarbeitung, da das Material noch nicht ausreichend erschöpft ist, so dass Goebbels „unter anderem Blickwinkel ein zweites Mal darauf zurück greift, es akustisch neu belebt, bisweilen auch ‚besser‘ gestaltet“²⁷⁷. Zum anderen schafft Goebbels durch die zahlreichen Wiederverwendungen auch eine Kontinuität in seinem Werk, „eine Vernetzung der Werke durch ein komplexes Verweissystem“²⁷⁸.

²⁷⁶ Vgl. Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. S. 35.

²⁷⁷ Ebd., S. 39.

²⁷⁸ Ebd., S. 39.

5.2 Das Verschwinden des Autors

Wie Goebbels in der Partitur zu SCHWARZ AUF WEISS betont, zieht sich der Text von SHADOW – A PARABEL wie ein roter Faden durch das gesamte Stück.²⁷⁹ Zu bemerken ist, dass es dabei nicht um einen im Text verankerten linearen Erzählstrang geht, an dem sich der Stückverlauf bei Goebbels orientiert, sondern um eine literaturtheoretische These, die Poe mit seiner Erzählung verhandelt. Poes Text thematisiert durch die Art seiner Darstellung die Rolle des Autors und setzt sich mit der Vergegenwärtigung und Wirkung von Text auseinander. Die Erzählung problematisiert dabei Thesen, die in der postmodernen Literaturtheorie verankert sind. Die These vom Tod des Autors sowie die Auseinandersetzung mit theatralen Vergegenwärtigungsprozessen sind in Poes Text sedimentiert. Bevor nun auf die Frage eingegangen werden kann, wie der Text SHADOW – A PARABEL die ästhetische Struktur von Goebbels' Musiktheater SCHWARZ AUF WEISS bestimmt, muss der Text zunächst näher analysiert werden.

Poe stellt seinem Text einen Psalm Davids (23, 4) voran: „Ja! Ob ich schon wandre im Tale der Schatten“²⁸⁰. Dieser greift den Titel auf und steht assoziativ zu der im Text verankerten Thematik. In den ersten Zeilen der Erzählung verhandelt der Text die Situation seiner Hervorbringung, spricht also über den Schreibakt selbst und wendet sich dabei direkt an den Leser:

„Du, der Lesende, weilst noch unter den Lebendigen; ich, der Schreibende aber, habe längst meinen Weg ins Reich der Schatten genommen. Denn das ist gewiß, seltsame Dinge werden geschehen und geheime Dinge aufgedeckt werden, und viele Jahrhunderte werden vergehen, ehe diese Aufzeichnungen den Menschen vor Augen kommen. Und unter denen, die sie sehen, werden manche Ungläubige sein und manche Zweifler und dennoch einige wenige, denen die Schriftzeichen, die ich hier mit stählernem Griffel grabe, viel zum Sinnen geben sollen.“²⁸¹

Der Autor wendet sich durch das Medium Text explizit an den Leser und teilt diesem mit, dass während er jene Zeilen liest, er (der Autor) schon längst ins Reich der Schatten übergegangen sein wird. Mit dem Rückzug ins Reich der Schatten kann der literarische Tod des Autors assoziiert werden. An dieser Stelle ist an die These von Barthes anzuschließen, die sich auf den Tod des Autors bezieht. Laut Barthes bedeutet

²⁷⁹ Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß*. Partitur, Ricordi 1996.

²⁸⁰ Poe, Edgar Allan: *Shadow / Schatten*. Hrsg. von Patrick Roth. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2006. S. 19.

²⁸¹ *Shadow – A Parabel* in der Übersetzung von Gisela Etzel, Textvorlage zu SCHWARZ AUF WEISS im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe musica viva. forum der gegenwartsmusik. Deutschland 2008. (ohne Seitenangabe). Vgl. file:///Volumes/musicaviva09_1/start.htm

schreiben „über eine vorgängige Unpersönlichkeit [...] jenen Punkt [zu] erreichen, an dem nicht »ich«, sondern die Sprache allein agiert“²⁸². Das bedeutet, dass der Autor hinter die Sprache zurücktritt, gewissermaßen vom modernen Schreiber, dem Skriptor, ersetzt wird. Der „moderne Schreiber, der den ‚Autor‘ zu Grabe getragen hat“ kann „immer nur eine frühere und niemals ursprüngliche Geste nachahmen; seine einzige Macht besteht darin, die Schreibweisen zu mischen, sie dergestalt gegeneinander auszuspielen, dass er sich auf eine von ihnen stützt“²⁸³. Nicht die subjektive Intention des Autors, beziehungsweise des Schreibers spricht durch den Text zum Leser, sondern ein überpersönliches Ich. Der Text besteht „aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonisieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen.“²⁸⁴ Schreiben ist, so Jörg von Brincken, „kein originärer, der semantischen Intention des individuellen Autors verpflichteter Akt, sondern ein bloßes Arrangieren von Motiven nach Maßgabe eines überpersönlichen, historisch gewordenen Dispositivs Literatur und seiner genuin, im Schreibakt beständig zitierten Konstitutionsbedingungen.“²⁸⁵ Die Intention des Autos ist daher während des Lektüreakts nicht spürbar. Poe verweist darauf in seinem Text, indem er von der Zweifelhaftigkeit spricht, die der Sinnübertragung des Textes anhaftet. Damit „zielt er auf das Problem verlässlicher Vergegenwärtigung, den zutiefst unsicheren Transport von Subjektbewusstsein im Text“²⁸⁶ ab. Die Aneignung eines Textes ist daher kein abgeschlossener Prozess, da es nicht möglich ist, die eine Wahrheit des Autors zu erkennen, sondern viele Interpretationsmöglichkeiten im Text sedimentiert sind. Interessant ist nun in diesem Zusammenhang und im weiteren Bezug auf Goebbels’ Musiktheaterästhetik die These von Barthes, der das Schreiben als etwas Selbstreflexives und daher Performatives ansieht.²⁸⁷ Selbstreflexiv deshalb, da die schriftliche Äußerung keinen anderen Inhalt besitzt als den Schreibakt selbst. Die schriftliche Äußerung bringt sich damit sozusagen selbst hervor, da, wie bereits erklärt wurde, „der ‚moderne Schreiber‘ (Skriptor) nicht mehr, wie der Autor, durch seine Individualität bestimmt würde, sondern eine überpersönliche Größe sei und erst ‚im

²⁸² Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 58.

²⁸³ Ebd., S. 60f.

²⁸⁴ Ebd., S. 61.

²⁸⁵ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels’ *Black on White*. In: Schläder, Jürgen: *Das Experiment der Grenze. Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater*. S. 13 - 44, hier S. 19.

²⁸⁶ Ebd., S. 19.

²⁸⁷ Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. S. 60.

selben Moment wie sein Text geboren' würde."²⁸⁸ Dadurch wird die schriftliche Äußerung performativ. Diese These steht in einem interessanten Bezug zur Ästhetik in Goebbels' Musiktheater. Sowie die Lektüre eines Textes nicht eindeutig vom Leser dechiffrierbar ist, zielt Goebbels auch in seinen Musiktheaterprojekten auf ein offenes Interpretationssystem ab. Seine Überzeugung, dass ein Komponist nichts Neues mehr hervorbringen (vgl. Kapitel „Theorie und Praxis als Vorbild“), sondern nur aus dem in der Musik bereits Vorhandenen schöpfen kann, deckt sich mit der Vorstellung von einem überpersönlichen Ich in der Literatur. Goebbels ist der Meinung, dass Literatur dort beginnt, „wo man aufhören kann, ‚Ich‘ zu sagen. Es geht um das ‚Verschwinden des Autors‘“²⁸⁹. Indem Goebbels auf vorhandenes Material zurückgreift und zudem einen kollektiven Schaffensprozess favorisiert, kommt er diesem überpersönlichen Ich nahe. Über diesen literaturtheoretischen Aspekt hinaus verweist Poe selbst auch auf die Materialität, die der Hervorbringung des Textes zu Grunde liegt, indem er Oinos sagen lässt „die Schriftzeichen, die ich hier mit stählernem Griffel grabe, [werden] viel zum Sinn geben“²⁹⁰. Von Brincken verweist darauf, dass damit „der Material geprägte Akt [...] dem Sinn-Verstehen zeitlich vorgelagert“²⁹¹ ist. Ein Umstand, den auch Goebbels in SCHWARZ AUF WEISS berücksichtigt. So wie Poe in seinem Text auf die Hervorbringung von Sinn verweist, zeigt Goebbels diese Hervorbringung, also die Materialität der Sinn generierenden Elemente auf dem Theater. Am Anfang von SCHWARZ AUF WEISS verweist Goebbels genau auf diese Materialität und tut dies in Verbindung mit der von Poe beschriebenen Schreib-Szene. „Der Verlauf dieser Parabel der von der Abwesenheit des Schreibenden ausgeht, machte mir bald klar, dass diese bedeutsamen ersten Zeilen der Erzählung nicht nur wörtlich zu nehmen sind“²⁹², sagt Goebbels und lässt einen Musiker des Ensemble Modern, den Rücken dem Publikum zugewandt, an einem zugedeckten Cymbalon sitzen und einen Auszug aus Maurice Blanchots L'ATTENDE L'OUBLI sprechen. Dabei kratzt er mit seinem Stift auf das vor ihm liegende Papier, so dass der Eindruck entsteht, er sei der Autor des Textes, den er gerade laut denkend verfasst und aufs Papier bringt. Goebbels verweist damit auf die Materialität des Geschriebenen, indem der Musiker „den von Poe bereits angesprochenen körperlich – instrumentellen Akt der

²⁸⁸ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels' Black on White. S. 19.

²⁸⁹ Goebbels, Heiner: Schreibfiguren: Schwarz auf Weiss. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*. S. 44 - 52, hier S. 51.

²⁹⁰ *Shadow – A Parabel* in der Übersetzung von Gisela Etzel, Textvorlage zu SCHWARZ AUF WEISS, im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). (ohne Seitenangabe).

²⁹¹ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Gobbels' Black on White. S. 22.

²⁹² Goebbels, Heiner: Schreibfiguren: Schwarz auf Weiss. S. 49.

Texterstellung auf der Szene exerziert“.²⁹³ Während der Musiker seinen Text spricht, kommen nach und nach die anderen Musiker mit ihren Instrumenten auf die Bühne. Sie verteilen sich lose auf die im Raum aufgestellten Bankreihen und beschäftigen sich mit ihren Instrumenten. Dabei sieht es zum Teil so aus, als wollten sie ihre Instrumente stimmen; in einem anderen Moment scheint es, als ob sie versuchen würden, den Instrumenten extravagante Klänge zu entlocken, indem beispielsweise auf dem Steg einer E-Gitarre weitere Saiten quer zu den bereits vorhandenen angebracht werden und durch das ‚In-Schwingung-Bringen‘ der Saiten ungewohnte Klänge entstehen. Aktionen dieser Art verweisen auf die eigentümliche Materialität der einzelnen Instrumente, auf die Klangerzeugung, die jeder Sinnerzeugung zeitlich voraus geht. „All diese von Akteuren ausgeübten Akte sind dennoch Tätigkeiten im Wortsinne: funktionale Bewegungen, Hantieren und Experimentieren mit den materiellen Tonträgern, nicht mehr rein funktional auf die Erzeugung des eigentlichen ästhetischen Klangereignisses beschränkt, sondern zu Bewusstsein gebrachte gestische Grundlagen des musiktheatralen Feldes.“²⁹⁴ Durch die Betonung der Materialität des Textes und der gegenwärtig auf der Bühne befindlichen Instrumente wird der Text nicht nur von seiner semantischen Sinn generierenden Seite her wahrgenommen. Die akustischen Signale lenken die Aufmerksamkeit immer wieder weg vom Text, somit weg von der semantischen Ebene. Es entstehen Brüche im Textfluss. Der Zuschauer wird mit einer Kombination aus behaglicher und irritierender Lektüre konfrontiert. Die Situation des schreibenden Autors, der Passagen seines Textes mehrmals wiederholt, als wenn er sich dessen Sinnhaftigkeit vergewissern wollte, weckt Assoziationen, die mit jeglicher Art von Textproduktion vergleichbar sind. Der Zuschauer erkennt die Situation des Schreibenden wieder, sie irritiert ihn nicht. Erst als die nicht zuordenbaren akustischen Signale zu hören sind, wird dieser behagliche Zugang des Zuschauers irritiert. Mit Rekurs auf Barthes könnte man sagen, die Textlektüre wird irritiert, weil sie nicht eindeutig dechiffrierbar ist. Sie wird von einem überpersönlichen Ich bestimmt, das keine eindeutige Lesart ermöglicht. Goebbels stellt genau diese Situation szenisch dar, indem nicht der semantische Gehalt des Textes in den Vordergrund rückt, sondern dessen Materialität und zudem die Materialität der anderen Instrumente. So wird der Text durch die Verbindung mehrerer Zeichen – sowohl auf inhaltlicher, visueller und akustischer Ebene – erfahrbar gemacht. Man könnte auch sagen: durch ein überpersönliches Ich.

²⁹³ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels' Black on White. S. 24.

²⁹⁴ Ebd., S. 24.

Goebbels thematisiert in dieser Szene die im Poe'schen Text angedeutete Vergegenwärtigungsproblematik von Sinn und übersetzt sie aufs Theater. Er schafft dies, indem er Brüche setzt und die Wahrnehmung und Interpretation des Zuschauers zwischen unterschiedlichen Elementen oszillieren lässt.

5.3 Die sieben Lampen aus Erz

In der Szene „Wir saßen nachts ...“ wird die Tonbandaufnahme mit Heiner Müller eingespielt auf der er eine Passage aus *SHADOW* liest. An einer Stelle ist von sieben Lampen aus Erz die Rede, die sich zu hohen, schlanken Lichtstreifen aufrecken.²⁹⁵ Auf der Bühne wird im Vordergrund in dem Moment ein Teebeutel entflammt, der sogleich davonfliegt und so die Worte „sieben Lampen aus Erz“ versinnbildlicht. Der Musiker, der den Teebeutel anzündet, wiederholt diesen Vorgang sechs Mal. Beim vierten Mal gruppieren sich im Hintergrund die Musiker zur nächste Szene („That Corpse“). Das Bild von sieben Lampen aus Erz wird durch die brennenden Teebeutel von der akustischen Ebene auf die visuelle Ebene transformiert und von ihr weiter getragen. Das heißt, Goebbels verlängert „den gehörten Text auf visueller Ebene.“²⁹⁶ Der visuellen Ebene wird gewissermaßen die akustische Ebene entzogen, da die Darstellung nun ohne die textliche Beschreibung auskommen muss. Akustische und visuelle Darstellungsebenen werden so voneinander getrennt. Eine Lücke entsteht, da der Musiker das Anzünden der Teebeutel nun nicht mehr parallel zu den Worten „sieben Lampen aus Erz“ vollzieht, denn es geht im Text bereits um andere Inhalte. Diese Verschiebung löst Irritation aus. Einmal scheint die szenische Handlung den Text zu illustrieren um im nächsten Moment wieder eigenständig zu werden. Die Lücke entsteht, weil vermeintliche Illustration und Text auseinander fallen.

In der Szene „That Corpse“ wird die Tonbandaufnahme von Müller durch eine neue akustische Ebene abgelöst. Zunächst ist eine freejazzartige Saxophonimprovisation zu hören, danach trägt eine Musikerin den Text *THAT CORPS* von T. S. Eliot vor. Das Anzünden der Teebeutel vollzieht sich nun in einer neuen akustischen Umgebung, was wiederum Irritation auslöst. Auf eine sehr subtile Art werden nämlich jetzt die beiden Texte, *SHADOW* und *THAT CORPS*, miteinander verbunden. Am vorderen Bühnenrand ‚verkörpern‘ die brennenden Teebeutel immer noch die sieben Lampen aus Erz während

²⁹⁵ *Shadow – A Parabel* in der Übersetzung von Gisela Etzel, Textvorlage zu *SCHWARZ AUF WEISS*, im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). (ohne Seitenangabe).

²⁹⁶ Schmitt, A. Olaf: *Die Lust am Heterogenen – Heiner Goebbels' Musiktheater*. S. 176.

in der Mitte der Bühne eine Musikerin vor ein Mikrofon tritt und den Text THAT CORPS so spricht, als ob sie eine Showansage machen würde. Unterstützt wird dieser Eindruck nicht zuletzt von der Lichtdramaturgie. Am hinteren Ende der Bühne werden die Scheinwerfer immer wieder auf- und abgeblendet, so als wollte man die Aufmerksamkeit auf die ‚spektakuläre‘ Präsentation des Eliot-Textes richten. Und zugleich wirken die aufblitzenden Scheinwerfer auch wie Lampen aus Erz, war doch in der vorigen Szene bei Poe die Rede von aufreckenden, hohen Lichtstreifen und unruhigem Flackern.²⁹⁷ Die anderen Musiker tragen schwarze lange Mäntel und verweisen damit ebenfalls auf den Text. Sie wirken wie Besucher einer Beerdigung oder erinnern an eine Zusammenkunft beim Leichenschmaus, von der bei Poe die Rede ist: „Dennoch lachten wir und waren fröhlich auf unsre eigne Weise – die hysterisch war, und sangen die Lieder des Anakreon – was Wahnsinn war, und tranken tiefe Züge – obgleich der purpurne Wein uns an Blut gemahnte. Denn da war noch ein Gast in unserm Gemach in Gestalt des jungen Zoilus. Tot und in seiner ganzen Länge lag er da, eingesargt – der Geist und der Dämon der Szene.“²⁹⁸ Dem Widerspruch zwischen hysterischem Lachen und der Gegenwart des Todes verleiht Goebbels in dieser Szene („That Corpse“) durch die Darstellung auf der Bühne Ausdruck. Er setzt die Präsentation von Eliots Text in den Vordergrund. „That Corpse you planted last year in your garden, Has it begun to sprout? Will it bloom this year? Or has the sudden frost disturbed its bed? Oh keep the Dog far hence, that's friend to men, Or with his nails he'll dig it up again!“²⁹⁹ Die Oboistin tritt, während sie diese Zeilen spricht, immer wieder zum Mikrofon und verleiht dem Text durch ihre Sprechweise einen Anschein des Sensationellen. Das Mikrofon und die aufleuchtenden Scheinwerfer unterstützen diesen Eindruck, was angesichts des Inhalts befremdlich wirkt. Die Szene erscheint grotesk. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Musik. Während die Oboistin den Text spricht, spielen die Musiker eine klar strukturierte, auskomponierte Musik, sobald die Oboistin jedoch inne hält, zerfällt der Ensembleklang in Improvisation der einzelnen Instrumente. Die Musik klingt dann ausufernd, fast hysterisch, wie das Lachen in Poes Text, von dem weiter oben die Rede war. Dieser Eindruck wirkt durch die immer wieder klar strukturierten Einsprengsel um so deutlicher. Parallel dazu leuchten angezündeten Teebeutel auf, welche an die Leichenschmaussituation erinnern.

²⁹⁷ Vgl. *Shadow – A Parabel* von A. A. Poe von Gisela Etzel, Textvorlage zu Schwarz auf Weiss, im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). (ohne Seitenangabe).

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ *That Corps* von T. S. Eliot, Textvorlage zu Schwarz auf Weiss, im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). (ohne Seitenangabe).

Goebbels schafft in dieser Szene ein komplexes Verweissystem. Der Vortrag des Eliot-Textes, die Musik, das Licht, die Kostüme und die brennenden Teebeutel im Vordergrund stehen in einem indirekt-referentiellen Bezug zu Poes Text. Der Widerspruch in Poes Text wird von diesen Mitteln auf unterschiedliche Art zur Darstellung gebracht. Die einzelnen Mittel scheinen den Text zum Teil zu illustrieren, was durch die zeitliche Verzögerung jedoch verschleiert wird. Dadurch bleibt der Text der Aufführung brüchig. Die einzelnen Mittel stehen nicht für etwas, sondern verweisen auf etwas. Goebbels arbeitet auch hier nicht mit Repräsentationen oder Präsenz sondern setzt auf die Lücken, oder anders gesagt auf Absenz, die anderes vergegenwärtigt.

Goebbels spielt mit dieser Szene auch auf die Schwierigkeit eines Vergegenwärtigungsprozesses im Theater an. Er bietet dem Zuschauer viele Angelpunkte, die jedoch in ihrem Zusammenhang nicht schlüssig interpretiert werden können. So ist der Zuschauer gefordert, aus diesem komplexen Verweissystem eigene Zusammenhänge zu schaffen.

5.4 Der Teekessel als audiovisuelles Instrument

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal an die Szene „Wir saßen nachts...“ anknüpfen, jedoch in einem anderen Kontext. Wie erwähnt, stellt Goebbels in seinem Musiktheaterstück SCHWARZ AUF WEISS die Materialität der Mittel aus, damit diese für sich stehen und Zeichen nicht verdoppeln. In der Szene „Wir saßen nachts ...“ wird, bevor der Flötist die Teebeutel anzündet, ein Wasserkessel auf einen kleinen Bunsenbrenner gestellt. Der Zuschauer weiß aus der Erfahrung vergangener Szenen, dass Alltagsgegenstände musikalisch eingesetzt werden und antizipiert, dass auch der Wasserkocher zu pfeifen beginnen wird. Goebbels lässt den Zuschauer jedoch nicht auf dieses Ereignis warten, sondern verkürzt ihm die Zeit, indem er die Aufmerksamkeit auf die Präsentation des Textes THAT CORPS und die Musik lenkt. Als der Wasserkessel endlich zu pfeifen beginnt, wird dieser reine Klang – der Teekessel ist mit einer „C-Dur-Dreiklang-Kessel-Pfeife“ ausgestattet – von der Piccoloflöte, auf der nun der Flötist spielt, überdeckt. Die Piccoloflöte und das Pfeifen des Teekessels vereinen sich in diesem Moment und zusammen gestalten deren Klänge die musikalische Ebene. Nicht nur die besondere Pfeife des Teekessels bewirkt, dass dieser von seiner Alltagswelt entrückt wird, auch das exakte Timing, als der Teekessel zu pfeifen beginnt, ist im Alltag so nicht möglich. Dies wird auch aus einer Notiz in der Partitur ersichtlich. „Es empfiehlt sich, bei den Proben durch eine Testreihe Wassermenge, Wassertemperatur,

Flammenstärke so festzulegen, dass das Wasser nicht vor dem Ende von 19 [also der vorigen Szene] zu kochen beginnt.“³⁰⁰ In dieser Szene entkontextualisiert Goebbels den Teekessel von seinem ursprünglichen Zusammenhang. Dieser Vorgang ist mit Rekurs auf den veränderten Zeichencharakter in der Musik zu sehen, von dem im Kapitel „Das musikalische Zeichen“ die Rede war. Goebbels braucht um Geräusche oder Musik in einen neuen Kontext zu stellen, nicht den technischen Behelf des Samplers, da er den Umgang mit dem Sampler als musikalische Haltung sieht. Diese musikalische Haltung führt uns Goebbels in dieser Szene direkt vor. Der Teekessel ist als audiovisuelles Instrument zu sehen (der Dampf der im Moment des Kochens aufsteigt, impliziert gleichzeitig auch den Klang; der Klang verweist auf das kochende Wasser) und ist mit seinem ursprünglichen Kontext nur mehr durch seine Qualitäten verbunden (Dampf und Pfeifgeräusch).

Es wird ganz eindeutig auf die Materialität der Dinge verwiesen, indem der Klang des Teekessels nicht mehr für kochendes Wasser steht, sondern sein Material Teil eines neuen Zusammenhangs wird. Das Zeichen ‚Teekessel‘ generiert sich nun aus der Beziehung, in der dieser jetzt zu den Dingen auf der Bühne steht. Der Teekessel hat den Bezug zu seiner Herkunft verloren und wird in dieser Szene Teil des musikalischen Materials. Die beiden Instrumente, Teekessel und Flöte, verbinden sich zwar durch die Musik, stehen aber nicht wechselseitig für einander, da der materielle Eigenwert des Teekessels und auch der Flöte, hervorgehoben wird. „Diese Materialität öffnet dem Rezipienten ein Feld für seine eigenen Assoziationen und Verknüpfungen, das nicht durch den Willen des Komponisten schon besetzt ist.“³⁰¹ Der Zuschauer kann dadurch seine eigenen Verbindungen und Gedanken herstellen. Er befindet sich wieder zwischen behaglicher und irritierender Lektüre. Behaglichkeit empfindet er, weil der Klang des C-Dur Dreiklangs des Teekessels gut zum Klang der Flöte passt (die Flöte spielt ihre Melodie ebenso in C).³⁰² Irritation kommt auf durch die Materialität des Teekessels. Goebbels entkontextualisiert diesen zwar und löst ihn von seinem ursprünglichen Zusammenhang (Küchenutensil) und etabliert ihn sogar eindeutig als musikalisches Instrument. Dennoch verweist die Materialität des Klangs auf ihre Klangquelle, also den Teekessel, und dieser wirkt in diesem musikalischen Zusammenhang irritierend. Der Zuschauer befindet sich nun zwischen behaglicher und irritierender Lektüre oder im Barthes’schen Sinne zwischen Lust und Wollust am musikalischen Text.

³⁰⁰ Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß*. Partitur, Ricordi 1996. Szene 20 *Toccata für Teapot & Piccolo*.

³⁰¹ Schmitt, A. Olaf: Die Lust am Heterogenen – Heiner Goebbels’ Musiktheater. S. 177.

³⁰² Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß*. Partitur, Ricordi 1996. Szene 20 *Toccata für Teapot & Piccolo*.

5.5 Ähnlichkeit und Differenz

Wie bereits gezeigt wurde, ist der Zuschauer in SCHWARZ AUF WEISS zumeist damit konfrontiert, heterogene Versatzstücke, die nur schwer in einen Gesamtzusammenhang eingeordnet werden können, zusammenzusetzen. Es sind einzelne Fragmente, die miteinander durch ihre interne Kohärenz verbunden sind und vom Zuschauer fordern, dass er sie vervollständigt.³⁰³ Indem sich der Autor zurückzieht – gemeint ist hier der Komponist Goebbels – sind die einzelnen Versatzstücke „für den Rezipienten nicht mehr ableitbar aus einem ursprünglichen auktorialen Gestus, einer kompositionellen oder semantischen Idee“³⁰⁴. Der Zuschauer muss versuchen die akustischen und textuellen Versatzstücke wiederzuerkennen. Das bedeutet, er muss sich auf die Suche nach Gewohntem machen, nach einzelnen Versatzstücken, die er mit seiner Erfahrung verbinden kann. Dieses Wiedererkennen beruht auf einer performativen Wahrnehmung des Zuschauers, „die vom jeweils aktuellen Begehren nach Vereinheitlichung geleitet ist, jedoch keine substanzielle Absicherung im szenischen Geschehen und einem in ihm zum Ausdruck gelangenden auktorialen Bewusstsein mehr besitzt“³⁰⁵. In der Szene „Text Machine“ erlangt dieses Wechselspiel von Wiedererkennung und Absenz einer vermeintlich verborgenen ‚Wahrheit‘ eine besonders intensive Ausprägung. Nach der zuvor klar strukturierten Szene („The Concert“), die nicht durch improvisatorische Elemente charakterisiert ist, sondern sich ganz im Gegenteil auch musikalisch – wie im Kapitel „Musik“ bereits beschrieben wurde – bis zu einem Unisono hin entwickelt, ist diese Szene nun sowohl musikalisch als auch szenisch von nicht eindeutig kalkulierbaren Vorgängen bestimmt. Die Musiker verteilen sich, so scheint es, in zufälliger Anordnung auf der Bühne und gehen unterschiedlichen Tätigkeiten nach. Zwei von ihnen spielen Ping Pong, andere versuchen quer über die Bühne Tennisbälle auf eine große, verschiebbare Trommel zu werfen und ein paar andere Musiker versammeln sich zu einer Würfelpartie. Während das Muster der klar angeordneten Bankreihen durch die Anordnung der Musiker in der Szene zuvor erhalten geblieben ist, wird in „Text Maschine“ durch die lose Verteilung der Musiker ohne scheinbares Zentrum auch dieses Ordnungsprinzip durchbrochen. „All diese einzelnen, in ihrem tatsächlichen Verlauf hoch kontingenten Aktionen, sind zentrumslos auf der Szene versammelt, die Ausführenden erscheinen wie frei flottierende Signifikanten eines einstmalig kohärenten und eines erst

³⁰³ Vgl. Goebbels, Heiner: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen. S. 183.

³⁰⁴ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels' Black on White. S. 38.

³⁰⁵ Ebd., S. 38f.

noch in Kohärenz zu fügenden zukünftigen Textes.“³⁰⁶ Interessant ist nun, dass die Vorgänge auf der Bühne ebenso einen Wiedererkennungswert besitzen, wie sie auch eine Differenz markieren. Die einzelnen Vorgänge auf der Bühne, das Ping Pong-Spiel, die Würfelpartie etc., sind dem Zuschauer vertraut. „Über die Erinnerung an Vertrautes, in diesem Falle an die gestisch-habituellen Markierungen des Körpers und seiner Aktionen und an vertraute Konstitutionsformen von Körperlichkeit, stellt der Rezipient identifizierbare Bezüge her.“³⁰⁷ Die Vorgänge, die der Zuschauer durchaus kennt, erscheinen in diesem Kontext jedoch fremd, sie scheinen im Bühnengeschehen deplatziert. Erneut befindet sich der Zuschauer in einem Zustand von wechselseitig behaglicher und irritierender Lektüre. „Das inszenierte Spiel von Ähnlichkeit (des Aktes) und Differenz (durch Deplatzierung) bringt das Begehren nach Vertrautem und nach Sicherheit ebenso zu Bewusstsein“, wie es die vermeintlich erfasste ‚Wahrheit‘, den Bezug, die Relation, sofort wieder ins Schwanken bringt.

Ein interessantes Wechselspiel schafft Goebbels hier auch durch die Verbindung von szenischer Aktion und Klangproduktion. Genauer gesagt: durch die Allianz von körperlicher Betätigung oder einem Spiel und dem daraus entstehenden Klang. Wirft nämlich der Musiker den Ball, scheint es, als ob dieser ausschließlich einer ‚sportlichen‘ Tätigkeit nachginge. Trifft der Ball plötzlich die Trommel, wird Klang produziert und der Akteur wird als Musiker präsent. Durch die Performanz des Musikers wird also Musik erst möglich. Der Fokus wird auf die Hervorbringung von Musik gelegt. Dieser Zusammenhang ist ebenso bei den Würfel- und Ping Pong-Spielern gegeben. Zudem macht Goebbels in dieser Szene deutlich, dass es ihm um eine offene Erzählweise geht, die nicht durch inhaltliche Linearität bestimmt ist und somit Raum für Unvorhergesehenes beinhaltet. Es ist nämlich keineswegs gewährleistet, dass die Musiker bei jedem Wurf die Trommel auch treffen und so Klang erzeugen, sowie auch der Rhythmus des Ping Pong-Spiels variiert. Musik wird hier zu einem nicht kalkulierten ‚Abfallprodukt‘ der szenischen Aktionen. Für Goebbels wird in dieser Szene der Zufall zu einer Art Kompositionsprinzip. Die verschiedenen szenischen Aktionen, die vom Zuschauer vorerst alle ‚verstanden‘ werden, fügen sich zu einem fragwürdig, grotesk anmutendem Ganzen zusammen. Der Raum konstituiert sich nun aus verschiedenen ‚zusammengesampelten‘ Vorgängen, die losgelöst von ihrem ursprünglichen Zusammenhang einen autonomen „Raum von diffusen Möglichkeiten“³⁰⁸ gestalten. Durch den Wiedererkennungseffekt der einzelnen Aktionen wird dem Zuschauer die

³⁰⁶ Ebd., S. 39.

³⁰⁷ Ebd., S. 40.

³⁰⁸ Ebd., S. 40.

Möglichkeit eröffnet, Zusammenhänge herzustellen. Es sind jedoch vielmehr Assoziationen und Erinnerungen, die geweckt werden sollen, als eine lineare, Sinn generierende Erzählung. „Nicht nur die vertrauten Beziehungen zwischen den szenischen Momenten, sondern die vertrauten Rationen zwischen Bühnengeschehen und Bewusstsein werden aufgebrochen, ästhetische Wirkung verbürgt hier nicht mehr Heimeligkeit und Wohlsein, sie ist der Fremdheit des eigenen Empfindens synonym“³⁰⁹, gleich einer Lektüre zwischen Lust und Wollust.

5.6 Der Raum als variables Aktionsfeld

Goebbels strukturiert den Raum in SCHWARZ AUF WEISS auf komplexe Art, sodass die Wahrnehmung des Zuschauers immer wieder irritiert wird und seine vertrauten Erfahrungen ins Wanken kommen.

In den ersten Szenen von SCHWARZ AUF WEISS (Szene 1 bis 5) sieht der Zuschauer eine nicht sehr tiefe Bühne, deren bestimmendes Strukturmerkmal sauber nach hinten laufende Bankreihen sind. In Szene 6 „In the Basement“ macht Goebbels deutlich, was hinter dem bis dahin sichtbaren Bühnenraum liegt. Durch das Hochziehen eines schwarzen Vorhangs, der bisher nicht als solcher erkennbar war, sondern für das hintere Ende der Bühne gehalten werden konnte, gibt Goebbels den Blick auf das frei, was hinter dem ursprünglich ausschließlich Sichtbaren liegt. Zu erkennen ist jetzt ein Vorhang, der in fünf Stoffbahnen unterteilt ist und sogleich als Projektionsfläche benützt wird. Auf diesen werden zunächst die Schatten der auf der Bühne befindlichen Gegenstände und Akteure projiziert und dann am Ende der 7. Szene („Readings II“) die Außenansicht des Hauses, in dem die Aufführung stattfindet. Durch die Schlitze in der Leinwand, welche die fünf Stoffbahnen voneinander trennen, wird gleichzeitig auch das ‚Dahinter‘ des Bildes thematisiert. Das Verborgene, Irritierende, nicht Erkennbare hinter der Leinwand soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers erlangen. Das „was gleichsam außerhalb des für uns gegenwärtig Wahrnehmbaren liegt [...] [wird] unmittelbar fokussiert – zugleich aber zeigt sich, dass dieses Außerhalb für uns lediglich als Teil des gegenwärtigen Raumes [...] fassbar ist.“³¹⁰ Dieser Raum erhält noch eine zusätzliche Komplexität: am Boden wird unter den Bankreihen eine Glühbirne entlang gezogen. Die Schatten der Bänke – also die klare Struktur des Raumes – werden dadurch auf den

³⁰⁹ Ebd., S. 41.

³¹⁰ Weber, Frankziska: „Ob ich auch wandle durch das Tal des Schattens“ Heiner Goebbels' *Black on White* im Lichte der Bewegung. S. 60.

Vorhang geworfen, es wird gleichsam der Raum im Raum projiziert. In dem Moment wo die Glühbirne den Vorhang passiert, ändert sich nicht, wie erwartet, die Struktur des in sich so komplexen Raumes, sondern die Laufrichtung der Schatten auf dem Vorhang wechseln lediglich die Richtung. Das bedeutet, dass die Anordnung des Raumes hinter dem Vorhang exakt die gleiche ist, wie vor dem Vorhang, sich also hinter dem Vorhang ebenso Bankreihen befinden. Hinter dem Vorhang ist deshalb nicht ein Außerhalb des Raumes, sondern ein Teil des Gesamtraumes. „Der Raum als konkreter, geschlossener Raum konstituiert sich stattdessen allein in der Membran [gemeint ist der Vorhang] selbst, die ihrerseits allerdings nicht als Grenze zwischen einem Innerhalb und einem Außerhalb begriffen werden kann, sondern, indem sie das Davor einerseits und das Dahinter andererseits sowie die Zwischenräume zwischen den einzelnen Papierbahnen integriert, in jedem Augenblick eine Differenzierung des Raumes in sich generiert.“³¹¹ Der Zuschauer soll den Raum in SCHWARZ AUF WEISS auf immer neue Art wahrnehmen. Die Architektur des Raumes wird durch die komplexe Anordnung immer wieder in Frage gestellt. Der Raum verändert sich fortwährend, man könnte sagen: er ist ein dynamischer Raum. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird dabei auf das Verborgene und Unerwartete gerichtet. Goebbels inszeniert den Raum selbst als eigenständigen Bedeutungsträger. Durch die komplexe Struktur des Raumes, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf dessen Materialität gelenkt. Der Raum ist somit nicht bloß ‚Dekoration‘ der Szene, sondern ist ein eigenständiges Element. Der Raum ist ein variables Aktionsfeld.

5.7 Der Schatten als radikale Absenz

Im Kapitel „Das Verschwinden des Autors“ wurde beschrieben, wie die Eingangspassage von Poes Text SHADOW in SCHWARZ AUF WEISS ihre Entsprechung findet. Die weitere Erzählung wird ebenso in SCHWARZ AUF WEISS aufgegriffen und soll daher in weiterer Folge behandelt werden.

Poe berichtet von einer unheimlichen Totenfeier unter Freunden. Diese findet im antiken Ptolemais statt, das gerade von der Pest heimgesucht wird. Die Zusammenkunft erfolgt in einer Halle, die von innen abgeschlossen wurde und in der sich die Freunde verbarrikadieren. Die Stimmung der Feiernden schwankt zwischen hysterischer Ausgelassenheit und beängstigendem Schrecken. Denn den Freunden wird immer wieder bewusst, dass einer von ihnen tot in ihrer Mitte liegt. Zudem scheinen

³¹¹ Ebd., S. 60f.

unergründbare Ängste und nervöse Anwandlungen ihre Gemüter zu erfassen. „Es gab auch Dinge um uns her, von denen ich nicht deutlich Rechenschaft geben kann – materielle und geistige Dinge [...] Eine tote Last drückte auf uns.“³¹² Es wird nicht erzählt, was der Grund für diese nervöse Stimmung ist. Die tote Last, von der die Rede ist, wird nicht konkretisiert. Sie verkörpert etwas, das nicht durch inhaltliche Beschreibungen, semantische Bezüge erklärt werden kann. Sie ist „eine rein virtuelle Präsenz, die zugleich die Absenz von fassbarem eindeutigen Sinn markiert“³¹³.

Am Ende des Textes wird den Vorahnungen und beängstigenden Gefühlen realer Ausdruck verliehen und zwar in Form des Titel gebenden Schattens:

„Und weh! aus den schwarzen Behängen, darin die Töne des Liedes erstarben, kam ein dunkler und unbestimmbarer Schatten hervor – ein Schatten, wie ihn der Mond, wenn er tief am Himmel steht, aus der Gestalt eines Menschen bilden mag; aber es war weder der Schatten eines Menschen noch der Schatten eines Gottes oder irgendeiner vertrauten Sache. Er durchzitterte eine Weile die Vorhänge im Raum und kam schließlich auf der Fläche der erzenen Pforte in voller Sicht zur Ruhe. Doch der Schatten war flüchtig und formlos und unbestimmt. [...] Und endlich wagte ich, Oinos, einige leise Worte und fragte den Schatten nach seiner Herkunft und seinem Namen. Und der Schatten entgegnete: ‚Ich bin SCHATTEN.‘ [...] Und dann sprangen wir sieben erschrocken von unsern Sitzen und standen bebend und schauernd vor Entsetzen: denn die Klänge in der Stimme des Schattens waren nicht die Klänge irgendeines Wesens, und von Silbe zu Silbe die Laute wechselnd, trafen sie dunkel an unser Ohr im unvergesslichen, vertrauten Tonfall vieler tausender dahingegangener Freunde.“³¹⁴

Der formlos zitternde Schatten kann nicht eindeutig identifiziert werden. Eine vermeintliche personale Gebundenheit kann nicht erkannt werden. Der Schatten steht für die „Ambivalenz von Anwesen und Abwesen“³¹⁵, da er undeutlich ist und nicht etwas anderes Identifizierbares repräsentiert. Er ist diffus in jedem Sinn. Zudem markiert der Schatten in dieser Erzählung die Relation zwischen Sehen und Hören und damit auch

³¹² *Shadow – A Parabel* in der Übersetzung von Gisela Etzel, Textvorlage zu SCHWARZ AUF WEISS im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). (ohne Seitenangabe).

³¹³ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels' *Black on White*. S. 35.

³¹⁴ *Shadow – A Parabel* in der Übersetzung von Gisela Etzel, Textvorlage zu SCHWARZ AUF WEISS im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiß* und *même soir* (zwei Musiktheaterstücke). (ohne Seitenangabe).

³¹⁵ Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels' *Black on White*. S. 35.

zwischen „Befremdung und Wiedererkennung“³¹⁶. Der Schatten löst in seiner befremdlichen, unidentifizierbaren Gestalt, eine beängstigende Stimmung aus. Erschreckend ist zudem, dass die Stimmen, welche vom Schatten ausgehend vernehmbar sind, einen eindeutigen Wiedererkennungswert haben. Die Relation entsteht dadurch, dass die „vertrauten Laute vermittelt werden durch eine sichtbare Gestalt, die sich jeder Fassbarkeit entzieht (formlos zitternd) und radikal unpersönlich ist.“³¹⁷ Das Vertraute kann plötzlich nicht mehr eindeutig zugeordnet werden, da es durch seine schauderhafte Vermittlung verfremdet wird. Erschreckend ist, dass ein ehemals vertrautes akustisches Signal (die Stimmen der Freunde), das neben seinem Wiedererkennungswert auch Freude und Wohlbefinden vermittelt, durch seinen ‚neuen Ursprung‘ gleichsam auch die Identität zu verlieren scheint und in der „radikalen Absenz“³¹⁸ verbleibt.

Diese im Text sedimentierte Absenzrelation macht Goebbels im Übergang von Szene 11 („Readings III A dead weight – un poids mortel“) zu Szene 12 („Chaconne/Kantorloops“) deutlich. Wie im Kapitel „Transformation vom Musiker zum Performer“ beschrieben, werden in Szene 11 schwarze Schatten auf einen in der Mitte der Bühne befindlichen weißen Vorhang geworfen. Die sich hinter dem Vorhang befindlichen Musiker werden auf den Vorhang projiziert. Einzelne Umrisse sind zu erkennen und lassen auf mögliche Instrumente und Figuren schließen. Diese verschwimmen jedoch auf Grund von verschiedenen Distanzen, in denen die Musiker zur Leinwand stehen, zu einem undeutlichen, großen Bild.

Die schwarze Schattenformation ist aber auch als Schriftzeichen interpretierbar. Schwarze Hieroglyphen auf weißem Hintergrund. Ein weißer Hintergrund, der nicht Nichts ist, sondern zwischen den Zeichen liegt, diese erst als solche kenntlich macht, sie zusammenhält und voneinander trennt, ihre Beziehung zueinander erst möglich macht und auch die Schatten als solche erst abbildbar werden lässt. Es „ist sozusagen der machtvolle Schatten des Textes.“³¹⁹ Als die Musiker, von eingespielten Kantorloops begleitet, beginnen eine Chaconne zu spielen, bewegt sich auch der Schatten (Szene „Chaconne/Kantorloops“). Der Schatten steht jedoch für sich und scheint sich nicht in einem augenscheinlichen Bezug zur Klangquelle – mit der er zwar verbunden ist – zu befinden. Die Wahrnehmung der Klänge, die dem Zuschauer durchaus vertraut sein können, wird durch das verschwommene Schattenbild irritiert. „Die Raum füllende Musik

³¹⁶ Ebd., S. 36.

³¹⁷ Ebd., S. 36.

³¹⁸ Ebd., S. 36.

³¹⁹ Ebd., S. 31.

erhält selber eine Zweidimensionalität, entspringt einer Fläche ohne Tiefe“³²⁰, wie die Stimmen der Freunde, die plötzlich von dem Schatten in Poes Erzählung kommen. Der Schatten bei Poe ist zwar sichtbares Bild, hat jedoch kein Referenzobjekt, auf das er sich klar erkennbar bezieht. Die vielen Stimmen, mit denen der Schatten spricht, werden dadurch verfremdet und sind nur mehr Töne ohne dahinterstehende Körper. So sind auch die Klänge in der beschriebenen Szene nicht mehr vertraut und weisen keine Referenzen auf. Goebbels löst diese unbehagliche Situation bald auf und lässt den Vorhang fallen. Ein dreidimensionaler Raum entsteht und die bewegten Schatten werden nun durch die Musiker ersetzt. Diese spielen, von einem Dirigenten geführt und begleitet von eingespielten, behaglich anmutenden Kantorloops, eine Chaconne. Nach der unverständlichen Schattenszene kann der Zuschauer zu dieser behaglichen Musik nun schwelgen und sich seines Wohlbefindens bewusst werden. Dieses Gefühl ist jedoch nicht von Dauer, da plötzlich ein unangenehmer Pegelton die Szene zu Ende bringt und für einige Minuten von einer grellen Lichtinstallation unterstützt wird. Die Musiker haben sich von der Bühne entfernt und nur einzelne Bankreihen, von unten hell beleuchtet, bleiben zurück. Ein lebloser Raum entsteht, der durch die abwechselnd grell beleuchteten Bankreihen strukturiert ist.

Diese kurze Beschreibung dreier ineinander verschränkter Szenen soll zeigen, wie Goebbels auch szenenübergreifend mit Vertrautem und Verstörendem spielt. Wie er Szenen immer wieder durch nicht zusammenhängende Versatzstücke baut oder sie auch abrupt abbricht. Der Zuschauer muss sich dabei jeweils neu orientieren und die bereits gemachten Assoziationen überschreiben.

5.8 Musikalisch-körperlicher Energieschub

Die musikalische Großform von SCHWARZ AUF WEISS ist durch unterschiedliche Bewegungen gekennzeichnet. Die Musik drückt in diesem Stück zum einen etwas Fortschreitendes, Zielgerichtetes aus, zum anderen einen Stillstand, beziehungsweise kreist sie um einen musikalischen Punkt. Zumeist wird die jeweilige Musik in SCHWARZ AUF WEISS durch entsprechende szenische Vorgänge unterstützt.

Der musikalisch-szenische Verlauf von Szene 14 bis 17 ist bestimmt von einem Wechsel von Fortschritt und Stillstand. Der Zuschauer wird durch gegensätzliche Hör- und Seheindrücke überrascht, sodass das bisher Wahrgenommene, vermeintlich Verstandene, verschoben wird. In Szene 14 „Readings V“ (Cependant nous poussions

³²⁰ Ebd., S. 41.

nos rires) wird SHADOW von einem Musiker auf Französisch vorgelesen. Eine Musikerin sitzt an einer Koto in der Mitte der Bühne und spielt die Interpunktion des Textes musikalisch nach. In der Partitur ist zu lesen, dass Kommas, Semikolons, Punkten und Ausrufezeichen im Text jeweils eigene Tonfolgen zugeordnet sind.³²¹ Die Satzzeichen werden auf diese Weise musikalisch kenntlich gemacht. Es sind immer wieder dieselben Klangverbindungen zu hören, die höchstens aus zwei bis vier Tonkombinationen bestehen. Der Text ist durch die Klänge gefangen und rein auf seine Materialität reduziert. Die Szene ist sehr ruhig und beschaulich, das Licht wirkt wie von Kerzenschein. Als der Text zu Ende ist, spielt die Koto noch ein paar Töne, die dann sogleich von einem Bläserensemble übertönt werden (Beginn Szene 15 „Letter Brass“). Am hinteren Ende der Bühne haben sich die übrigen Musiker mit ihren Blasinstrumenten in einer Reihe aufgestellt. Die Szene ist sehr dunkel und die Bläser schreiten langsam aber bedacht immer weiter nach vorne auf die verloren in der Mitte der Bühne sitzende Kotospielerin zu. Die Bläser spielen immer wieder gleichmäßige Achtelnoten hintereinander, die ein Vorwärtsdrängen ausdrücken; unterstützt wird die musikalische Bewegung durch das Näherkommen der Musiker zur Bühnenmitte. Von der Koto sind immer noch dieselben kurzen Tonfolgen zu hören, die Spielerin scheint nicht zu bemerken, dass die kräftigen Bläser immer näher kommen. Man hat den Eindruck, diese behäbige, nicht aufzuhaltende Kraft werde die Kotospielerin sowohl musikalisch als auch physisch überrollen. Als sie bei der Kotospielerin angekommen sind, gruppieren sich die Bläser um die Musikerin. Sie wird nun von den andern Musikern umzingelt. Goebbels löst diese Szene unerwartet auf, indem eine CD eingespielt wird und das Licht hell wird (Beginn Szene 16 „Brass in 5/4“). Zu hören ist ein 5/4 Rhythmus, gespielt von einem E-Bass oder Ähnlichem. Die Musiker lösen ihre Formation auf. Sie spielen, aufbauend auf dem Rhythmus aus der Einspielung, eine Rocknummer – unterstützt vom Schlagzeug. Die Musiker bewegen sich frei im Raum umher und nehmen mit ihren Schritten den Beat der Musik auf. Die ausgelassene Musik wird durch die Bewegung unterstrichen und Im Kontrast zu der zuvor klar strukturierten Szene, wirkt dieses Bild nun umso ungeordneter. Nach einer Weile beginnen die Musiker sich als Bühnenarbeiter zu betätigen. Sie tragen einige der Bänke zur Seite und bauen aus Eisenleitern ein Tor in der Mitte der Bühne auf. Die übrigen Musiker spielen weiter auf ihren Instrumenten, dabei sind sie in eine Rhythmusgruppe (Bassblasinstrumente) und eine Melodiegruppe (alle anderen Bläser) unterteilt. Die Melodie, angesiedelt zwischen Jazz und Rock, wirkt, als ob sie frei improvisiert wäre. Auf Grund des kollektiven Zusammenspiels weiß der

³²¹ Vgl. Goebbels, Heiner: *Schwarz auf Weiss*. Partitur, Ricordi 1996.

Zuschauer jedoch, dass es sich nicht um eine Improvisation handeln kann, wenn mehrere Musiker gleichzeitig, überwiegend sogar im Unisono zusammenspielen. Die Musik stellt in dieser Szene einen Gegensatz von Ordnung und Chaos her. Die Rhythmusgruppe spielt stets dieselben Tonfolgen, gibt dadurch eine gewisse Orientierung vor, die Melodie hingegen impliziert Spontaneität und Freiheit, obwohl sie oft im Unisono gespielt wird. Diese Zusammenführung der Stimmen im Unisono drückt eine kollektive Ordnung innerhalb der an und für sich unstrukturierten Szene aus. Als ein Musiker nun zusätzlich zur Musik eine Sirene in Bewegung setzt, hat man das Gefühl, man befände sich mit dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester auf Frankfurts Straßen. Nach und nach gruppieren sich die Musiker an beiden Seiten der Bühne zusammen und schauen den letzten Vorbereitungen beim Torbau zu. (Übergang von Szene 16 auf Szene 17, „The Brazen Doorway“). Weiterhin wird Musik gespielt. Eine Saxophonimprovisation dringt plötzlich durch die Musik und schon bald sieht man den Saxophonisten, wie er sich von der Gruppe wegbewegt. Mit viel Energie spielt er seine Freejazzpartie, so als ob er mit voller Kraft gegen die Bläsergruppe anzukommen versucht. Die Musiker des Bläserensembles haben sich nun wieder vereinigt, sie haben sich, mit dem Rücken zum Publikum, zu einem Häuflein zusammengestellt. Auch die Trennung in Rhythmus- und Melodiegruppe ist aufgehoben und die Musiker spielen nun immer zwei abfallende Töne mit anschließend einer Pause. In diesen Pausen hört man die wilde Improvisation des Saxophonisten. Plötzlich beginnen die Musiker, in Dreiergruppen nacheinander auf die Bänke zu steigen und im Rhythmus ihrer Musik von Bank zu Bank immer weiter nach hinten durch das zuvor aufgebaute Tor hindurch zu schreiten. Die ersten Bänke sind noch gut sichtbar, nach hinten wird die Bühne immer dunkler. Der Rhythmus der Musik scheint die Musiker bis ins Unendliche nach hinten hinweg zu tragen. Der Saxophonist steht gut sichtbar im vorderen Drittel der Bühne. Als die Bläsergruppe das letzte Mal ihre Zweiertonfolge spielt, halten sie den ersten Ton lange aus; so lange bis der vordere Teil eines doppelten Rahmen, der sich über die Mitte der Bühne spannt und den man bisher nicht wahrgenommen hat, nach vorne umfällt. Als der Rahmen den Boden berührt und die auf der Bühne verteilten Notenblätter aufwirbelt, spielen die Musiker den letzten Ton. Auch der Saxophonist und die übrigen Bläsern haben aufgehört zu spielen. Die Bühne ist jetzt hell erleuchtet, da der goldene Rahmen in den Raum strahlt.

Das Bläserensemble steht ganz hinten, im Dunkel aufgereiht am Ende der Bühne, an der Wand, dem Publikum zugewandt. Der Saxophonist und die Posaunistin, die auch im vorderen Drittel auf einer Bank sitzen geblieben ist, aber zusammen mit dem Bläserensemble gespielt hat, gehen nach hinten ab.

Diese Szenefolge zeigt, wie Goebbels in der Großform gegensätzliches musikalisches Material aufeinandertreffen lässt und diese Bewegung durch die physischen Aktionen der Performer visuell unterstützt. Die Musiker choreographieren mit ihren Wegen den Raum. Das bedeutet, dass sich der Raum durch die Wege der Musiker in jeder Szene neu konstituiert. Unterstützt durch die Lichtdramaturgie hinterlassen die Bewegungen der Musiker Spuren, die für die jeweilige Szene stehen und den Raum jeweils neu konstituieren. Es werden „in jeder Bewegung sukzessive unterschiedliche Bewegungsmuster“³²² übereinander geschichtet. So, wie die unterschiedlichen Bewegungen jeweils Richtungen im Raum vorgeben, gibt auch die Musik Richtungen vor. In der Koto-Szene scheint es, als ob die Musik den Text einkreisen würde, ihn fokussiere und dadurch die Materialität des Textes ausstelle. Als die Musiker dann von hinten auf die Kotospielerin zuwandern, drängt die Musik ebenso vorwärts, wie es die Musiker physisch auf der Bühne tun. Als die Bühne dann hell erleuchtet wird, drückt die Musik und das ziellose Umherschweifen der Musiker Stillstand aus – so lange bis in der letzten Szene wieder Bewegung evoziert wird. Dort schreiten die Musiker über die Bänke und spielen immer wieder dieselbe Tonfolge, die durch das Aufeinanderfolgen von einem langen und einem kurzen Ton wirkt wie ein Vorwärtsdrängen, ein Schieben. Zusätzlich drängen die Musiker vorwärts. Die Musiker gehen über die Bänke nach hinten und indem sie auf jeder Bank kurz innehalten, entsteht der Eindruck, als ob sie sich über die Bänke nach hinten ‚schieben‘ würden.

Goebbels gliedert mit der Musik und der Bewegung der Musiker Raum und Zeit. Auf der einen Seite versucht er die Zeit durch stetige, rhythmische Wiederholungen anzuhalten und impliziert dadurch eine Bewegung „die um einen Punkt kreist“³²³. Auf der anderen Seite macht er Zeit und Bewegung als solche erfahrbar, indem er Musik und Bewegung in ihrer Dynamik übereinander lagert. „Bewegung von hier nach dort, ausgestattet mit dem unwiderstehlichen Energieschub von körperlich erfahrbaren Rhythmen.“³²⁴

Diese musikalisch-körperlichen Bewegungen – das Umkreisen eines Punktes einerseits und das ‚Zeit und Raum überbrückende Bewegen‘ in eine Richtung andererseits – setzt Goebbels als gegensätzliche Materialien nebeneinander. Durch die Brüche, Irritationen, Gegensätze und Differenzen, die durch die gegensätzlichen musikalischen aber auch szenischen Bewegungen erzeugt werden, muss der Zuschauer das bisher Gesehene immer wieder hinterfragen.

³²² Weber, Frankziska: „Ob ich auch wandle durch das Tal des Schattens“ Heiner Goebbels’ *Black on White* im Lichte der Bewegung. S. 63.

³²³ Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. S. 145.

³²⁴ Ebd., S. 145.

Die Analyse des Musiktheaterstücks SCHWARZ AUF WEISS hat gezeigt, dass Goebbels den Zuschauer sowohl in der Großform seiner Stücke, als auch in den einzelnen Szenen, sowie auch durch die Themen, die er auf der Bühne szenisch umspielt, mit heterogenem Material konfrontiert. Dies gelingt ihm, indem er nicht ausschließlich semantische Bedeutungen übereinander schichtet, sondern Musik, Text, Raum, Performer und Licht als eigenständige Mittel ausstellt und sie wechselseitig zueinander in Beziehung setzt. Dabei entstehen immer wieder Brüche, Lücken, Differenzen und Zwischenräume, welche die Wahrnehmung und die Sinngenerierung des Zuschauers herausfordern. Der Zuschauer ist gefordert, das divergierende Material mit Hilfe seiner Erfahrungen und Assoziationen zu verbinden.

Der Text SHADOW von Poe ist wichtiges Ausgangsmaterial für die Konzeption von SCHWARZ AUF WEISS. Die literaturtheoretischen, aber auch inhaltlichen Aspekte, welche im Text sedimentiert sind, werden von Goebbels aufgegriffen und auf subtile Art auf der Bühne zur Darstellung gebracht. Dabei schafft Goebbels ein Geflecht von Bedeutungen, die keinen abschließenden Sinn ergeben, sondern die er dem Zuschauer als Angebot überlässt. Der Zuschauer findet darin immer wieder ihm Bekanntes, an dem er sich orientieren und das er ‚verstehen‘ kann um in einem nächsten Schritt auch Irritationen zulassen zu können. Die sich im Innern des Zuschauers vollziehende Bewegung gleicht einem Wechselspiel zwischen Fortschreiten und Zögern, wobei das Fortschreiten dem Folgen, das Verstehen und das Zögern einer Irritation entspricht. In der Analyse wurde gezeigt, dass sich SCHWARZ AUF WEISS aus mehreren Bedeutungs- und Materialschichten zusammensetzt, zwischen denen sich Räume für Assoziationen und Reaktionen auf das Vorhandene finden. SCHWARZ AUF WEISS ist bestimmt durch eine Ästhetik des Dazwischen, da gerade in den Brüchen, Lücken und Zwischenräumen Bedeutungszusammenhänge entstehen, neue Erfahrungen gemacht werden und dadurch gerade im Abwesenden, Widersprüchlichen und Inkohärenten Sinn generiert wird.

6 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit zeigt, wie Heiner Goebbels' Musiktheater von einer Ästhetik des Dazwischen bestimmt ist. Sie geht von der Frage aus, ob die szenische Erscheinungsform in Goebbels' Musiktheater seine Bedeutung erst im Dazwischen realisiert. Bevor auf Goebbels' Musiktheater näher eingegangen werden kann, ist erstens die Kategorie des Dazwischen genauer zu bestimmen und zweitens ist zu zeigen, wie sich diese auf Goebbels' Musiktheaterarbeit anwenden lässt. Das Dazwischen ist eine paradoxe und schwer fassbare Kategorie. Denn es entzieht sich unserer Wahrnehmung und als zeitliche und räumliche Kategorie gedacht ist das Dazwischen etwas, das zwischen etwas ist, selbst aber nichts ist. Damit ist es einerseits selbst als Spalt, Leere, Lücke oder ein Fehlen bestimmt – ist also auch etwas –, andererseits ist es auch als Schwelle, als eine Grenze von zwei Dingen markiert, ist also ein Moment der Differenz oder eine Ort des Bruchs, des Übergangs, der Relation. Im Dazwischen, so könnte man sagen, kommt etwas zur Erscheinung, das zwei andere Dinge selbst nicht sind, sondern erst in deren Relation zueinander ‚da‘ ist.

Angewendet auf das Theater, steht das Dazwischen auch mit einem Intermedialitätsdiskurs in Verbindung. Auf Grund der unterschiedlichen Intermedialitätstheorien und Definitionen wird in der vorliegenden Arbeit Goebbels' Musiktheater aus einer allgemein medienwissenschaftlichen Perspektive betrachtet. Medien werden hier im Sinne Sybille Krämers aufgefasst als Kulturen der Kommunikation oder Kulturen der Welterzeugung. Das bedeutet, dass das ‚alte‘ Theater hier ebenso als Medium verstanden wird, wie die neuen technisch generierten Medien. Goebbels' spezifische Theatralität wird als ästhetische Kategorie begriffen, als mediales Dispositiv.

Ausgangsthese ist, dass Goebbels' Musiktheater von einer offenen Darstellungs- und Erzählstrategie bestimmt ist, die sich bewusst intermedialer und intertextueller Brüche bedient. Um diese Brüche und Reibungen zu evozieren, geht Goebbels auf spezielle Weise mit dem Material im Theater um.

Seiner Arbeits- und Verfahrensweise am Theater geht dabei eine künstlerische Entwicklung voraus, die sowohl durch die praktische Arbeit in verschiedenen Rock- und Jazzformationen und seiner Arbeit am Neuen Hörspiel, als auch durch theoretische Auseinandersetzungen, vor allem mit der Musikdialektik von Hanns Eisler, bestimmt ist. Dass Goebbels vorgefundenes akustisches Material in seine Musiktheaterarbeiten integriert und dabei keine Grenzen zwischen U- und E-Musik zieht, dass er den

Zuschauer zum Bestandteil seiner künstlerischen Arbeiten macht und dabei auf dessen Hörgewohnheiten eingeht, wäre ohne den Einfluss von Eislers Musiktheorie kaum möglich gewesen. Mit dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester konnte Goebbels erstmals dessen künstlerische Ideen praktisch umsetzen, verschiedenste musikalische Ausdrucksmöglichkeiten erproben und zudem die Erfahrung machen, dass der kollektive Arbeitsprozess wertvoll für die Herausbildung offener künstlerischer Arbeiten ist, die dem Zuschauer Raum für seine Erfahrungen und Interpretationen geben. Mit der Arbeit an seinen Hörstücken hat Goebbels nicht nur den Umgang mit technischen Medien, wie dem Tonband oder dem Synthesizer erprobt, sondern auch eine Arbeitsweise mit dem bewussten Nebeneinandersetzen von divergierendem Material ermöglicht. Durch das Verfahren der Collage hat er sämtliches akustisches Material neu zusammengesetzt und somit Hörstücke entwickelt, die den Zuhörer nicht mit einer in sich geschlossenen, linearen Erzählung konfrontieren, sondern gleichsam eine offene Form kreiert, die Zwischenräume für dessen eigene Erfahrungen und Assoziationen lässt.

In seinen Hörstücken hat Goebbels zudem ein Verfahren erkundet, das auch in seine späteren Musiktheaterarbeiten hineinwirkt, nämlich das Sampling. Neben der technischen Anwendung des Samplers als Speicher- und Wiedergabemedium für akustisches Material, spiegelt sich für Goebbels im Sampling eine Haltung wider, die Grundlage und Voraussetzung seiner Musiktheaterprojekte wird. Dabei greift er auf unterschiedliches – nicht ausschließlich musikalisches – Material zurück, das er aus seinem ursprünglichen Zusammenhang löst und neu zusammensetzt. Das divergierende Material, das dabei zusammengeführt wird, stellt ein brüchiges und lückenhaftes Ganzes dar, so dass sich der Zuschauer immer wieder neu orientieren muss. Die gewohnten Erfahrungen des Zuschauers und die bis dahin als ‚wahr‘ geglaubten Assoziationen werden immer wieder ins Wanken gebracht, indem Goebbels den Zuschauer neuerlich mit Fremden konfrontiert. Die Wahrnehmung des Zuschauers oszilliert zwischen behaglicher und irritierender Lektüre des Theatertextes und der Zuschauer ist angehalten zu versuchen, die verschiedenen, mitunter gegenläufigen Zeichen in einen ‚sinnhaften‘ Gesamtzusammenhang zu bringen.

Voraussetzung einer solchen Lesart ist Goebbels' spezifische Konzeption und Architektur seiner Musiktheaterarbeiten. Diese ist eng verwoben mit seinen theoretisch künstlerischen Ansichten, steht sogar in einer Wechselbeziehung zu diesen. Goebbels bezieht alle Elemente des Theaters und alle Beteiligten von Anfang an in den Konzeptionsprozess mit ein. Auf der einen Seite entsteht dadurch eine enge Verbindung der einzelnen Elemente zueinander, auf der anderen Seite können sie dadurch auch ihre Eigenständigkeit bewahren. Durch die parallele Entwicklung von Licht, Ton, Musik,

Szene, menschlicher Stimme und Körper der Performer etc., die beispielsweise durch die Konzeptionstechnik der Tryouts erreicht wird, bleiben die Mittel im Theater eigene Bedeutungsträger, überlagern sich nicht und erklären sich nicht gegenseitig. Indem sie eigenständige Zeichen sind, können sie Gegensätzliches ausdrücken, Differenzen hervorrufen und Widersprüche provozieren. Ihr Zusammenspiel ist durch die Irritationen bestimmt, die sie evozieren. Anhand vier verschiedener Bereiche, den Musikern (oder besser: Performern), dem Raum, dem Text und der Musik wurde gezeigt, wie Goebbels darauf verzichtet, die theatralischen Darstellungsmittel auf eine abschließende Sinnaussage hin zu synthetisieren, ihnen vielmehr ihren Eigenwert lässt, ihn sogar ausstellt, dabei Widersprüchliches durchaus in Kauf nehmend. Gleichzeitig wurde ersichtlich, wie eng die einzelnen Bereiche miteinander verwoben sind. In Hinblick auf die Analyse des Musiktheaterstücks SCHWARZ AUF WEISS schien es deshalb nicht sinnvoll, Strukturen oder Ordnungsprinzipien zu entwerfen, welche die Analyse genauer gliedern. In den einzelnen Kapiteln der Analyse laufen vielmehr verschiedene ineinander verwobene Aspekte zusammen, die Goebbels' Musiktheater konstituieren. Da diese Aspekte auch in der Konzeption und Ausführung auf der Bühne nicht strikt von einander getrennt sind, müssen dieselben auch in der Analyse berücksichtigt werden. Die Beschreibung einzelner Szenen, aber auch die Betrachtung szenenübergreifender Momente zeigt, wie Goebbels heterogenes Material zusammenstellt, – sowohl innerhalb der einzelnen Mittel, wie Musik, Text und Szene etc., als auch zwischen ihnen. Er schafft damit ein Gewebe, das von Rissen und Brüchen durchzogen ist, Differenzen zwischen den Mitteln sichtbar macht und heterogene Bezüge schafft. Erst durch die Wahrnehmung des Zuschauers, der gewissermaßen in dieses Gewebe eintritt und sich in den Lücken und Brüchen einnistet, können die einzelnen Elemente in einen 'sinnvollen' Gesamtzusammenhang gebracht werden. Die Lücken und Brüche zwischen Text, Musik und szenischen Vorgängen etc. sind somit entscheidend am Prozess der Sinngenerierung beteiligt, indem sie Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer unterlaufen und ihre permanente Aktivität provozieren. Auf diese Weise produzieren sie Sinn gerade im Entzug eines abschließenden, singulären und letztgültigen Sinn. Die Zwischenräume, die Goebbels in SCHWARZ AUF WEISS schafft, erweisen sich als zentrale Kategorie seiner Theatralität. Sein Musiktheater kann in diesem Sinne als wesentlich durch eine ‚Ästhetik des Dazwischen‘ bestimmtes beschrieben werden.

7 Literatur- und Quellenverzeichnis

Musikalien:

Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiß. Partitur, Ricordi 1996.

Libretti:

Landschaft mit entfernten Verwandten. Vgl.: www.heinergoebbels.com / Zugriff am 27.09.2010.

Literatur:

Ahrend, Thomas: Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eisler. Zu Form und Verfahren in den Variationen. Berlin: Mensch & Buch, 2006.

Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1984.

Cohen-Levinas, Danielle: Alban Berg vergessen: Marie Woyzeck oder Die Inszenierung von Musik. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 113 – 126.

De la Motte, Helga: Soundsampling: Eine ästhetische Herausforderung. In: Reck, Hans Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): Sampling. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien: Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 4, Sampling, 1995. S. 51 – 56.

Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Eisler, Hanns: Avantgarde-Kunst und Volksfront [1937]. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 118 – 121.

Eisler, Hanns: Die Kunst zu erben [1937]. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 148 – 154.

Eisler, Hanns: Einiges über die Krise der kapitalistischen Musik und über den Aufbau der sozialistischen Musikkultur [1935]. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 112 – 117.

- Eisler, Hanns: Einiges über die Lage der modernen Musik [1935]. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 118 – 121.
- Eisler, Hanns: Inhalt und Form [1962]. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 283 – 314.
- Eisler, Hanns: Zur Situation der modernen Musik [1928]. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Westberlin: Das Europ. Buch, 1976. S. 49 – 53.
- Erdmann, Michael: „Was das Ohr noch aufregt“. Ein Gespräch mit dem (Theater-) Musiker Heiner Goebbels / Von Michael Erdmann. In: Theater Heute, Heft 7, Juli 1983, S. 28 – 32.
- Finter, Helga: Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels' Theater. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 108 – 113.
- Glandien, Kersten: Ein entfernter Vetter des Stadtplaners – Schwarz auf Weiss und Surrogate Cities von Heiner Goebbels. In: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Laaber: Laaber, 2004. S. 320 – 323.
- Goebbels, Heiner: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 135 – 141.
- Goebbels, Heiner: „Eine Gesellschaft im bescheidenem Wohnstand umfassend aufbauen!“ am Beispiel Eislermaterial. In: Heister, Hanns-Werner; Stroh, Wolfgang Martin; Wicke, Peter (Hg.): Musik-Avantgarde. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität, 2006. S. 133 – 140.
- Goebbels, Heiner: „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“ Fragen beim Bau von Eraritjaritjaka. In: Lechtermann, Christina; Wagner, Kirsten; Wenzel, Horst (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007. S. 141 – 152.
- Goebbels, Heiner: Prince and the revolution: Über das Neue. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 204 – 208.
- Goebbels, Heiner: Puls und Bruch: Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 99 – 108.
- Goebbels, Heiner: Schreibfiguren: Schwarz auf Weiss. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 44 – 52.

- Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 64 – 70.
- Gourgouris, Stathis: „Performance as Composition“. In: PAJ - A Journal of Performance and Art. No. 78, September 2004, S. 1 – 16.
- Grabs, Manfred: Dialektik der Musikbetrachtung. In: Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. S. 5 – 26.
- Großmann, Rolf: Collage, Montage, Sampling. In: Segeberg, Harro; Schätzlein, Frank (Hg.): Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg: Schüren, 2005. S. 308 – 331.
- Großmann, Rolf: Xtended Sampling. In: Reck, Hans Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): Sampling. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien: Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 4, Sampling, 1995. S. 38 – 43.
- Gruber, Gerold W.: Analyse. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG². ST1. Kassel; Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 1994, S. 577 – 591.
- Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 18 – 36.
- Heißenbüttel, Helmut: Worum es im Grunde geht: Zur WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 92 – 95.
- Heiz, André Vladimir: Etwas geht aus. In: Heiz, André Vladimir; Pfister, Michael: Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich, 1998. S. 253 – 265.
- Heiz, André Vladimir: Etwas kommt dazwischen. In: Heiz, André Vladimir; Pfister, Michael: Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich, 1998. S. 11 – 20.
- Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Reclam: Stuttgart, 1977.
- Kordes, Barbara: Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller. Göttingen: V&R unipress, 2009.
- Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: Text/Musik/Hören: Heiner Goebbels – Heiner Müller. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 52 – 56.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. München. Wilhelm Fink, 2000.

- Müller, Heiner; Goebbels, Heiner: Das mögliche Ende des Schreckens / Etwas Programmatisches zur Gattung: Zwei Reden. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 89 – 91.
- Nyffeler, Max: Heiner Goebbels: Die verdeckte Subjektivität. In: Stiftung Lucerne Festival (Hg.); Singer, Erich (Red.): Composers-in-residence: Isabel Mundry, Heiner Goebbels; Lucerne Festival Sommer 2003. Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld, 2003. S. 135 – 151.
- Nyffeler, Max: Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 173 – 185.
- Pfister Michael: Eros gibt keine Ruhe. In: Heiz, André Vladimir; Pfister, Michael: Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich, 1998. S. 38 – 47.
- Poe, Edgar Allan: Schatten. Eine Parabel. In: Poe, Edgar Allan: Shadow / Schatten. Hrsg. von Patrick Roth. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2006.
- Raddatz, Frank-M.: Von der Unabhängigkeit der Mittel. Gespräch mit Heiner Goebbels über den V-Effekt, das Musiktheater and the game behind the game. In: Raddatz, Frank-M.: Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert. O.O.: Henschel, 2007, S. 123 – 135.
- Reck, Hans Ulrich: Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. In: Reck, Hans Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): Sampling. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien: Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 4, Sampling, 1995.
- Risi, Clemens: Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Jens, Roselt (Hg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 18) 2004. S. 175 – 187.
- Risi, Clemens: Musik. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 209 – 214.
- Sandner, Wolfgang: Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. In.: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 9 – 44.
- Schlichting, Hans-Burkhard: Heiner Goebbels in Hörweite. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 71 – 84.
- Schöning, Klaus: Ars Acustica. Ein Prospekt. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): Radio-Kultur und Hör-Kunst: zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2001. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001. S. 246 – 259.

- Schmitt, A. Olaf: Die Lust am Heterogenen – Heiner Goebbels' Musiktheater. In: Hören und Sehen – Musik audiovisuell. Hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Mainz: Schott, 2005. S. 169 – 177.
- Siegmund, Gerald: Task Performance als Choreographie: Die Aufgabe des Schauspielers. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 127– 131.
- Stock, Ulrich: „Der Audiofilm, Soundcollage, Hörstück, Oper ...“. In: Die Zeit (Beilage Literatur und Musik) 11.12.2003.
- Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript, 2005.
- Souksengphet-Dachlauer, Anna: Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken. Bielefeld: transcript, 2010.
- Supper, Martin: Elektroakustische Musik & Computermusik. Hofheim: Wolke, 1997.
- Till, Nicholas : Ein Strassenkämpfer. In: Stiftung Lucerne Festival (Hg.); Singer, Erich (Red.): Composers-in-residence: Isabel Mundry, Heiner Goebbels; Lucerne Festival Sommer 2003. Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld, 2003. S. 93 – 109.
- Urbach, Tilman: „Texttrümmer, Musiksplitter – Der Komponist Heiner Goebbels“. In: Fono Forum. Heft 11, November 1994.
- Varopoulou, Helene: Komponieren im Raum: Installation vor Ort. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002. S. 131– 134.
- Von Brincken, Jörg: Ich bin Schatten. Zur Performanz der Abwesenheit in Heiner Goebbels' Black on White. In: Schläder, Jürgen: Das Experiment der Grenze. Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater. Leipzig: Henschel, 2009. S. 13 – 44.
- Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 358 – 364.
- Weber, Frankziska: „Ob ich auch wandle durch das Tal des Schattens“ Heiner Goebbels' Black on White im Lichte der Bewegung. In: Schläder, Jürgen: Das Experiment der Grenze. Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater. Leipzig: Henschel 2009. S. 45 – 68.
- Wicke, Peter; Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland: Handbuch der populären Musik. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1997.

Internet-Quellen:

- Hübner, Falk: er tüssen („dazwischen“). In: Programmheft für das GOEBBELS FESTIVAL. Den Haag, März 2008. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 23.05.2010.
- Glandien, Kersten: En Route – Eine monographische Studie zum Œuvre von Heiner Goebbels. Ungedruckt, 2000. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.at / Zugriff am 16.05.2010.
- Goebbels, Heiner: Stifters Dinge. Presseheft 1. Januar 2000. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.at / Zugriff am 02.09.2010.
- Goebbels, Heiner: Theater als Museum oder Labor. Ungedruckt, 2008, (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 15.05.2010.
- Gorbach, Tim: „Es klingt nie nach jemand anderen“. Im Gespräch mit Rainer Römer vom Ensemble Modern. Frankfurter Rundschau 30.12.2003. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 07.05.2010.
- Gorbach, Tim: „Theater ist Erfahrung keine Mitteilungsform“. Im Gespräch mit Heiner Goebbels. Frankfurter Rundschau 13.05.1998. (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 22.08.2010.
- Lehmann, Hans-Thies: Dass es Verwandlung gibt. Interview mit Heiner Goebbels. Ungedruckt, August 1996 (ohne Seitenangabe) <http://www.heinergoebbels.com> / Zugriff am 20.05.2010.
- Nyffeler, Max: „Das Nationale in der Musik – die Kunst des Wo-Anders-Seins“. In: Fuge. Zeitschrift der Jungen Deutschen Philharmonie 9/1996, (ohne Seitenangabe). Vgl. www.heinergoebbels.com / Zugriff am 21. Juni 2010.
- dctp; 10 vor 11; Alexander Kluge spricht mit Heiner Goebbels. Ausstrahlung vom 26.05.2008. Vgl. auch: <http://www.youtube.com/watch?v=eYklb0OUXvQ> / Zugriff am 04.08.2010.
- Trailer zu: The experience of things, Heiner Goebbels. a 52' dokumentary film. Regie: Marc Perroud. Vgl.: <http://www.youtube.com/watch?v=1VV-mcuf-P8> / Zugriff am 02.10.10.

Diskographie:

- Heiner Goebbels: Hörstücke nach Texten von Heiner Müller. Darin: ‚Die Befreiung des Prometheus‘, ‚Wolokolamsker Chaussee‘ und ‚Verkommenes Ufer‘. Deutschland, ECM 1452, 1994.
- Goebbels, Heiner: Der Mann im Fahrstuhl. Deutschland, ECM 1369, 1988.
- Goebbels, Heiner: Landschaft mit entfernten Verwandten. Deutschland, ECM New Series 1811, 2007.

Booklet zur CD: Sogenanntes Linksradikales Blasorchester: Sogenanntes Linksradikales Blasorchester. 1976 – 1981. Deutschland, Trikont US-0258, 1976 – 1981, (ohne Seitenangabe).

Booklet zur CD: Müller, Heiner: The Man in the Elevator, ECM 1369, 1988, übersetzt von Carl Weber. Zit nach: Goebbels, Heiner: Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird. S. 65.

Dietmar Wiesner und Roland Diry im Interview mit Max Nyffeler auf der DVD: Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiß und même soir (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe musica viva. forum der gegenwartsmusik. Deutschland 2008. 0:07 – 0:15.

„Ich bin ja fantasiefrei“ Heiner Goebbels im Telefongespräch mit Stefan Fricke. Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiß und même soir (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe musica viva. forum der gegenwartsmusik. Deutschland 2008. (ohne Seitenangabe). Vgl. file:///Volumes/musicaviva09_1/start.htm

SHADOW – A PARABEL in der Übersetzung von Gisela Etzel, Textvorlage zu SCHWARZ AUF WEISS im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiß und même soir (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe musica viva. forum der gegenwartsmusik. Deutschland 2008. (ohne Seitenangabe). Vgl. file:///Volumes/musicaviva09_1/start.htm

That Corps von T. S. Eliot, Textvorlage zu Schwarz auf Weiss, im Programmheft der DVD: Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiß und même soir (zwei Musiktheaterstücke). In der Reihe musica viva. forum der gegenwartsmusik. Deutschland 2008. (ohne Seitenangabe). Vgl. file:///Volumes/musicaviva09_1/start.htm

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Ästhetik von Heiner Goebbels' Musiktheater. Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, ob die szenischen Erscheinungsformen seines Musiktheaters als durch eine ‚Ästhetik des Dazwischen‘ bestimmte zu beschreiben sind. Goebbels' theoretische Auseinandersetzungen mit Hanns Eisler, die Erfahrungen, welche er mit dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester gesammelt hat und seine Arbeit am Neuen Hörspiel sind Voraussetzungen für die spezifische Arbeits- und Konzeptionsweise seiner Musiktheaterstücke. Seine künstlerisch-theoretischen Ansichten sind eng mit seiner praktischen Arbeitsweise verflochten und spiegeln sich in der Ästhetik seiner Musiktheaterstücke wider. Die Analyse des Musiktheaterstücks SCHWARZ AUF WEISS zeigt, dass Goebbels' Musiktheater von einer offenen Darstellungs- und Erzählstrategie bestimmt ist, die sich bewusst intermedialer und intertextueller Brüche bedient. Erst durch die Wahrnehmung des Zuschauers, der gewissermaßen in dieses Zeichengeflecht eintritt und sich in den Lücken und Brüchen einnistet, werden die einzelnen Elemente in einen Gesamtzusammenhang gebracht und damit ‚sinnvoll‘. Die Zwischenräume, die Goebbels in seinem Musiktheater SCHWARZ AUF WEISS schafft, erweisen sich als zentrale Kategorie seiner Theatralität, die auf die Aktivierung der ZuschauerInnen abzielt. Sein Musiktheater ist damit wesentlich durch eine Ästhetik des Dazwischen bestimmt.

Curriculum Vitae
Elisabeth Hargassner

AUSBILDUNG	Theater-, Film- und Medienwissenschaft	Universität Wien seit 2005
	Schwerpunkte: Zeitgenössisches Theater und Musiktheater	
	Musikwissenschaft Schwerpunkt: Neuere Historische Musikwissenschaft	Universität Wien seit 2005
	Kulturmanagement	Institut für Kulturmanagement Sept. 2007 – Juni 2008
	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg am Gymnasium und Oberstufenrealgymnasium St. Ursula – Salzburg	Juni 2004

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN	Produktionsleitung Wiener Taschenoper	März 2009 – Juni 2010
	PR Administration Svoboda PR & Consulting GmbH	Okt. 2008 – Febr. 2009
	VIP-Organisation, Sponsoring im Rahmen der Salzburger Festspiele Svoboda PR & Consulting GmbH	Juni, August 2008
	Ausstellungsorganisation, Künstlerbetreuung Mario Mauroner Contemporary Art Vienna	März 2008 bis Juni 2008
	Produktionsassistentz Bregenzer Festspiele KAZ	Juni 2006 – August 2006
	Regiehospitantz bei der Produktion FAMILIENTISCH Schauspielhaus Wien	Februar 2006
	Statisterie Wiener Staatsoper, Salzburger Festspiele	2005 – 2007
	Organisation, Künstlerbetreuung beim Salzburger Swing und Dixieland Festival	2004 – 2006

PERSÖNLICHE DATEN	Geboren:	24.05.1986, Salzburg
	Muttersprache:	Deutsch
	Englisch:	fließend
	Französisch:	Maturaniveau
	Italienisch:	Grundkenntnisse
	Musikalische Ausbildung:	Klavierunterricht von 1991 – 2004 (u. a. bei Georg Steinschaden u. Gianfranco Sannicandro)
	Hobbys:	Volleyball, Alpinski, Wandern, Reisen, Lesen, Heimwerken
