

Julia H. Schröder (Hg.)

Im Hörraum vor der Schaubühne

Theatersound von Hans Peter Kuhn
für Robert Wilson und
von Leigh Landy für Heiner Müller

[transcript] Theater

Über die Zusammenarbeit mit Heiner Müller

»The idea is to feed, furnish and let the space

speak for itself« (Antonin Artaud)

LEIGH LANDY

Über Musik und Theater wird selten geredet – eigentlich nie. Deswegen freue ich mich, die Gelegenheit zu haben, etwas nostalgisch zu sein. Denn alles, worüber ich hier berichte, ist vor einem Vierteljahrhundert passiert. Das sind schöne Erinnerungen, aber das sind auch alte Erinnerungen.¹

Nach einer Einleitung, in der ich erkläre, warum es für mich als Komponist ebenso naheliegend war, für das Theater wie für Tanz, Video und andere Kunstformen zu arbeiten, werde ich den Weg beschreiben, der mich zu Heiner Müller führte. Hier gebe ich einen kurzen Überblick über die drei Theaterinszenierungen von Müller-Dramen, für die ich die Musik bzw. das Sounddesign komponiert habe, sowie drei selbständige Kompositionen, die Müller-Texte vertonen. Dabei finden andere Mitglieder des Kreises um Müller Erwähnung, insbesondere die Regisseure Fritz Marquardt und

1 Dieser Text ist die redigierte Fassung eines von Leigh Landy frei gehaltenen Vortrags mit verschiedenen Musikbeispielen. Vortrag am 29.11.2013, im Rahmen des Symposiums »Im Hörraum vor der Schaubühne. Theatersound für Robert Wilson (Hans Peter Kuhn) und Heiner Müller (Leigh Landy)«, veranstaltet von der Freien Universität Berlin, Sfb 626, in den Räumen der Universität der Künste Berlin. Redigiert von Leigh Landy und Julia H. Schröder.

Dimiter (Mitko) Gotscheff,² der vor einigen Wochen leider gestorben ist. Im Hauptteil des Vortrags widme ich mich der Zusammenarbeit mit Heiner Müller in allen Phasen einer Theaterproduktion am Beispiel von Müllers *Philoktet* (Basel 1987). Die Verfahrensweisen des Sampling und der Tonaufnahmen vor Ort und deren Re-Kontextualisierung in musikalischen Kompositionen – sowohl im Allgemeinen als auch speziell in den Müller-Produktionen – wird anhand von zwei meiner drei Müller-Kompositionen aus den achtziger Jahren dargelegt. Dieser Vortrag wird zeigen, dass das Zitat von Antonin Artaud im Titel auch meine Arbeitsweise für das Theater in den achtziger Jahren beschreiben kann.

Über meine Rolle als Komponist im Theater

Ich werde, genau wie John Cage, verschiedene Anekdoten erzählen, denn durch Anekdoten kann man in die Tiefe gehen. Wenn ich hingegen versuche, intellektuell über meine Arbeit zu reden, wird das alles Quatsch. Anekdoten und Geschichten eignen sich viel besser, um Vergangenes autobiografisch zu rekapitulieren, im Sinne eines Zeitzeugen.

Diese Berichtsart ist auch deshalb unausweichlich, weil ich nie ein Archiv meiner Arbeiten angelegt habe. Bestimmte Materialien – auf Tonband oder Notenpapier –, die ich im Theater gebraucht habe, sind erhalten, weil ich damals dachte, das klingt schön, vielleicht könnte ich das nochmal gebrauchen. Diese Ideen und Materialien habe ich aufgehoben. Alles andere, was in einer Produktion gebraucht wird, habe ich an den Tonmeister oder an die Tonmeisterin gegeben. Und mit der ersten Vorstellung – Sie kennen alle die Postmodernisten, nicht wahr? – ist der Autor tot und es lebt das Kunstwerk. Also, ich hatte keinen Einfluss mehr. Zwar habe ich das Stück noch ein paar Mal angeschaut und angehört, habe Gedanken mit den Schauspielern besprochen, aber ich war nicht mehr in der Produktion beschäftigt. Nun hatte der Tonmeister meine Musik, meine Geräusche und mein Sounddesign. Damit war meine Rolle als »Komponist« beendet, was ein bisschen traurig ist.

Für meine Entwicklung als Komponist waren die Erfahrungen im Theater wahnsinnig wichtig. Müller war nicht der Erste, mit dem ich zusam-

2 Fritz Marquardt (15.7.1928–4.3.2014) und Dimiter Gotscheff (26.4.1943–20.10.2013).

mengearbeitet habe. Ich habe oft an Theater-, Video- und Tanzprojekten mitgearbeitet. Bei einer Zusammenarbeit gibt es oft Krach, aber ab und zu gibt es auch sehr schöne Ergebnisse, wenn die Musik dem Tanz etwas hinzufügt, ihn auf eine neue Ebene bringt und umgekehrt.³ Diese Synergien habe ich immer hoch geschätzt. Als positive Aspekte von Zusammenarbeit in den performativen Künsten sehe ich zum einen, dass ein größeres Publikum erreicht wird, und zum anderen, dass die kreative Zusammenarbeit mit Künstlern anderer Kunstgattungen sehr anregend sein kann. Ich habe entdeckt, dass man für Tanz und Video extrem experimentelle Musik schaffen kann, ohne Probleme zu haben. Das hat mit der Kultur des Visuellen zu tun. Wenn die Augen Teil der Erfahrung sind, ist das Publikum viel offener für akustische Experimente mit *organised sound*.

Diese Theaterproduktionen waren sehr intensive Perioden. Als ich beispielsweise in Bochum an Fritz Marquardts Inszenierung von Ibsens *Klein Eyolf* als Komponist mitgearbeitet habe,⁴ war ich mehr oder weniger ein Gastarbeiter in Bochum, habe dort gewohnt und zehn Wochen lang nur mit Ibsen zu tun gehabt. Als meine Arbeit abgeschlossen war und ich aus dem Theater 'raus ging, kam mir alles sehr fremd vor. Meine Welt, mein Universum war das Stück geworden, und alles andere war fremd. Diese Intensität ist das Schöne, das Tiefe bei der Arbeit im Theater. Im Konzertleben finde ich das nicht immer. Theaterarbeit kann sehr dankbar, sehr emotional sein und hat eine hohe Qualität. Aber in einem Konzertprogramm mit acht Stücken in anderthalb Stunden kann ich mich nicht in acht Universen einfinden. Ideal ist es, wenn ich zehn Wochen an einem Stück arbeiten kann.

Räumlichkeit

Sprechen wir jetzt über den Titel »Im Hörraum vor der Schaubühne«. Theater besteht normalerweise aus zwei Dimensionen – ich würde sagen andert-

-
- 3 Einige Zeit habe ich in dem kollektiv organisierten Performing-Arts-Ensemble *Idee Fixe* mitgewirkt, einer Gruppe von Tänzern, Schauspielern und Musikern. In unseren Produktionen hat der Einsatz von Technik eine große Rolle gespielt. Wir hatten als tourendes Ensemble allerdings nie am selben Aufführungsort eine so hohe Aufführungszahl, wie sie ein Theaterstück erreicht.
- 4 Henrik Ibsen, *Eyolf* (*Klein Eyolf*), Schauspielhaus Bochum (Uraufführung am 21.11.1986).

halb Dimensionen: es gibt links und rechts, und es gibt für die Schauspieler etwas näher oder weiter weg vom Publikum (die »halbe Dimension«). Für das Bühnenbild gibt es auch noch die Höhe, also eine vertikale Dimension. Die Vertikale wird jedoch kaum genutzt, weil das Bühnenbild normalerweise statisch ist. Auch die Beleuchtung ist normalerweise nur auf die Bühne gerichtet. Aber wir Komponisten haben mehr Möglichkeiten. Wir verfügen über alle drei räumlichen Dimensionen: Ton und Musik können »vorne und hinten«, »links und rechts« sowie »oben und unten« erklingen. Nicht immer werden diese Möglichkeiten überzeugend eingesetzt. Ich habe im Theater oft erlebt, dass die Stimmen der Schauspieler auf der Bühne verstärkt und über Lautsprecher anderswo im Theaterraum wiedergegeben werden, ohne dass damit eine künstlerische Intention verbunden gewesen wäre. Das heißt, jemand steht hier und ich höre die Stimme da. Wenn das allein aus mangelhafter Kenntnis von Audiotechnik passiert, ist es abscheulich und kein guter Gebrauch der Technik. Als Musiker, also Komponisten oder Tonmeister, können wir hingegen ganz bewusst entscheiden, Geräusche und Musikfragmente in allen drei Dimensionen zu verwenden.

Meine Karriere ist zweigeteilt, ich arbeite sowohl als Komponist als auch als Musikwissenschaftler. Das hat den Vorteil, dass ich meine künstlerischen Ideen immer gleich hinterfrage und oft entscheide: »Das ist blöd, das mache ich doch nicht.« Von Anfang an habe ich mich mit experimenteller Musik beschäftigt. Dabei merkt man schnell, dass das Publikum sehr klein ist und es notwendig wäre, die Publikumsgröße zu optimieren, also zu erhöhen. Ich gebe mich keinen Träumen hin, aber etwas mehr öffentliches Interesse für experimentelle Musik wäre gerechtfertigt. Eine Erfahrung, für ein größeres Publikum zu arbeiten, war im Theater. Verschiedene Theaterstücke, an denen ich mitgearbeitet habe, sind mehr als hundert Mal aufgeführt worden. Es haben sie also hundert Mal zwischen 300 und 500 Zuschauerinnen erlebt. Einige Produktionen wurden sogar im Fernsehen gesendet. Das sind viele Leute, die kommen nicht nur für mich – obwohl ein oder zwei tatsächlich wegen meiner Musik da waren. Aber die meisten kamen aus anderen Gründen und hörten experimentelle Musik, experimentelle Geräusche, Sounddesign usw. Da sie sich nicht beklagt haben, ist das doch der Beweis, dass zeitgenössische experimentelle Musik zu verdauen ist! Leider wird über Theatermusik nicht geredet – Wilsons Produktionen sind ein Ausnahmefall.

Arbeit in der DDR

Ende der siebziger Jahre war ich zum ersten Mal in der DDR. Zuvor hatte ich die Sängerin Roswitha Trexler kennen gelernt, eine sehr talentierte, wunderbare Sopranistin, mit der ich lange geredet habe, ebenso mit ihrem damaligen Mann, Fritz Hennenberg, einem Musikwissenschaftler und Spezialisten für die Musik Witold Lutosławskis und späterem Chefdramaturgen unter Udo Zimmermann an der Leipziger Oper. Daraufhin bekam ich eine Einladung nach Leipzig. In dieser Zeit war das nicht so einfach und sehr teuer für »Wessis« – ich lebte damals in Amsterdam –, weil man nur im Interhotel übernachten konnte. Das waren sehr interessante Tage. Ich lernte alle Leipziger Musiker und Komponisten kennen, was toll war. Zufälligerweise wurde am dritten Tag meines Aufenthalts die Paul-Dessau-Schule in der Nähe von Berlin eröffnet.⁵ Ich hatte keine Ahnung, dass ich auch nach Berlin fahren würde. Aber das bin ich. Nach dieser Eröffnung bin ich in der Wohnung der Witwe von Paul Dessau gewesen, was eine Erfahrung war, und später war ich auch in Berlin in der »Möwe«,⁶ wo die Künstler ganz offen miteinander quatschen konnten. Das war »Utopia« in der Hauptstadt. Dort habe ich Heiner Müller kennen gelernt. Nach zwei oder drei Gläsern russischen Cognacs hat er mich gefragt: »Warum sind Sie hier? Sie kommen aus Holland, Sie sind Amerikaner. Was suchen Sie in der DDR?« Wie antwortet man darauf? Mir ging durch den Kopf, gehört zu haben, der Mann sei sehr wichtig, und ich musste irgendwie etwas Ehrliches sagen, was nicht allzu dumm wäre. Also habe geantwortet: »Ja, ich bin irgendwie an Anarchismus interessiert. Sind Sie das auch?« Zwei Minuten später ist er aufgestanden und hat gesagt: »Leute kommt alle zu mir nach Hause. Wir geben heute Abend eine Party.« Die Party war dann am »Kissinger Platz«, wie ich den Kissingenplatz in Pankow immer genannt habe, dort hat er zu der Zeit gewohnt. Der Austausch mit Heiner Müller war wahnsinnig toll. Wir haben stundenlang miteinander geredet. Er hat mir seine sechs Rotbü-

5 1979 wurde die polytechnische Oberschule in Zeuthen, an der Paul Dessau (1874–1979) von 1960 bis 1974 als Musikpädagoge tätig war, ihm zu Ehren an seinem 85. Geburtstag in Paul-Dessau-Schule umbenannt. Offenbar war er wenige Monate zuvor verstorben.

6 »Die Möwe« war ein Künstlerclub in der Luisenstraße 18 in Berlin-Mitte, der 1946 von der russischen Besatzung eingerichtet wurde und zu einem Künstlertreffpunkt in Ost-Berlin wurde.

cher⁷ geschenkt, die West-Berliner Ausgabe, mit dem Kommentar: »Ja, wenn sie damit Musik machen können, wäre das toll. Also ich habe mit Komponisten ziemlich schlechte Erfahrungen.« Bis dahin gab es meines Wissens Müllers Opernlibretto für Paul Dessau und dessen Schauspielmusik zu Müllers *Zement*.⁸ Dessau hat über Müller gesagt: »Die Sprache ist so reich, es gibt keinen Raum für Musik.« Ich glaube auch, dass es so war. Eine andere Komponisten-Erfahrung hatte Müller mit Friedrich Goldmann, was wohl auch ein bisschen misslungen ist. Danach hatte Heiner keine Lust mehr, so weiter zu arbeiten. Also habe ich diese Bücher mitgenommen, was mir zwei Stunden Warterei am Grenzübergang an der Friedrichstraße beschert hat. Es waren Müller-Bücher – noch dazu in West-Ausgaben, das ging für die Grenzbeamten nicht. Das war aber nicht das einzige Mal, dass ich am Grenzübergang warten musste. Ich kenne die Friedrichstraße sehr gut, weil ich dort jedes Mal zwei oder drei Stunden aufgehalten wurde.

Das erste, was Müller mir erzählte, war: »Ich werde in der DDR toleriert, nicht akzeptiert.« Nach diesem Satz überraschte mich, dass Müller in der DDR so politisch wirken konnte: 1980 habe ich eine Müller-Inszenierung an der Volksbühne in Ost-Berlin gesehen.⁹ Das Publikum hat mich total überrascht: Neben dem üblichen Theaterpublikum waren da West-Berliner, Polizisten (VoPos), Armee-Mitglieder und normale Leute. Wenn man genau hinhört, welche Ironie in dem Stück steckt, scheint es, als ob die Mauer in dieser Aufführung um zwei Millimeter verschoben wurde und alle DDR-Bürger das wussten. Das war für mich sehr schön, aber nicht unproblematisch. Denn plötzlich wurde Kunst bedeutsam. Zuvor hatte ich mit John Cage an die totale Freiheit geglaubt, die allerdings niemals diese kulturelle Bedeutung hätte annehmen können. Nichts gegen Cage. Ohne

7 Zwischen 1974 und 1989 erschienen Heiner Müllers Werke im westdeutschen Rotbuch Verlag in elf Bänden. Offenbar waren zum Berichtszeitpunkt erst sechs Bände erschienen.

8 *Drachenoper/Lanzelot*, Opernlibretto von Heiner Müller und Ginka Tscholakowa, Musik von Paul Dessau (Uraufführung 1969). Heiner Müller, *Zement*, Uraufführung 1973 am Berliner Ensemble mit Musik von Paul Dessau und Regie von Ruth Berghaus.

9 Es handelt sich um folgende Müller-Inszenierung: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* von Heiner Müller. Regie: Ginka Tscholakowa und Heiner Müller, Volksbühne, Berlin (Uraufführung am 13.11.1980).

Cage wären wir, was die künstlerischen Gedanken betrifft, um 50 Jahre zurück. Aber diese Kommunikation mit dem Publikum war politisch wirksam. Vielleicht übertreibe ich, vielleicht ist es Nostalgie, aber ich glaube, dass die Mehrheit der Bevölkerung wusste, dass Müller da Dinge machte, die man eigentlich nicht machen sollte. In der Kunst geht es darum, die Kultur etwas voranzubringen. Und das hat er immer gemacht.

Kompositionen auf Müller-Texte I

Zurück zur Zusammenarbeit mit Heiner Müller: »Es gibt ein Stück, das *Fahrstuhl* heißt. Kennst du das?«,¹⁰ fragte er mich. Wir duzten uns damals schon. »Ja, wenn du damit 'was machen kannst.« Ich habe sechs Monate lang darüber nachgedacht. Der Monolog ist wahnsinnig schön und irgendwann habe ich dann innerlich Musik dazu gehört: *Die Glückliche Hand* von Arnold Schönberg erklang vor meinem inneren Ohr! So expressionistisch komponiere ich nicht, deswegen musste ich ablehnen: »Tut mir leid, aber das schaffe ich nicht.« Letztlich hat Heiner Goebbels Musik auf Müllers *Fahrstuhl* komponiert.¹¹

Trotzdem habe ich in Müllers Schriften 13 Texte gefunden, einige davon aus Schauspielstücken, aber auch Gedichte und kurze Prosa-Texte. Ich habe sie als Zyklus der *Müller-Lieder* vertont.¹² Zufälligerweise ist das erste Lied der Prolog aus *Philoktet*. Bei diesem Stück war meine Idee, die Musik nicht zu kompliziert zu machen, damit die tollen Texte von Müller ganz im Vordergrund stehen. Es ist für eine Stimme – es kann eine Frau oder ein Mann sein – und zwei einstimmige Instrumente notiert.¹³ In der *Philoktet-*

10 Heiner Müller: Monolog »Der Mann im Fahrstuhl« aus: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*.

11 Heiner Goebbels, *Der Mann im Fahrstuhl*, szenisches Konzert mit Text von Heiner Müller (1987).

12 Leigh Landy, *Müller-Lieder* für Singstimme und zwei beliebige Melodieinstrumente im gleichen Register (1980).

13 Leigh Landy spielte während seines Vortrags eine Aufnahme dieses Lieds für Frauenstimme und Schlagzeug (2 Stimmen) vor (Martha Herr: Stimme, John Boudler: Perkussion). In einer anderen Interpretation spielte Fred Došek Klavier und Landy Gitarre, Roswitha Trexler, Sopran.

Inszenierung,¹⁴ zu der ich die Bühnenmusik komponiert habe, wurde der Prolog nicht verwendet. Heiner Müller hat mir damals auch ein Gedicht gezeigt, aber gleich dazu bemerkt: »Damit können Sie nichts machen. Das ist zu persönlich.« Ich habe *E. L.*¹⁵ dennoch vertont, und es ist das schönste Lied geworden. Ganz untypisch für mich, ist es sehr romantisch. Für das dritte Lied *Hundert Schritt* verwandte ich eine Zwölftonreihe, was ich eigentlich hasse. Aber es gibt ein schönes Lied von Strawinsky, *The Owl and the Pussycat* (1966), in dem er Zwölftonmusik nach Schönbergs Tod eingesetzt hat. Bei Strawinsky kann man die Melodie trotzdem mitpfeifen. Das habe ich auch für mein zwölftöniges Lied angestrebt. Es gibt bei Müller einige chinesische Texte, die er adaptiert und leicht abgeändert hat. Aus seinem fragmentarischen Theaterstück *Traktor*¹⁶ habe ich so ein Gedicht-Zitat nach Po Chü I¹⁷ gewählt und dann tonal – um Gotteswillen, tonal! – vertont. Das Gedicht finde ich prächtig. Es ist pazifistisch, was ich von Müller nicht erwartet hatte. Insgesamt sind es sehr »klassische Lieder« geworden, meine letzten Kompositionen, die ich traditionell notiert für Singstimme und Begleitinstrumente geschrieben habe.

14 Heiner Müller, *Philoktet*, Regie: Dimiter Gotscheff, Theater Basel (Uraufführung am 20.3.1987).

15 Heiner Müller, »E. L.«, in: ders., *Werke 1. Die Gedichte*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 173.

16 »[...] Ich war ein Held, mein Ruhm gewaltig | In meinen Bannern rauschten die vier Winde | Wenn meine Trommeln lärmten schwieg das Volk | Ich habe mein Leben vertan. (Po Chü I) [...]«, aus: Heiner Müller, *Traktor. Fragment* (1955/1961/1974), darin: »Aufforderung zum Tanz oder der Kampf mit dem Engel«. In: ders., *Werke 4, Die Stücke 2*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 483–504, 489.

17 Müller setzt an den Vierzeiler eine Fußnote, aus der hervorgeht, dass es sich um ein Gedicht von Po Chü I handelt. Tatsächlich ist es aber von einem anderen chinesischen Dichter. Wie genau Müller in der Adaption verfahren ist, etwa, dass er mehrere Zeilen zu seiner ersten Zeile zusammenfasste, stellt Ebrecht dar. Katharina Ebrecht, *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 75–77.

ner Anfangszeit am Theater Dramaturg war. Bevor er international arbeitete, hatte er schon verschiedene Müller-Inszenierungen in Bulgarien gemacht. Ebenfalls aus Sofia kam Müllers zweite Frau, die Regisseurin Ginka Tscholakowa. Ein gutes Jahr nach meinem ersten Treffen mit Heiner Müller sind wir zu dritt nach Sofia gefahren. Müller ist nur eine Woche geblieben, seine Frau hat mich danach noch mit ans Schwarze Meer genommen. Tolles Land. Eines meiner Forschungsinteressen ist bulgarische Musik, nach der ich mich dort umgehört habe. Bulgarische Musik war zu der Zeit die offizielle Musik der Regierung, deshalb wollte niemand bulgarische Musik singen. Aber nach ein paar Gläsern Grosdowa haben dann doch alle bulgarische Musik gesungen. – Auch eine schöne Erfahrung, die mir die Bulgaren sehr schnell nah gebracht hat und mich neugierig gemacht hat, was auf Gegenseitigkeit beruhte.

Zu dieser Neugier für das Andere, Ost oder West, möchte ich etwas ausholen. Ich habe leider nie eine Produktion in der DDR gemacht. Zwar gab es Pläne dazu, zwei Vorschläge und zwei längere Diskussionsperioden im Berliner Ensemble, aber es ist uns nie gelungen, eine ganze Produktion dort zu machen. Wenn man in der DDR über Produktionen geredet hat, gab es nicht einen, sondern zwei Dramaturgen: den Produktionsdramaturgen und den Theaterdramaturgen. Klaus Mehner¹⁹ weiß, wer der Zweite war: Der war Mitglied der Partei [SED]. Es gab also eine traditionelle Dramaturgie und eine zweite Dramaturgie, die einzig dazu da war, das Thema in Bezug zum Marxismus-Leninismus und Engels zu setzen. Als Niederländer hatte ich vorher nie einen Anlass gehabt, mit Marx und Engels über meine Musik zu reden. Als ich es dann für die DDR-Produktionsvorbereitungen machen musste, fand ich es eigentlich sogar interessant.

Meine Professoren für Komposition im Westen hatten mich immer gefragt: »Wie machen Sie das? Mit welchen Techniken, mit welcher Strategie?« Aber nie, warum und für wen. In der DDR waren die Warum- und Für-wen-Fragen das Erste. Die Methodenfrage wurde erst danach gestellt, wenn entschieden war: Akzeptiert, toleriert oder weg. Das erforderte eine große Umstellung für mich. Seitdem gebe ich meinen Kompositionen eine ganz deutliche Dramaturgie, wahrscheinlich ohne Lenin. Heiner Müller war

19 Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Klaus Mehner saß während des frei gehaltenen Vortrags im Publikum und unterstützte die Diskussion. Kommentare sind in dieser Schriftfassung von Leigh Landys Vortrag aufgegangen.

dafür ausschlaggebend mit seinen ganz klaren Ideen über Musik und die Notwendigkeit für Dramaturgie.

Eigentlich war ich, als ich Müller kennen lernte, eines der vielen ›Kinder‹ von John Cage. Experimentelle Musik mit dem Ziel, etwas Neues zu entdecken, war die Leitlinie. Das war also der Spätmodernismus in meiner Anfangszeit als Komponist. Als ich Müller traf, musste ich meine Ästhetik radikal überdenken. Mit Müller sah ich die Notwendigkeit für Bedeutung, also Kommunikation, in der Kunst, die in Cages Richtung ausgeschlossen ist. Die Freundschaft mit Heiner Müller hat also meine Musik verändert. In der Struktur hat sie sich nicht sehr geändert, aber es gab jetzt eine Bedeutungsebene. Wenn jemand fragt: »Das habe ich nicht verstanden. Was wollten Sie eigentlich?«, kann ich eine Erklärung geben, eine Geschichte erzählen. Wenn diese Geschichte nicht richtig verstanden wird, gibt es ein Problem in der Kommunikation. Dann kann ich die Komposition noch einmal überdenken und eventuell etwas ändern.

Kommentar zum Bühnenmusik-Essay von 1987

Viele dieser Gedanken kommen aus einem Text, den ich anlässlich einer *Philoktet*-Produktion 1987 in Basel geschrieben habe. Obwohl er im Auftrag des Theatermagazins verfasst wurde, ist der Text meines Wissens nie publiziert worden. Der Titel beginnt mit einem Zitat von Müller: *Spar deinem Schiff die unbequeme Fracht, den Misslaut meiner Schmerzen Deinem Ohr. Die Arbeit eines Komponisten mit »Philoktet«*.²⁰

Ich sage oft, dass viele Theaterkomponisten Kapellmeister sind. Dazu passt der Witz, den ich im Artikel zitiere: Wenn der Komponist Gottfried von Einem Theatermusik gemacht hätte, müsste er seinen Namen ändern in *Gottfried von Allem*. Regisseure erwarten, dass ihre Komponisten ohne große Diskussion machen, was sie sagen. Und zwar jedes Mal etwas anderes. Für mich ist ein Kapellmeister jemand, der alles machen kann. Und auch ziemlich schnell. In zwei Wochen komponierte Haydn eine Symphonie, oder? Genau so wird es im Theater erwartet. Für mich geht das nicht. Ich möchte, dass meine Arbeit ernst genommen wird, und dafür brauche ich Zeit und Mitspracherecht. Wenn das nicht möglich ist, verzichte ich lieber, wie zu der Zeit, als ich der erste »Composer in Residence« am niederländi-

20 Der Text ist in diesem Band in seiner Originalfassung auf Englisch abgedruckt.

schen Nationaltheater war. In den achtziger Jahren wurde in Den Haag ein neues Ensemble gegründet, und ich war als Komponist eingeladen. Nach neun Monaten habe ich auf die Stelle verzichtet, denn es gab zu viele Regisseure, die mir erzählt haben, was ich machen sollte. Mein Interesse war, als gleichberechtigtes Mitglied einer Gruppe zu arbeiten, die eine gemeinsame Vision einer Produktion entwickelt. Mir war wichtig, nicht traditionelle Vorstellungen von Theaterzwischenmusiken zu bedienen, sondern auch an experimentellen Möglichkeiten eines neuen Theaters zu arbeiten, beispielsweise mit Geräusch- und Klangtexturen oder den Stimmen der Schauspielerinnen und Schauspieler. Damit meine ich nicht, wie sie sich als Schauspieler präsentieren, sondern wie der Klang der Stimmen kombiniert wird mit allem anderen, was man hört. Das akustische Gesamtkonzept ist dann ein Teil der Dramaturgie. Mein Ideal von Theaterarbeit ist, dass ich meine Gedanken zum Gesamtkonzept in die Produktion einbringen kann. Ich will also die gleichen Rechte wie ein Bühnenbildner und möchte, dass der Regisseur das als Gruppenvision, als gemeinschaftliche Vision akzeptiert. So habe ich immer gearbeitet. Wenn das nicht möglich war, habe ich dankend abgesagt und etwas anderes gemacht.

»Von Allem« hat eine zweite Bedeutungsebene, und das ist das erweiterte Material der neuen Musik, das im zwanzigsten Jahrhundert auch Geräusche einbezieht, nicht nur die fixierten Töne der Tonleiter, *do, re, mi*, sondern alles Klingende. In der Neuen Musik setzen wir verschiedenste Strukturen, Instrumente und Technologien ein. Es gibt beinahe zu viele Möglichkeiten und zu viele »Sprachen« in der Neuen Musik. Das ist nicht einfach für das Publikum, wenn es zu viele Möglichkeiten gibt. Ebenso schwierig ist es, eine kohärente Idee, eine kohärente Sprache in der Musik zu schaffen. Aber wenn es gelingt, und die Leute gut zuhören, haben wir das musikalische Universum, nach dem ich gesucht habe. Ich spreche jetzt nicht über spezifische Produktionen, sondern über meine Gedanken zu der Zeit. Die Rolle der Musik und des Sounds im Theater braucht nicht sehr groß zu sein, um als Musikdramaturg wirken zu können, statt als Opern- oder Theaterkomponist. Die Idee ist dabei natürlich, Musik und Klang zu integrieren in *eine* Vision der Produktion. Dazu habe ich in Basel geschrieben: Wenn Wilson ein »Bildtheater« macht, gilt es so etwas Ähnliches wie ein »Klangtheater« zu schaffen. Der Komponist Louis Andriessen hat beispielsweise immer von »Musiktheater« gesprochen, nicht von »Musical«, nicht von »Oper«, sondern von Musiktheater. In so einem Klangtheater

können sowohl herkömmliche Tonhöhen – *do, re, mi* – als auch Geräusche als Material verwendet werden, aber es gibt auch das Theatrale darin. Ein Ausgangspunkt für Wilson war oftmals Musik und Ton. Kann Klangtheater mit Sprechtheater kombiniert werden? Das ist nicht evident. Wie schon erwähnt, fand Paul Dessau Heiner Müllers Sprache so reich, dass sie keine Musik brauche. In diesem Sinne kenne ich viele Müller-Inszenierungen, in denen Musik zwischen Szenen gespielt wird, nicht aber während der Szenen. Die beiden Komponisten, die nach meiner Zeit viel mit Müller zusammengearbeitet haben, Wolfgang Rihm und Heiner Goebbels, haben tatsächlich neue Konzepte von Musiktheater entwickelt.

Kompositionen auf Müller-Texte II

Insgesamt gibt es drei Kompositionen von mir auf Müller-Texte. Zunächst die oben erwähnten *Müller-Lieder* (1980), dann *No Water Music* (1983) und *B* (1986). *Kein Wasser Musik* – oder *Keine Wassermusik* war ursprünglich eine radiophone Komposition, von der es aber auch eine Konzertsfassung für Sprecher und Stereotonband gibt. Müller schrieb einen Teil des zugrunde liegenden Textes für mich, als wir in Sofia waren, denn wir hatten dort drei Tage kein Wasser. Überall war das Wasser abgestellt, so dass wir schließlich ins Hilton Hotel gegangen sind, das es in den achtziger Jahren in Bulgarien gab. Dort wollten wir einen Kaffee trinken, weil es im Hilton Hotel auf jeden Fall Wasser gibt, dachten wir. Aber dort gab es auch kein Wasser. Daraufhin Müller: »Ich bin im Hilton Hotel, wo es kein Wasser gibt« und so weiter, und so weiter. Da konnte ich nicht anders, als »Kein Wasser Musik« zu komponieren. Die »Wassermusik« gab es schon von Händel, dann kam eine »Kein Wasser Musik«.

Auszug aus: Leigh Landy, No Water Music für Sprecher und 4-Spur-Tonband (1982/83), Aufführungsartitur. Text: Heiner Müller, Originaltexte geschrieben für Leigh Landy in Sofia 1982 und aus Glücksgott (1958)²¹. In der Aufführungsartitur sind die Zeitangaben in Minuten und Sekunden am Zeilenanfang zu lesen, gefolgt von einer kursiven Beschrei-

21 Heiner Müller, *Glücksgott* (1958), zuerst veröffentlicht in: ders., *Texte 4. Theaterarbeit*, Berlin: Rotbuch, 1975, S. 7–18.

bung der Klänge auf dem Tonband oder dem Text, den der Sprecher zu dem jeweiligen Zeitpunkt lesen soll.

No Water Music (1982/83 – Auszug aus der Aufführungspartitur)

0'00" *Drone in D auf Spur 4.*

0'08" *Uhr auf Spur 2.*

0'12" »Nach der Sprengung des Assuan-Staudamms für die Umsiedlung der Toten findet der Marsch der Schlangen und Skorpione auf Kairo statt.

0'34" Sie werden mit Flugzeugen liquidiert.« [Müller 1982]

0'43" »Ud-Loop« auf Spur 1–4.

0'56" »Ich war in Kairo als die Wasserversorgung zusammenbrach – Uhr aus.

1'02" – und die Scheiße quoll aus dem Hilton« [Müller 1982].

1'14" »Feind und Freund besiegte Sulla der lässige Römer ...« [Glücksgott]

[Der Mittelteil ist hier nicht veröffentlicht.]

10'28" »Ud-Loop« wie 0'43" »Kein Tropfen Wasser in die Kanäle fließen darf.« [Glücksgott]

10'42" *Uhr auf Spur 3–4.*

10'45" »Elektronische Ratten« aus.

10'51" »Die Frauen

10'53" wachten die ganze Nacht

10'56" um zu sichern, daß die sanitären Einrichtungen in den Häusern

11'05" nicht benützt werden.« [Glücksgott]

11'31" *Ud aus.*

11'39" *Drone aus.*

11'42" »Schießen verboten

11'49" sagte die Revolution in Tschungking« [Müller 1982].

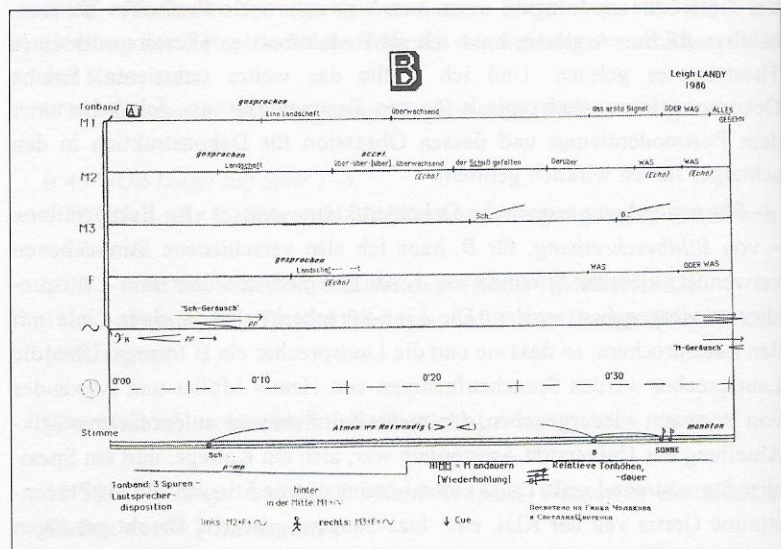
12'02" *Uhr aus.* (Ende des Stückes).

Das dritte Stück heißt *B*.²² Es basiert auf *Bildbeschreibung* von Müller, zu dessen erster Aufführung im Theater ich die Musik gemacht habe. *Bildbeschreibung* ist ein reiner Prosatext, nur Wörter, ohne jegliche Regieanweisungen, Sprechrollenverteilung oder Handlungsortsangaben. Es ist einfach Text. Das ist der späte Müller, wie seine *Hamletmaschine*. Sehr abstrakt. Die politische Aussage ist nicht deutlich. Ich würde sagen, es ist auch komplizierter als die früheren Arbeiten. Um diesen Prosatext als Theaterstück auf die Bühne zu bringen, muss man sich sehr viele Freiheiten nehmen. Müllers *Bildbeschreibung* habe ich als Reduktion des Theaters oder eines Theatertextes gelesen. Und ich wollte das weiter reduzieren. Solche Dekompositionen sind typisch für den Postmodernismus. Ich habe unter dem Postmodernismus und dessen Obsession für Dekonstruktion in den achtziger Jahren wirklich gelitten!

Für meine kompositorische Dekonstruktion – besser »Re-Komposition« – von *Bildbeschreibung*, für *B*, habe ich also verschiedene Stimmebenen verwendet, mehrere Stimmen als Tonaufnahmen, die über drei Lautsprecher wiedergegeben werden. Die Live-Sprecherin sitzt in einer Linie mit den Lautsprechern, so dass sie und die Lautsprecher ein *B* formen. Über die Lautsprecher werden Sprachaufnahmen von Heiner Müller und Alexander von Bormann wiedergegeben, der zu der Zeit Professor an der Germanistik-Abteilung der Universität Amsterdam war, also ein Kollege, und ein Spezialist für moderne Lyrik. Dazu kommt meine eigene Stimme und als Frauenstimme Gerrie van der Klei, eine Jazz-Sängerin, die viel Brecht gesungen hat. Einige Wörter auf der Aufnahme werden von ihr auf eine bestimmte Tonhöhe intoniert, so dass es sich tatsächlich nicht um eine bloße Sprachkomposition handelt. Zu den Sprachfragmenten kommen vom Band Geräusche und zwei durchgehend erklingende Bordune, also *Drones*. Das sind zwei Töne, namens *B*, allerdings unterscheidet sich die deutsche Tonhöhe *b* (ein Halbton unter *h*) von dem *b* in anderen Sprachen, beispielsweise im Englischen *b-natural* (gegenüber *b-flat*, dem Äquivalent zum Deutschen *b*). Diese Reibung der beiden Halbtöne ist musikalisch mit der Reibung der verschiedenen Sprecher, deren regionale Herkunft man gut erkennt, verwandt. Sie lesen alle Fragmente aus dem Text von Müller, die teilweise im Bandschnitt mehrfach wiederholt werden und simultan erklingen, wodurch

22 Leigh Landy, *B* für Frauenstimme und 3-Spur-Tonband (1986) wurde während des Vortrags von Landy aufgeführt.

sich ein mehrschichtiger Raum eröffnet, durch den der Müllersche Text gleitet, nicht wirklich linear, obwohl die zeitliche Abfolge erhalten bleibt. Die von Müller durch verschiedene Perspektiven eröffnete Vielstimmigkeit wird in meiner Komposition in einer realen und simultanen Stimmenvielfalt veräumlicht.



Auszug aus: Leigh Landy, *B* für Frauenstimme und 3-Spur-Tonband (1986), Aufführungspartitur. Text: Heiner Müller, *Bildbeschreibung*. In der Aufführungspartitur wird in je einer Zeile beschrieben, welche Textfragmente oder Geräusche auf den drei Tonbandspuren zu hören sind, die jeweils eine Männerstimme (M1 bis M3) und eine Frauenstimme (F) wiedergeben. Eine weitere Zeile fasst die elektronischen Geräusche zusammen. Darunter ist eine Zeitverlaufzeile, die in Zehn-Sekundenschritten Anhaltspunkte gibt. Die letzte Zeile ist für eine Live-Sprecherin (Stimme), deren relative Sprechtonhöhe als tief, mittel oder hoch angegeben ist.

Musik und *Organised Sound* zu Müller-Stücken

Müller hatte anfangs zu mir gesagt: »Wenn der Dramatiker schreibt, man hört Glocken in der Kirche, dann sollte der Komponist niemals Glocken läuten lassen.« Tatsächlich gibt es wenig akustische Umweltklänge in Müllers Texten. Schauen Sie sich das mal genau an. Es gibt kaum Informationen zum Auditiven, zum Klang.

Zwar habe ich nie zu einer Inszenierung, bei der Heiner Müller Regie geführt hat, die Musik gemacht, aber Müller hat doch alle Inszenierungen, die ich hier beschreibe, erlebt. Müller ist zu Fritz Marquardts *Arturo Ui* (Brecht)²³ nach Amsterdam gekommen, für das der Jazzer Willem Breuker Zwischenmusiken komponiert hatte, dem ich dann noch ein Sounddesign hinzufügte.²⁴ Er kam nach Sofia und Den Haag, um *Quartett* in der Regie von Gotscheff zu sehen. Da haben wir uns getroffen. Und er ist 1986 zweimal in Bochum gewesen bei Marquardts Ibsen-Inszenierung,²⁵ nur um mit Marquardt und mir zu sprechen. Natürlich kam er auch für die *Philoktet*-Proben für zwei Tage nach Basel. Er war völlig fasziniert, weil er nie mit einem Musiker gearbeitet hatte, der sich solche Freiheiten nahm, der sich so weit von dem entfernte, was traditionell für Theatermusik gehalten wird. Das war für ihn eine neue Dimension. In etwa diese Zeit fallen ja auch seine ersten Erfahrungen mit Robert Wilson. Durch die Zusammenarbeit mit Wilson hat sich die Bandbreite von Müllers Möglichkeiten verändert. Erst einmal hat er die Wichtigkeit der Musik von Wilson gelernt und die Möglichkeiten der Musik von mir gelernt. Eventuell ist er in den achtziger Jahren von seiner Auffassung, die musikalische Ebene in seinen Texten auszusparen, leicht abgekommen.

23 Bertolt Brecht, *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), Publicktheater Amsterdam (1983).

24 Ich habe unter anderem ein Sounddesign zu einer zwanzigminütigen Szene beigesteuert, das einerseits aus *Drones* bestand, lang anhaltenden Tönen, die den Eindruck einer riesigen Menschenmenge vermittelten, andererseits aus einer achtspurigen Aufnahme aus leicht gegeneinander verstimmt Tönen, die im gesamten Zuschauerraum als Schwebungen auch körperlich erfahrbar werden.

25 Henrik Ibsen, *Eyolf* (*Klein Eyolf*), Schauspielhaus Bochum (Uraufführung am 21.11.1986).

Die drei Theaterstücke von Heiner Müller, an denen ich mitgewirkt habe, waren die Uraufführung von *Bildbeschreibung* in Graz (1985), *Quartett* in Köln (1986) und *Philoktet* in Basel (1987). »Minimalismus« hat jemand über mein Sounddesign für *Bildbeschreibung* geschrieben.²⁶ Minimalismus stimmt auch: Ich bin nur für zwei Tage in Graz gewesen, während der zweiten Probenwoche. Dann musste ich abreisen, weil ich in Amsterdam eine andere Aufführung hatte. Die letzten Proben von *Bildbeschreibung* habe ich also ebenso wenig erlebt wie die Aufführungen. Die Regisseurin, Ginka Tscholakowa, beschrieb mir, was sie vorhatte, woraufhin ich Tonaufnahmen anfertigte. Das gestaltete sich als sehr kompliziert, und eine vollständig in die anderen Produktionsteile integrierte Musik war wegen dieser Arbeitsweise gar nicht möglich. Lustig, dass der Rezensent das als »minimalistisch« beschrieben hat. Darüber hinaus kann ich nichts über diese Inszenierung von *Bildbeschreibung* sagen.

***Philoktet* (1987)**

Vergegenwärtigt man sich allgemeine Aspekte einer Produktion, kommt man wieder auf das Antonin-Artaud-Zitat im Titel: »den Raum zu füttern, einzurichten und für sich selbst sprechen zu lassen«. Ich finde dieses Bild sehr schön, den Raum »einzurichten« oder auszustatten. Wir haben die drei Dimensionen. Ein Bühnenbild muss den Bühnenraum ausstatten; mit Ton kann ich das ganze Theatergebäude »ausstatten«. Das war mein Konzept für die *Philoktet*-Produktion in Basel 1987.

In einem Text über diese Inszenierung führe ich drei Zitate an, die mein Konzept für den Theatersound erklären: Das erste ist von Müller selber, dann ein kurzes von Cage und ein sehr bekanntes Zitat von Shakespeare.

Heiner Müller: »Zunächst gibt es einen Grundirrtum: Literaturgeschichte und Kunstgeschichte wird in den Medien immer erst einmal als eine Geschichte von Inhalten oder Bearbeitungen von Inhalten verstanden und interpretiert [...]. Es wird überhaupt nicht transportiert, daß es ein formulierter Text ist und daß die

26 Von der »minimalistischen Musik von Landy« schreibt der Rezensent der *Frankfurter Rundschau*. Paul Kruntorad, »Ins Leere getroffen. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* uraufgeführt«, in: *Frankfurter Rundschau* (11.10.1985).

Formulierung eines Tatbestandes schon die Überwindung eines Tatbestandes ist. Das utopische Moment liegt in der Form«.²⁷

›Form‹ ist hier das Schlüsselwort. Im Theater wird der Begriff ›Form‹ allerdings anders gebraucht als im Kontext der Musik. Form hat in der Musik mit Struktur zu tun. Man könnte von ›Tragödienform‹ im Theater reden. Aber ich habe Müllers *Philoktet*-Text so übertragen und so gelesen, als wäre er eine Sonatenhauptsatzform. Es kam aus meiner Vorbereitung auf die Arbeit, als ich den Text sehr gründlich las und analysierte, so, wie ich einen Notentext analysieren würde. Dabei habe ich ihn strukturell als Sonatenhauptsatzform gegliedert gefunden, was mich sehr überrascht hat. Diese Überraschung habe ich Müller erzählt, und er hat nur gelacht. Obwohl Sie jetzt auch lachen, lassen Sie mich dennoch kurz erläutern, was ich meine:

Das *erste Thema* ist der Dialog zwischen Odysseus und Neoptolemos. Danach kommt das kontrastierende *zweite Thema* in der Konfrontation zwischen Philoktet und Neoptolemos. Das war die *Exposition*, die Vorstellung der Idee und des im Material inhärenten Konfliktes. Die beiden Themen werden in der *Durchführung* verarbeitet, also im Beginn des Gesprächs zwischen den drei Protagonisten. Dort setzt Müller eine Pause zwischen seinen zwei Akten, was im ersten Satz von Sonaten und Symphonien nicht vorkommt. Das *dritte Thema* kommt nach der Pause, im zweiten Akt: das »Trojanische Kriegsthema«. Nach Philoktets Tod setze ich den Anfang der *Rekapitulation*, in der die durch das Geschehen der *Durchführung* veränderte *Exposition* erneut erklingt. Obwohl die meisten Sonatenformen mit zwei Themen auskommen, gibt es beispielsweise in Beethovens Spätwerk einige mit drei Themen. Bei Beethoven wird das dritte Thema zwar etwas früher eingeführt, aber wir sehen, dass Müller keinen Fehler gemacht hat, es ist alles schon mal dagewesen. So weit meine damalige Analyse, über die wir heute lachen. Tatsächlich gibt es viele solcher Erweiterungen und Adaptionen von Formmodellen oder argumentative Rekurse darauf. Denken wir an Richard Wagner, der behauptete, dass er eine Sonatenform mit stundenlanger Dauer schreiben könne, oder an Karlheinz Stockhausen, der seinen kompletten Opernzyklus *Licht*, bestehend aus sieben abendfüllenden

27 Heiner Müller, »Gespräch mit Wittstock«, in: ders., *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche* Bd. 1, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1986, S. 180.

Opern, aus einer einzigen Seite Musik abgeleitet hat, seiner »Formel für *Licht*«. Eine Sonatenform in *Philoktet* zu suchen, ist also vielleicht nicht ganz so abwegig, wie es zunächst scheinen mag. Letztlich ist diese Analyse in meine Arbeit gar nicht eingegangen. Ich diskutierte mit dem Regisseur Mitko Gotscheff darüber, der meinte, dass er diese Gliederung sichtbar machen würde. Ich denke, er hat diese formale Idee für sein Regiekonzept übernommen, auf die ich musikalisch verzichtet habe, weil sie ja schon im Text zu finden war.

Mein Musikkonzept hatte mehr mit den zwei weiteren Zitaten zu tun. Das Erste von Cage betrifft die totale Freiheit. Alle geordneten Geräusche – *organised sounds* – nennt man Musik:

John Cage: »Music is all around us, if only we had ears. There would be no use for concert halls if man would only learn to enjoy the sounds that envelop him.«²⁸

Das zweite Zitat aus Shakespeares *Tempest* bezieht sich ebenfalls auf Geräusche: »Be not afeard; this isle is full of noises.« Meine Klangdramaturgie für die Insel Lemnos, auf der Müllers *Philoktet* spielt, war genau das: eine Insel voller Geräusche.

Als *Philoktet* in Basel inszeniert wurde, wohnte ich in Amsterdam, also ziemlich weit weg. Alle zwei Wochen bin ich hin- und hergefahren, weil es in Basel kein Musikstudio gab. Um meine musikalischen Elemente – ich arbeitete mit Tonaufnahmen – für die Proben vorzubereiten, musste ich zurück nach Amsterdam. Damals war die Arbeit mit Tonaufnahmen relativ aufwändig, weil man das Tonband am professionellsten in einem Studio bearbeiten konnte, in dem es Schneidetische und Effektgeräte gab. Ich pendelte also immer wieder zum schönen Rhein zurück, wo ich für die Zeit eine Wohnung hatte. Es gab drei Gästewohnungen im Stadttheater Basel, sehr praktisch, mit Kantine. Warum erzähle ich das? Ich lebte zehn Wochen

28 Nachgewiesen werden konnte das Zitat nur als Paraphrase John Cages durch Joseph Byrd im Kommentar zu der Schallplatte: John Cage, assisted by David Tudor, *Variations IV, Volume II*, Everest 3230 (1964). »Music is all around us, if only we had ears. There would be no need for concert halls, if man could only learn to enjoy the sounds which envelope him.« Außerdem als gesprochene Einführung auf ebendieser Platte. Für den letzteren Hinweis danken wir Volker Straebel.

in einer dieser Wohnungen mitten im Theatergebäude. Dabei habe ich alle visuellen und auditiven Eindrücke dieses Theaters pausenlos und hautnah erlebt. Das war meine Welt. Es gab bestimmte Geräusche in diesem Theater, die wahnsinnig interessant waren: Zum Beispiel war meine Wohnung in der Nähe eines der drei Aufzüge dieses Theaters. Das waren die Aufzüge zu allen Büros und Appartements. Leider lag meine Wohnung sehr nah an der Mechanik eines Aufzugs, der ziemlich viel Lärm machte. Obwohl er akustisch so präsent war, hat niemand wirklich hingehört. Der zweite Aufzug – Ich bin wirklich kein Fahstuhl-Fetischist! – führte in das Foyer, einen offenen Raum mit Café, Eingangsbereich und Kartenkasse und so weiter, war also mittendrin. Er ging vom Keller über das Erdgeschoß in den ersten Stock und war für alle, die die Treppe nicht nehmen konnten. Dieser Aufzug war akustisch einmalig. Es gab in diesem Theater ein sehr starkes Lüftungssystem. Wenn jemand diesen Aufzug nach unten oder nach oben benutzt hat, änderte sich die Tonhöhe. Es klang wie eine Shakuhachi, eine japanische Flöte. Wenn der Aufzug nach unten fuhr, sank die Tonhöhe ab, fuhr er nach oben, stieg sie an. Tausende Leute sind jede Woche da, doch niemand hört es bewusst. Für mich hatte es eine ganz eigene Schönheit. Deswegen habe ich Tonaufnahmen darin gemacht. Morgens früh, als wenig Betrieb war, fuhr ich als ›Instrumentalist‹ nach oben und nach unten, während die Tonmeisterin eine Aufnahme mit einem analogen 24-Spur-Tonbandgerät machte. Hoch und tief. Perfekt aufgenommen. Wirklich schön.

Der Probenraum war natürlich weit weg, im Keller. Es gab kein Tageslicht, sondern hunderte kleiner Lämpchen. Wenn man sie anschaltete, wärmten sich die Lämpchen unterschiedlich schnell auf und da sie aus Glas sind, gab es ein klickendes Geräusch. Wenn vierhundert Lämpchen gleichzeitig warm werden, klingt das wie ein Schlagzeugstück von Morton Feldman: sehr leises, absolut zufälliges Klicken: klick, klick, klick... Beim Ausschalten, wenn sie abkühlen, gibt es denselben Klang. Nach zehn Wochen hat man sich daran gewöhnt, aber wenn man das zum ersten Mal hört und ein bisschen musikalisch ist, ist es das Tollste, was es überhaupt gibt. Und dann habe ich die Tonmeisterin auf Knien gebeten, eine 24-Spur-Aufnahme von den Lampen zu machen. Sie hat ja gesagt! Eine tolle Tonmeisterin und so ein netter Mensch! Wir haben eine 24-Spur-Aufnahme dieses Lampen-Geklickeres von einer Stunde Dauer gemacht.

Wiedergegeben wurden die 24-Spur-Aufnahmen über etwa 50 Lautsprecher, die unter der Decke im Zuschauerraum angebracht waren. Die Geräuschkomposition aus Lampen klicken und Aufzug-*Glissandi* an bestimmten zeitlichen und räumlichen Punkten begann, bevor das Publikum eintrat, so dass es mitten in die Erzählwelt hineinlief, wenn sich die Saaltüren öffneten. Hierin bezogen wir uns auf Müllers Anweisung, dass während des Prologs die Saaltüren wieder aufgehen, damit das vom Erzähler gewarnte Publikum den Saal noch verlassen kann, bevor das grausame Stück beginnt.²⁹ Auf diese Weise hat das Publikum genau dasselbe gehört, was wir hinter der Bühne und in den anderen Funktionsräumen im Probenalltag täglich gehört hatten. Die Geräusche der Mechanik, hässlich und kurz, habe ich auch hin und wieder an bestimmten Textstellen eingesetzt. Es gab also Stichwörter, bei denen die Tonmeisterin ein bestimmtes Geräusch einspielte. Dadurch wurden natürlich die »heiligen Worte« von Müller ab und zu unterbrochen. Darüber war der Intendant sehr wütend. Außerdem störten ihn die Geräusche, als ob ein Techniker etwas fallen lässt. Solche Geräusche müssen im Theater sonst ja wegen der Bühnenillusion unbedingt vermieden werden, damit das Publikum nichts von der Illusionsmaschinerie merkt. Dass ich solche Geräusche nun absichtlich einsetzte, war undenkbar, die sollte ich gefälligst weglassen. Mein Konzept für das Sounddesign dieser Inszenierung war eben, die Klangwelt des Theaterbetriebs auf die Bühne – und in den Zuschauerraum – zu bringen. Das Theater war die Insel Lemnos, und »this isle is full of noises«. Das war die Idee, »den Raum zu füttern, einzurichten und für sich selbst sprechen zu lassen«. Es passte gut zum Bühnenbild aus einer leeren, tiefen Bühne mit Löchern und dem kalten, harten Licht darauf. Damit ergab sich für die Schauspieler tatsächlich eine Insel-Atmosphäre. Zusätzlich zu meiner Geräuschkomposition mit Klängen aus der Theaterwelt gab es eine gepfiffene Melodie, ein Schweizer Militärlied. Müller schreibt in den Anmerkungen zu *Philoktet*, dass an einer

29 »Darsteller des *Philoktet* in *Clownsmaske*: Damen und Herren aus der heutigen Zeit | Führt unser Spiel in die Vergangenheit [...] Was wir zeigen hat keine Moral | Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen. | Wer passen will, der kann sich jetzt entfernen. *Saaltüren fliegen auf*. Sie sind gewarnt.« Heiner Müller, *Philoktet*, darin: »Prolog«; zitiert nach: Wolfgang Storch, Klaudia Ruschkowski (Hg.), *Die Lücke im System. Philoktet. Heiner Müller Werkbuch*, Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 39.

bestimmten Stelle im Stück Kriegsgeschichte, vom Trojanischen bis zum Japanischen Krieg, in Form von Bildern aufgerufen werden solle.³⁰ Ich habe diese Anweisung akustisch adaptiert und Lieder pfeifen lassen, die in der Schweiz mit Armee und Krieg verbunden werden.

Was ich 1987 in Basel gemacht habe, war letztlich schon Samplebasierte Musik, wie ich sie heute mache. Die Samples waren Tonaufnahmen, heute sagt man *field recordings*, aus dem Theateralltag. Diese Art der Komposition war relativ neu – die Achtziger waren die Anfangszeit von *Hip-Hop*. Wir haben natürlich, seit Tonbandgeräte erhältlich waren, die Möglichkeit gehabt, Samples aufzunehmen und musikalisch zu verarbeiten, aber ein ganzes Stück aus Samples zu machen, das war neu. Allerdings möchte ich meine Rolle in der frühen Samplingkultur nicht überbewerten, es war nur eine kleine Rolle.

In *Philoktet* habe ich also versucht, die Klangwelt – oder das Klanguniversum – an einen spezifischen Ort zu bringen, nämlich das Basler Theater. Den Klang dieses Theaters habe ich re-komponiert, um es zu Philoktets Klangwelt zu machen. Um mit Magritte zu sprechen: *Ceci n'est pas un théâtre*. Diese merkwürdige Klangwelt war immer gegenwärtig, aber man hört ihr selten aufmerksam zu. In unserer *Philoktet*-Inszenierung wurde sie in den Theatersaal gebracht und man hörte sie neben Heiner Müllers Text: Lemnos war *in* Basel, Lemnos *war* Basel.

Zum Schluss

Während all der Jahre als Komponist hatte ich das Glück und die Freude, an vielen großartigen künstlerischen Projekten mitzuwirken. Dabei habe ich nicht jede Skizze und jeden Brief aufgehoben, wie es bei vielen Komponisten früher der Fall war, sondern jedes Projekt sozusagen als ein Kapitel in einem Buch behandelt. Natürlich gibt es Verbindungen und Übergänge zwischen den Kapiteln, aber das Material zu jedem Kapitel habe ich dort gelassen, wo es »geschrieben« wurde, habe es bei den Menschen gelassen, die es für jede Aufführung der jeweiligen Produktion benötigten, und habe

³⁰ »Zum Schlußgesang von Odysseus und Neoptolemos mit dem toten Philoktet können Bilder aus der Kriegsgeschichte projiziert werden, vom Trojanischen bis zum Japanischen Krieg.« Heiner Müller, *Philoktet*, Anmerkung 2.

vorwärts auf die nächste Herausforderung geblickt. Viele dieser Kapitel haben auch von Heiner Müller und seinem Umfeld gehandelt. Davon habe ich als Komponist profitiert. Ich hoffe, dass man den Einfluss Müllers auf mein Schaffen nachvollziehen kann, auf die Arbeiten, die ich hier besprochen habe und alle späteren Kompositionen. Ich hoffe, dass man versteht, wie Müller meine künstlerische Weltanschauung beeinflusst hat – von unserem ersten Treffen an bis heute.