

En Route - Eine monographische Studie zum Œuvre von Heiner Goebbels by Kersten Glandien

Die Erkundung von Heiner Goebbels' musikalischem Werk und seinen Schriften wirft Fragen auf, die sich allgemein für die Musikentwicklung am Ende des 20./Beginn des 21. Jahrhunderts stellen. Als Goebbels in der zweiten Hälfte der 70er Jahre als Musiker und Komponist mit dem *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester* und im Duo mit dem Saxophonisten Alfred Harth erstmals in Erscheinung trat, leerten sich bereits die Hallen der zeitgenössischen Musik. Musik ereignete sich zunehmend andernorts – in den Stadions, auf den Strassen, in den Diskos und Klubs. Die Musiklandschaft fächerte sich in unterschiedlichste Sparten auf und mit fortschreitender Technologisierung machten andere Musikrichtungen der E-Musik ihren Avantgarde-Anspruch streitig.

1976 fanden sich ca.18 vorwiegend Laien und wenige Berufsmusiker in Frankfurt/Main zum *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester* zusammen - einer studentennahen, durch politische und soziale Umstände motivierten Vereinigung mit fluktuierender Mitgliederzahl. Es war eine Zeit verhärteter politischer Fronten, eine Zeit des zivilen Ungehorsam, des Aufbegehrens gegen die Staatsgewalt, gegen Atomkraft und Menschenrechtsverletzungen, die Zeit der Hausbesetzungen und Wohnkommunen, die ein autonomes Selbstverständnis und eine regelrechte Demonstrationskultur hervorbrachte. Das Orchester siedelte seine Aktivitäten im Umfeld der unorganisierten ‚Spontizene‘ Frankfurts an, deren unorthodoxes Profil Plattform und Freiraum für die Erkundung eines dem außermusikalischen Anlass entsprechenden musikalischen Ausdrucks bot. Es ging ihnen darum, „das kulturelle Vakuum, wie es als puristische Folge der Studentenbewegung herrschte, mit politisch-bezogener Musik zu füllen“¹, eine musikalische Sprache zu entwickeln, in der politisches Engagement bis in den Gestus der Musik und die Haltung der Musiker hineinwirkt – Musik zu politisieren. Parteipolitische Vereinnahmungen

¹ Heiner Goebbels: *Der Kampf gegen die Phantasie- und Geschmackslosigkeit als politische Aufgabe*, in: Klaus Frederking/ Klaus Humann (Hg.): *Rock Session 7. Das Magazin der populären Musik*, Reinbek bei Hamburg 1983, S.104.

und "Stellvertreterhaltungen"² waren den Blechbläsern dabei ebenso suspekt wie vordergründige Politisierungsstrategien durch Texte, Botschaften und selbstverständliche Musik. Inspiration bot dem Blasorchester u.a. das Schaffen von Hanns Eisler, mit dem sich Goebbels bereits zum Ende seines Soziologiestudium in seiner Diplomarbeit *Zur Frage der Fortschrittlichkeit musikalischen Materials. Über den gesellschaftlichen Zusammenhang kompositorischer Maßnahmen in der Vorklassik und bei Hanns Eisler* (1975) befasst hatte. Die Bekanntschaft mit dem Eislerschen Werk und besonders mit den *Bunge-Gesprächen*³ regte für Goebbels die Verbindung seiner zuvor weitestgehend separaten musikalischen und politischen Interessen an⁴. Das *Sogenannte Linksradike Blasorchester* intendierte wie Eisler eine Musik, die sich in die sozialen Aktionen einmischt, eine starke kommunikative Dimension aufweist, aber "nicht verdummende Wirkung" hat und sich "auch nicht abstrakt und unverständlich gegenüber dem herrschenden Hörbewusstsein verhält"⁵. Ungewöhnliche musikalische Ansätze und politische Schärfe waren ihnen ebenso wichtig wie die Lust am Spielen, Sponti-Provokationen und musikalische Frische. Die Gruppenspezifik – als ein Blasorchester mit einem hohen Laienanteil und unorthodox linkspolitischer Ausrichtung - bedingte besondere Arbeitsweisen, wie Versuche kollektiven Komponierens (*Tagesschau*) und Arrangements, die den Dilettantismus in klappernden Einsätzen und Ungenauigkeiten in der Intonation musikalisch produktiv machten. Neben motivischen Verarbeitungen von Eisler-Liedern (*Solidaritätslied, Gedanken zur Roten Fahne*) umfasste das Repertoire der Gruppe u.a. eigene Kompositionen von Heiner Goebbels, Alfred Harth und Rolf Riehm, Werkbearbeitungen von Frank Zappa und Nino Rota, Neuinstrumentationen traditioneller Stücke wie Bachs *Präludium XXII* aus dem *Wohltemperierten Klavier* (Bd.I) und, aus gegebenem Anlaß, Bearbeitungen politischer Volksmusik aus Chile. Reflektionen auf politische Ereignisse (wie in Vertonungen zeitgenössischer politischer Literatur von Erich Fried und Peter Paul Zahl), auf Medienkommentare (*Ich bin halt die Kotze aus deiner Glotze*), Konsumslogans (*Baderkatalog*) und soziale

² Alfred Harth im Gespräch mit der Vf., Leipzig 1984.

³ Hans Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970.

⁴ Goebbels im Gespräch mit der Vf., Edinburgh 1997.

⁵ Goebbels: *Vorspiel und Gedanken über die Rote Fahne*, in: Booklet zur CD *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester 1976-1981*, Trikont 0258-2, München 1999, S.9.

Befindlichkeiten, sowie Auseinandersetzungen mit Positionen des Rechtsradikalismus und politischen Konservatismus vermittelten Aspekte des "Lebensgefühl(s) der diffus gewordenen Linken" zu jener Zeit⁶.

Der Auftrittsrhahmen spannte sich von Straßenmusik bei Demonstrationen und Kinderfesten, schrägen Weihnachtsliedern zum öffentlichen Adventsblasen sowie später zunehmenden Auftritten in Konzertsälen und beim Frankfurter Festival *Rock gegen Rechts*. Die Politisierung von Musik hatte jedoch ihre Grenzen. Nach der Auflösung des *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchesters* suchten Goebbels und Mitstreiter nach anderen ästhetischen Formen. Als die "Anlässe zum musikalischen Eingriff ... existentieller als die Ernsthaftigkeit unserer Mittel"⁷ wurden, tauschten sie im Ringen um einen dem politischen Anlass adäquaten musikalischen Ausdruck, ihre Instrumente gegen mit Knüppeln geschlagene leere Ölfässer ein, die sie donnernd über das Pflaster der Frankfurter, Wiesbadener und Bonner Einkaufsstraßen kickten, um aufgeschreckte Passanten anlässlich des Ausbaus der Startbahn West und der Stationierung von Mittelstreckenraketen in Europa mit ihrem politischen Unmut zu konfrontieren.

Andere Politisierungsformen von Musik verfolgte Heiner Goebbels gemeinsam mit dem Saxophonisten Alfred Harth, ebenfalls Mitglied des Blasorchesters, mit dem er sich 1976 zu einer Duo-Formation zusammenfand. Am Anfang ihrer elfjährigen Zusammenarbeit, die sich in dynamischen Live-Auftritten und sieben LP- und CD-Produktionen niederschlug, stand der Versuch, dem Liedschaffen Hanns Eislers eine neue, zeitgemäße Interpretation abzugewinnen. Wider "dem falsch gewordenen Pathos traditioneller Eisler-Interpretationen"⁸ suchten Goebbels und Harth nach einer improvisatorischen Öffnung der festgeschriebenen Eislerschen Liedstrukturen. Ihre unkonventionelle Spielweise, anrührende Improvisationen versetzt mit hämmernden Rhythmen, freie Wechsel zwischen Melodie und Begleitung, die Kombination von strukturierendem musikalischen Unterbau (oft in den Tasteninstrumenten) und hochexpressiver melodischer Freiheit (oft in den Blasinstrumenten), wie auch ihre szenischen

⁶ Müller-Rendtdorff, Barbara: *Ca'n Geroni*, in: ebd., S.29.

⁷ Goebbels: *Der Kampf gegen die Phantasie- und Geschmackslosigkeit als politische Aufgabe*, a.a.O., S.105.

⁸ Kemper, Peter: *...auf nichts soll musikalisch mehr Verlaß sein. Von Grenzgängern und Gratwanderungen*, in: Erd, Rainer (Hg.): *Kulturstadt Frankfurt - Szenen Institutionen Positionen*, Frankfurt/Main 1990, S.56.

Aktionen und ihr Multiinstrumentalismus trugen zu klanglicher Vielfalt – später verbunden mit konkreten Geräuschen in *Stell dir vor du bist ein Delphin* für Klavier, Tenor-Saxophon u.a. (1982) oder Tonbandfragmenten in *Peking-Oper* für Klavier, Tenor-Saxophon, Tonband u.a. (1982) -, zu Strukturbestimmtheit und Auftrittsvitalität bei. Ihre Eisler-Adaptionen erhielten so in ihrer Textlosigkeit und Neuinstrumentierung eine merkwürdige Fremdheit und Unverbrauchtheit. Ihre Spielweise unterschied sich wesentlich von den damals im deutschen Jazz üblichen US-amerikanischen Kopien – they “didn’t have ‚swing’”⁹. Improvisation war hier nicht auf musikalische Selbstdarstellung, sondern auf Material und Ausdruck gerichtet. Sie bot eine Möglichkeit, “Phantasieräume zu produzieren”¹⁰, jenseits didaktischer Botschaft und Aufklärung den Hörer zu inspirieren, sich dem “Imperialismus der Besetzung von Phantasie und der Abtötung von Phantasie durch die vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien”¹¹ zu widersetzen. Rückgriffe auf die bekannten Eisler-Lieder waren “ihnen wegen des Inhalts (Eisler: sein musikalischer Inhalt – auch ohne die dazugehörigen Texte von Brecht im einzelnen zu erkennen) und der Bekanntheit”¹² wichtig. Gemäß dem Eislerschen Prinzip von Fortschritt und Zurücknahme (der Verbindung von musikalisch Neuem und musikalisch Eingängigem, Bekanntem) “soll (man) bei jeder Improvisation ‚über ein Thema’ unsere Schritte vom Tradierten weg zu unserer Sprache mitgehen können”¹³.

Dieses Politisierungsinteresse - das Freisetzen von Phantasie und das Verbinden von musikalisch Fortgeschrittenem und Zugänglichem - gab Goebbels übrigens nie auf. Auch wenn sich für ihn über die Jahre durch veränderte gesellschaftliche Umstände die linkspolitische Ausrichtung mit ihren konkreten Konfrontationen und Anlässen historisch erledigte, blieb eine “Kulturkritik als Analyse der Umstrukturierung des Erlebens, Erkennens, Werten und Handels anhand einzelner Kulturphänomene”¹⁴ für Goebbels stets relevant. Davon zeugt auch sein gelegentlicher Bezug auf Alexander Kluges Wort vom Politischen “als

⁹ Goebbels: *Opening up the text*. Talk with Alan Read at the Institute for Contemporary Arts, London, in: *Performance Research*, Vol. 1, Nr.1, Frühjahr 1996, S.53.

¹⁰ Heiner Müller, zit. nach Goebbels: *Der Kampf gegen die Phantasie- und Geschmackslosigkeit als politische Aufgabe*, a.a.O., S.103.

¹¹ Ebd.

¹² Goebbels/Harth, zit. nach Joachim Lucchesi: *Eisler-Jazz*, in: *Mitteilungen der Akademie der Künste der DDR*, 1983, H. 3 (Mai/Juni), S.17.

¹³ Ebd.

¹⁴ Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Photographie*. Göttingen 1997, S.64.

Intensität alltäglicher Gefühle". So verfolgte er eine Sicht, die auf kulturelle Offenheit und Toleranz, präzise Wahrnehmung, kritisches Rezeptionsverhalten, Kommunikationsangebote und künstlerische Pluralität vertraut und ästhetischen Vereinnahmungsstrategien, tradierten Verhärtungen und populistischen Kommerzialisierungszwängen entgegenwirkt. Frühe, in konkret-politischen Aktionen entwickelten Schaffensverfahren wie Improvisation, Fortschritt und Zurücknahme im musikalischen Material, der Bezug auf Außermusikalisches, Adaption von Fremdmaterial, Gestus der Musik und Haltung der Musiker, blieben auch später wichtiger Bestandteil seines künstlerischen Instrumentariums. Dieser ungebrochene Bezug auf den Beginn seiner musikalischen Laufbahn zeigte sich auch, als er 1998 wieder auf das Liedschaffen Eislers zurückgriff und es zum Gegenstand seines szenischen Konzertes *Eislermaterial* mit dem *Ensemble Modern* und Schauspieler Josef Bierbichler machte.

Neben ihrer Duo-Arbeit realisierten Goebbels und Harth verschiedene Projekte gemeinsam mit anderen Künstlern – wie die LP-Produktion *Bertolt Brecht: Zeit wird knapp* (1981) mit der Sängerin Dagmar Krause und dem Schauspieler Ernst Stötzner und *Es herrscht Uhu im Land* (1981) mit dem Schlagzeuger Paul Lovens und der Posaunistin Annemarie Roelofs.

Während der Zusammenarbeit mit Alfred Harth begann Heiner Goebbels mit der Fertigung von O-Ton-Collagen. Auf ihrer dritten LP *Der durchdrungene Mensch/ Indianer für Morgn* (1981) erschien das Stück *Berlin. Q-Damm 12.4.81* für Tonband (1981), das auf einem auf einer Berliner Demonstration aufgenommenen O-Ton-Mitschnitt basiert und spätere Hörstückästhetik ankündigt.

Heiner Goebbels gründete 1982 die Gruppe *Cassiber* mit, eine deutsch-englische Formation von zunächst vier, später drei Musikern - Alfred Harth (Saxophon), Christoph Anders (Stimme, Tapes/ Sampler, diverse Instrumente), Chris Cutler (Schlagzeug) und Heiner Goebbels (Keyboard/ Sampler). Die Gruppe war in ihrer Zusammensetzung von vornherein auf ein heterogenes musikalisches Profil angelegt. Da jeder der Musiker aus einem anderen musikalischen Bereich kam, war die Kombination von Einflüssen aus New Wave/ Neuer Deutscher Welle, Avantgarde Rock, Jazz und Neuer Musik Ausgangspunkt ihrer Arbeit. Improvisation bildete die Grundlage ebenso des Live-Zusammenspiels wie auch der Erarbeitung von Stücken. Die Form der

Improvisation unterschied sich wesentlich von der im Jazz gängigen, die im Grunde an der Virtuosität des individuellen Ausdrucks festhielt und durch Selbstpräsentation und stilistische Unikalität getragen wurde. *Cassiber* suchte hingegen nach einer Form kollektiven Ausdrucks, die auf Eigenständigkeit individueller Beiträge insistierte. "Mich interessiert deshalb eine Improvisationsweise, die es nicht auf Soli, sondern auf Strukturen, Formen anlegt, die kommunizierbar sind: untereinander unter den Musikern wie gegenüber dem Publikum, so daß das Beliebige, Zufällige des Improvisierens verschwindet und Stücke entstehen, die aber den Charme der Offenheit behalten"¹⁵. Eine andere Eigenart, die diese Improvisationsform von der des Jazz unterschied, war ihr Verhältnis zu neuen technischen Medien, zum Aufnahmestudio und zur Tonaufzeichnung. Diese zeigte sich sowohl bei der Erarbeitung neuer Stücke im Studio als auch bei Live-Auftritten. Tonaufzeichnungen ermöglichten es der Gruppe, Improvisation und Komposition direkt zu verbinden. Die Musiker gingen mit "lediglich einer Anzahl von Texten ins Studio"¹⁶ und stellten in einem Prozess des Improvisierens und des ständigen korrektiven Rückbezugs auf aufgenommene Passagen schrittweise neue Stücke zusammen. Das Konzept bestand darin, "eine fertige ‚Komposition‘ zu improvisieren ohne Unterschied zwischen Struktur, Arrangements und Interpretation"¹⁷. Dabei wurde großer Wert darauf gelegt, dass kein inhaltlicher oder musikalischer Gruppenkonsens vorgefasst wurde, sondern jeder der vier Musiker seinen eigenen Bezüge sowohl auf den Text als auch die musikalischen Beiträge der anderen behaupten konnte. Daraus resultierten musikalische Diskussionen, in denen Reibungen, Kollisionen, aber auch Eintracht in ruhigen, oft ostinaten Passagen präsent waren.

Improvisationsleidenschaft und die Lust "to surprise ourselves"¹⁸ bildeten das vitale Moment dieser Arbeitsweise, die vor allem in den ersten beiden Alben der Gruppe – *Man or Monkey* (1982) und *Beauty and the Beast* (1984) - zum Tragen kam. Beide LP's umfassen eine Reihe in sich geschlossener Titel von sehr unterschiedlicher Machart. In *Beauty and the Beast* bezogen die Musiker

¹⁵ Goebbels: *Der Kampf gegen die Phantasie- und Geschmackslosigkeit als politische Aufgabe*, a.a.O., S.110.

¹⁶ Cutler, Chris: *Man or Monkey*, CD Booklet, ReR Megacorp ReR CCD2, London 1992, S.6 – dt. Übers. die Vf.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Cutler: *Beauty and the Beast*, LP Cover, Re Records Re 0110, London 1984.

Fremdmaterial in ihre Kompositionen ein – wie beispielsweise ein inszeniertes Telefongespräch von Ernst Stötzner aus Berlin in *Last Call*, eine Passage aus Schönbergs *Verklärter Nacht* in *Robert* oder verzerrte Geräusche in *Haruspices*. Christoph Anders, der auch die expressive Stimme *Cassibers* war, arbeitete hier mit einem umfangreichen auf Audio-Cassetten gespeicherten und eine immense Zitenauswahl umfassenden Klangarchiv, das er im Studio wie auch live auf der Bühne wie ein Instrument bediente. Später übernahmen zwei von Goebbels und Anders bediente Mirage-Sampler diese Funktion. Im Titel *In einer Minute/ Und ich werde nicht mehr sehen* auf der LP *Beauty and the Beast* (1984) wird deutlich, wie *Cassiber* aus unterschiedlichen Musik-, Gesangs- und Textzitat, instrumentaler Improvisation und Geräuschen ein erstaunlich kohärentes Stück zusammenfügte, das, fern diffuser Beliebigkeit, dramaturgische Stringenz und politisches Engagement zeigt. Ein anfangs verträumt melodisches, phasenmoduliert schwankendes Fragment aus dem zweiten Satz von Schuberts *Streichquintett C-Dur, op. 163* wird allmählich von einer aggressiven Collage aus rhythmischen Schlagzeugeinwürfen, auf Metallbleche klirrende Eisenketten, O-Ton-Geräuschen von Kettensägen und Metallschneidern übertönt. Kaum dass ein vom Klavier imitierter Glockenton beständig und unheilvoll verkündet, was die Stunde geschlagen hat, durchbricht eine vom Band eingespielte Stimme das Getöse und fordert wieder und wieder: „In einer Minute will ich wissen ...“. Dieses eingespielte, von Günter Reich gesprochene Originalzitat aus Arnold Schönbergs Opus 46 *Ein Überlebender aus Warschau* assoziiert Lebensbedrohung gewaltigen Ausmaßes. Noch insistiert das sich ruhig über alles erhebende Saxophon mit einem Zitat des US-amerikanischen Saxophonisten Albert Aylers auf Menschenwürde, als die Stimme ihren Schreckensbefehl vollendet: „... wie viele ich zur Gaskammer ablieferer!“. Nun bricht helle Verzweiflung aus, die sich zunächst in Schlagzeug und E-Gitarre artikuliert und dann mit äußerster Intensität vom Saxophon zum dramatischen Höhepunkt des Stückes geführt wird. Die im „Schmah Israel“ symbolisierte „Stimme des Glaubens als Entgegnung auf das barbarische Wüten antihumaner Kräfte“¹⁹ die Schönberg der Bedrohung entgegensetzt, steht den *Cassiber*-Musikern jedoch nicht zur Verfügung. Bedrückt reflektierend fängt die Intonation des Brecht/Eisler Liedes

¹⁹ Kneipel, Eberhardt: Begleittext zu Schönberg, *Ein Überlebender aus Warschau, op. 46*, LP, ETERNA 825 201, Berlin 1976.

Und ich werde nicht mehr sehen (1954) im Klavier die Verzweiflung ab. Allmählich beruhigt sich die aufgebrachte Saxophonstimme und vereint sich mit dem Klavier zu einer diskontinuierlichen Improvisation des Eisler-Themas. Ein Gesangszitat aus Verdis *Otello*, *Dio! Mi potevi scagliar*, gesungen von Lauritz Melchior, Geräuscheinwürfe, kurz aufscheinende Samples vom Anfang des Stückes und das vom Operntenor Walter Raffeiner gesungene Eislerzitat "Und ich werde nicht mehr sehen das Land aus dem ich gekommen bin" verbinden sich collageartig mit der Duo-Improvisation und implizieren eine deutliche Warnung, die in ihrer Nachdenklichkeit bis in die anhaltende Modulation des letzten Tones von Schuberts *Fantasie in C-Dur, für Violine und Klavier, op.post 159* nachklingt.

In der *Cassiber*-spezifischen Arbeitsweise, "in diesem Chaos von Einflüssen, ... in diesem chaotischen Bündel von Energien" fiel Heiner Goebbels hauptsächlich die Aufgabe zu, "das irgendwie zu strukturieren. ... Aus den Materialien Stücke zu bauen, oder ... Strukturmodelle zu machen"²⁰. Nach dem Weggang von Alfred Harth 1985 verlagerte sich die Studioarbeit der Gruppe von der Improvisation in den Montagebereich. Mit Bezug auf vorliegende Texte, bereiteten Heiner Goebbels und Christoph Anders zunächst musikalische Versatzstücke wie Samples, Klang-, Geräusch- und Tonsequenzen, und kompositorische Dramaturgien einzelner Stücke vor, die dann von der Gruppe im Studio kombiniert und weiterentwickelt wurden. Diese Arbeitsweise kommt exemplarisch in der vierten CD der Gruppe *A Face We All Know* (1990) zum Ausdruck, die im Dezember 1988 im Studio der Ostberliner Akademie der Künste aufgenommen wurde. Der fragmentarisch offene, aus 18 ungleichen Teilen bestehende Zyklus reflektiert aus unterschiedlichen Perspektiven und in verschiedenen musikalischen Sprachen zu Texten von Chris Cutler, Thomas Pynchon, Rainald Goetz und unter Verwendung von O-Tonaufnahmen politischer Reden und Nachrichtensendungen den damals hochaktuellen Zusammenbruch totalitärer politischer Systeme. Dieses komplexe und fein gearbeitete Werk bildete zugleich Höhe- und Endpunkt des *Cassiber*-Schaffens.

²⁰ Goebbels in *Cassiber: Studio-Aufnahmen zu ‚A Face We All Know‘*. Video. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Berlin), 1989 (unveröff.)

Neben seiner Arbeit mit *Cassiber* initiierte Goebbels, immer noch selbst aktiver Keyboarder, in der ersten Hälfte der 80er Jahre Gruppenprojekte mit anderen Musikern vor allem aus der amerikanischen Experimentalszene. So schuf er 1983 aus Protest gegen die Stationierung von Mittelstreckenraketen in West- und Osteuropa die Eisler-AvantgardeRock-Jazz-Collage *Duck and Cover* mit Tom Cora (Cello), Fred Frith (Gitarre), Dagmar Krause (Gesang) u.a. 1987 entwickelte er sein erstes szenisches Konzert *Der Mann im Fahrstuhl* für Stimmen, Gitarre, Schlagzeug, Posaune, Trompete, Saxophon und Keyboards nach Auszügen aus dem Stück *Der Auftrag* (1979/80) von Heiner Müller. Im live-Zusammenspiel mit Arto Lindsay (Gesang, Gitarre), Don Cherry (Trompete, Doussn’Gouni), Fred Frith (Gitarre, E-Bass), George Lewis (Posaune), Ned Rothenberg (Saxophone, Bass Klarinette), Heiner Müller selbst als Sprecher, u.a., gelang Goebbels hier “- vielleicht zum ersten Mal - eine Verbindung der verschiedensten bis dato bei mir eher getrennten Genres, in denen Konzert, Hörstückarbeit (Literatur), Theater (Bühnengeschehen) etc. zusammenkamen.”²¹

Drei Jahre zuvor begann Heiner Goebbels mit dem radiophonen Stück *Verkommenes Ufer* (1984) die Arbeit an einer Reihe von Hörstücken, die bahnbrechend für ein neues Verständnis von Radiokunst in Deutschland waren. Letztere wurde zu jener Zeit immer noch vorwiegend als Hörspiel/ Radiodrama verstanden, in dem textliche Handlungsverläufe den Schwerpunkt bildeten und Musik und Geräusche stimmungsvolles Beiwerk lieferten. In *Verkommenes Ufer* brach Goebbels mit dieser tradierten Auffassung. Er ließ Textausschnitte aus dem 1982 entstandenen Bühnenstück Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* von 50 Passanten in Berlin lesen - auf der Straße, in Kneipen, Flipperhallen, auf U- und S-Bahnhöfen und am Bahnhof Zoo. Einen derart schwierigen Text auf Anhieb lesen zu müssen, führte zu Stottern, Verlesen, Äußerungen inhaltlichen Unverständnisses oder Dissens. Diese im Stadtraum aufgenommenen O-Ton-Splitter musikalisierte Goebbels durch Montage und elektronische Bearbeitung. Hierbei ging es ihm weniger um ein lineares Verstehen des Textes, sondern darum, wie Verstehen aus Missverstehen und Verlesen entsteht, wie Stimmfärbungen, Akzente,

²¹ Goebbels: Anmerkung zum vorliegenden Text.

Sprachverschleifungen und spontanes Reagieren auf das Gelesene wesentlich zur Textrezeption beitragen. Die in der Sprachlandschaft des Stückes reflektierte unwirtliche Großstadtlandschaft gerät somit unvermittelt zur Metapher des "verkommenen Ufers eines Sees bei Straußberg".²²

Die Arbeit mit Texten spielte in Goebbels' Schaffen von Anfang an eine wichtige Rolle. Sie diente seiner kompositorischen Arbeit oft als außermusikalischer Impuls. Über die Jahre hinweg entwickelte er einen bestimmten Umgang mit Texten, der nicht nur in seinen Hör- und Musiktheaterstücken, sondern auch in seinen Instrumentalkompositionen präsent ist. Texte versteht er als Herausforderung an die Komposition²³. "Wenn ich mit Texten arbeite, bestehen drei Viertel der Arbeit darin, die Texte zu analysieren, immer wieder zu bearbeiten und auf verschiedene Parameter zu untersuchen ... das Komponieren ist für mich der geringste Teil des ganzen Prozesses."²⁴ Obwohl die initiale Selektion seiner Texte immer eine inhaltlich-thematische Komponente hat, liegt ihm der "Materialcharakter der Texte"²⁵, ihre Architektur besonders am Herzen. Für die Auswahl benutzt er unter anderem "eine Art Textintuition. Ich schlage Bücher auf, suche nach Brüchen in der Typographie, nach Photographien, nach Änderungen im Satzspiegel. Oft ist da ein Impuls, der eine Kettenreaktion nach sich zieht. Die Materialien, die miteinander zu tun haben, finden zueinander"²⁶. Hinsichtlich der Beziehung von Text und Musik sucht er nach Verfahrensweisen "jenseits der semantischen Lesart"²⁷. Er erkundet verborgene Qualitäten des Textes wie Rhythmus, Gestus, Syntax, die sich hernach in der Musik niederschlagen. Inhaltlich-interpretative Dopplung von Texten durch Musik oder auch Bühnenaktion verweigert Goebbels grundsätzlich. Direkte Textvertonungen im traditionellen Sinne sind bei ihm, zumindest im Deutschen, selten zu finden. Posatexte werden oft von Sprechern gelesen oder von Schauspielern

²² Heiner Müller: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. In: Müller, Heiner: *Stücke*. Hg. von Joachim Fiebach. Berlin 1988, S.185-194.

²³ Vgl. Goebbels: *Text als Landschaft. Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird*. in: Haedecke, Gert (Hg.) *Kulturradio - Erinnerungen und Erwartungen. 50 Jahre Südwestfunk*, Bonn 1996.

²⁴ Goebbels in Rentsch, Christian: *Provokateur wider Willen, aber mit Absicht*, in: Landolt, Patrick / Wyss, Ruedi (Hg.): *Die lachenden Außenseiter*. Zürich 1993, S.161.

²⁵ Goebbels: *Text als Landschaft. Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird*, a.a.O., S.137.

²⁶ Goebbels im Gespräch mit der Vf., Edinburgh 1997.

²⁷ Goebbels: *Text als Landschaft. Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird*, a.a.O., S.138.

gesprochen und autonom über oder zwischen die Musik gesetzt. 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. Ein solches Verfahren braucht entweder "den Luxus der kurzen Texte"²⁸, die er unter anderem bei Büchner, Kleist, Kafka und Müller findet oder die Verwendung von Textfragmenten. So arbeitete Goebbels in seinen Hörstücken vorrangig mit Texten von Heiner Müller, während er für Musiktheaterstücke wie *Die Wiederholung* für Klavier, E-Gitarre, Sampler und Schauspieler nach Motiven von Sören Kierkegaard, Alan Robbe-Grillet und Prince (1995), *Max Black* mit Schauspieler André Wilms, nach Texten von Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein und Max Black (1998) und *Ou bien le débarquement désastreux (Oder die glücklose Landung)* (mit Boubakar Djebate) für einen Schauspieler, Kora, Gesang, Posaune, Gitarre, Daxophon und Keyboards nach Texten von Joseph Conrad, Heiner Müller, Francis Ponge (1993) Texte aus verschiedenen Quellen zusammenstellte.

Ein seltenes Beispiel für die Verwendung langer Texte finden wir in dem fünfteiligen Hörstück *Wolokolamsker Chaussee* (1989). Die als Monologe verfassten Texte von Heiner Müller zeichnen signifikante Einschnitte in der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der DDR anhand des Problems des "inneren Feindes" nach. Der fünfte Teil des Zyklus *Der Findling* hat die Konfrontation eines jungen Dissidenten mit seinem parteitreuen Ziehvater zum Thema, der im Begriff ist, ihn der DDR-Staatsgewalt auszuliefern. Diesen zornigen Monolog lässt Goebbels von Ernst Stötzner 16 Minuten und 20 Sekunden lang durchsprechen und schafft dazu zusammen mit der Frankfurter Hip-Hop-Gruppe *We Wear The Crown* einen durchlaufenden stark rhythmisierten musikalischen Hintergrund. Dieser gesteht dem Text genügend Selbständigkeit zu, setzt ihn aber, durch eine Mischung von Musikzitatens aus der ostdeutschen Politikultur und Hip-Hop Feeling, in einen reflektiven neunziger-Jahre-Kontext. Goebbels geht es hier "um die Übersetzbarkeit der politischen Perspektive für uns ... durch rabiate, direkte Übertragung in kulturelle Bereiche, die hier zu Hause sind, konkret durch die Arbeit mit (musikalischen) Kollektiven in meinem Lebensbereich Frankfurt"²⁹. In dieser Kontextualisierung erreicht er eine Distanz

²⁸ Ebd., S.141.

²⁹ Goebbels: *Wolokolamsker Chaussee*, in Booklet zur CD: *Heiner Goebbels: Hörstücke nach Texten von Heiner Müller*, EMC Records 1452 1994, S.14.

zu dem 1987 geschriebenen und auf die konkrete politische Situation in der DDR Ende der 60er Jahre bezogenen Text und ermöglicht zugleich dem gegenwärtigen Hörer eine Identifizierung mit dem Konflikt zwischen reaktionären und progressiven politischen Positionen.

Hinsichtlich kritisch assoziativer Rezeption misst Goebbels der Distanz stets größere Bedeutung bei als der Nähe. Sowohl im Verhältnis von Text und Musik, Text und Aufführungskontext, als auch später im Bezug verschiedener szenischer Mittel aufeinander, entwickelt er Distanzierungsverfahren, die des kreativen Zusammenschlusses der einzelnen Teile im Rezeptionsprozess bedürfen. „Die Verdoppelung beziehungsweise Vervielfachung langweilt; die Distanz, der Abstand zwischen den Dingen reizt den Zuschauer, das Auseinanderdriften aufzuhalten, »zusammenzudenken«³⁰. So versucht er z.B. die „Identität zwischen Sprache und Sprechenden zu irritieren bzw. zu spalten“³¹, indem z.B. in *Verkommenes Ufer* der komplexe Müller-Text von Strassenpassanten spontan gelesen wird, oder das Statement eines Rechtsradikalen in *Ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer* im Repertoire des *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchesters* ohne Erklärung in offensichtlich linkem Kontext vorgetragen wird. Eine andere Form der Distanzierung ergibt sich durch die Verwendung von Texten in verschiedenen Sprachen, ein Verfahren das bereits in *Cassiber* praktiziert wurde und von dem Goebbels später ausdrücklich in seinen Musiktheaterstücken Gebrauch machte.

Seit 1976 – somit parallel zu seiner Arbeit mit dem *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester* und der Duo-Arbeit mit Alfred Harth – schuf Heiner Goebbels Kompositionen für Bühne und Film. Bereits 1982 konnte er auf über 20 große Bühnenmusiken verweisen. Er arbeitete mit Regisseuren wie Peter Palitzsch, Hans Neuenfels, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Claus Peyman und Ruth Berghaus auf den Schauspielbühnen von Frankfurt/Main, Berlin/West, Bochum, Wien u.a. 1978 wurde er von Peter Palitzsch für zwei Jahre als musikalischer Leiter an das Schauspiel Frankfurt geholt. In seinen Bühnenmusiken lotete er

³⁰ Goebbels: *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*. [La Reprise, à l'opposé de l'oeuvre d'art totale. Beitrag zum Kolloquium *De la différence des arts*], IRCAM, Centre George Pompidou, Paris 1997] in: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels: Komposition als Inszenierung*. Berlin 2002, S.137.

³¹ Goebbels: *Text als Landschaft: Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird*, a.a.O., S.144.

unkonventionelle Bezüge von Theater und Musik aus. So beispielsweise in der 1980 im Bochumer Schauspielhaus realisierten Karge/ Langhoff-Inszenierung *Marie. Woyzeck* (1980), in der die Musik von den Schauspielern selbst aufgeführt wurde und die somit gewissermaßen zum Vorläufer des Musiktheaterstücks für Ensemble *Schwarz auf Weiß* (1996) gerät, in der die Musiker szenisch agieren. Wichtige Erfahrungen mit Ensemblekomposition, Bandarbeit und dem Einsatz von Improvisatoren unter repetitiven Aufführungsbedingungen können bei Goebbels auf sein frühes theatermusikalisches Schaffen zurückverfolgt werden: "Letztlich habe ich von daher auch mein kompositorisches und tonstudioteknisches Know-how."³²

Diese langjährige Erfahrung mit Bühnenmusik und eine daraus resultierende, hauptsächlich das Text-Musik-Verhältnis betreffende Aversion "gegen die meisten Inszenierungen, an denen ...ich beteiligt war"³³ inspirierten Goebbels, seine eigenen Vorstellungen von Musiktheater zu verwirklichen. In diesem Zusammenhang wendet er sich insbesondere gegen die tradierte hierarchische Gepflogenheit deutscher Theaterpraxis, alle szenischen Komponenten einer textbezogenen Handlung unterzuordnen. Im Unterschied dazu, besteht Goebbels auf einem gleichberechtigten Umgang mit verschiedenen Theatermitteln. So verweigert er die Dopplung des Ausdrucks durch die gegenseitige illustrative Bedienung szenischer Mittel und verschmäht deren Gebrauch als bloße Begleitung und Stützung des Textes - sei es als Verstärkung, Bebilderung oder Psychologisierung. Für ihn ist der Text nur ein Aspekt im Geflecht szenischer Ausdrucksmittel, die er in ihrer kreativen Besonderheit und Autonomie zu rekonstituieren sucht. In der Absicht, "mit allen szenischen Mitteln – Licht, Raum, Text, Geräusch, Musik, Aktion – eine Balance zu schaffen"³⁴, lehnt er jedoch ein harmonisches Gesamtkunstwerk strikt ab und intendiert hingegen eine spannungsvolle Beziehung gleichberechtigter Teile aufeinander, "das schillernde, kräfte-respektierende Zusammenspiel in einer Balance der Mittel"³⁵.

³² Goebbels: Anmerkung zum vorliegenden Text.

³³ Goebbels: *Opening up the text*. Talk with Alan Read at the Institute for Contemporary Arts, London, in: *Performance Research*, Vol. 1, Nr.1, Frühjahr 1996, S.54 – dt. Übers. die Vf.

³⁴ Goebbels in Buchberger, Stephan: *Eher wie ein Architekt – More like an architect*, in: *Theaterschrift* 1995, H.9, S.78.

³⁵ Goebbels: *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*, a.a.O., S.135.

Zur Umsetzung dieser Konzeption entwickelte er eine kollektive Arbeitsweise, wonach er, nach umsichtiger Auswahl der Hauptakteure, alle am Stück Beteiligten - Musiker, Schauspieler wie auch Bühnentechniker, Tontechniker, Beleuchter, Kostümbildner, Szenenbildner, Pyrotechniker etc.- zu einem Arbeitsworkshop versammelt, um zu thematischen Vorgaben, Ideen für das Stück zusammenzutragen, auszuprobieren und Inszenierungsmöglichkeiten zu eruieren. Alle Teilbereiche können so ihre Ansprüche und Ideen geltend machen, ihre spezifischen Fähig- und Fertigkeiten einbringen, denn Goebbels' zufolge kann "Einer allein ... das alles gar nicht mehr erfinden"³⁶. Dieser Arbeitsansatz führte über die Jahre zu wiederholter Zusammenarbeit mit Raum- und Lichtgestaltern wie Erich Wonder und Jean Kalman und kreativen Schauspielern wie André Wilms und Ernst Stötzner. Zugleich initiiert ein solches Vorgehen aber auch eine permanente Suche nach neuen Kooperateuren, an deren spezifische Beiträge und Talente die jeweiligen Stücke oftmals gebunden sind. Seine Ideen und Inspirationen findet Goebbels oft im nichttheatralischen und -musikalischen Umfeld. So engagierte er zum Beispiel für *Ou bien le débarquement désastreux* (1993) den senegalesischen Koraspieler und Sänger Boubakar Djebate, die senegalesische Sängerin Sira Djebate und den Québecer Gitarristen René Lussier, für *Die Befreiung des Prometheus*. Fassung für Schauspieler, Schlagzeug, Klavier, Sampler, Stimme u.a. (1993) den New Yorker Vokalvirtuosen und Schlagzeuger David Moss und für *Hashirigaki*. Musiktheater für drei Darstellerinnen nach Texten von Gertrude Stein und Songs von Brian Wilson (2000) die japanische Shamisen-Spielerin Yumiko Tanaka.

Der initialen Auswahl- und Sammelphase folgt eine Arbeitsphase, in der das zusammengetragene Material von Goebbels gesichtet wird und die dramaturgische und musikalische Komposition Gestalt annimmt. Hernach geht das Stück in die eigentliche Probenphase ein. Inszenatorische und musikalische Veränderungen werden noch bis zum letzten Moment vorgenommen. Diese Arbeitsweise wendet Goebbels sowohl bei Theaterinszenierungen mit kleiner Besetzung an als auch bei Instrumentalwerken mit Ensembles, wie z.B. dem *Ensemble Modern* in *Schwarz auf Weiß*, Musiktheater für Ensemble (1996) oder *Les Percussions de Strasbourg* in ... *même soir*.- (... *am selben Abend*.-), szenisches Konzert für sechs Spieler (2000).

³⁶ Ebd., S.136.

Für die 1995 entstandenen Bühnenproduktion *Die Wiederholung* (Musiktheater für Klavier, E-Gitarre, Sampler und Schauspieler nach Motiven von Søren Kierkegaard, Alan Robbe-Grillet und Prince) engagierte Goebbels die kanadische Pianistin und Performancekünstlerin Marie Goyette, den New Yorker noise-art Gitarristen und Violinisten John King und den belgischen Schauspieler Johan Leysen. Nach Auszügen aus dem gleichnamigen Essay des dänischen Philosophen Søren Kierkegaard, begleitet von einigen Passagen aus dem *Tagebuch des Verführers* und *Die Tagebücher* und Romanzitaten und Filmdialogen von Alain Robbe-Grillet (*Djinn*, *Scène*, *Projet pour une révolution à New York*, *L'année dernière à Marienbad*) entwickelt Goebbels in 34 Szenen und Fragmenten ein Spiel um Wiederholung, Liebe, Verführung, Heimlichkeit und Zweisamkeit. Verschiedene Formen des Sampling bilden das Rückgrat dieses Stückes: Text-Sampling als Bezug auf die genannten Literaturquellen, Sampling von Songs des Popsängers Prince (CD *Graffiti Bridge*, 1990) und Filmmusiken und akustisches Live-Sampling klassischer Klavierzitate. Mit Zitaten aus Klavierwerken Bachs, Beethovens, Schuberts, Brahms' und Chopins, greift Marie Goyette auf eine musikalische Strategie zurück, die für das *Shopping Projekt* (1994) von Jon Rose entwickelt wurde und später eine Grundkomponente des 1994 in Frankfurt uraufgeführten Sampling-Projekts *P53* (Chris Cutler, Lutz Glandien, Otomo Yoshihide, Zygmunt Krauze, Marie Goyette) stellte. Als Kontrast zum akustischen Klang des Klaviers setzt Goebbels John Kings Noise-Improvisationen auf der E-Gitarre. Beide Stimmungen - strukturierte akustische Klaviersampels und die freie geräuschvolle E-Gitarren-Improvisationen - in Verbund mit diversen aus dem Off eingespielten Pop- und Filmmusiksamples bilden das musikalische Material, aus dem *Die Wiederholung* entwickelt wurde.

In der Verwendung von Sampling-Material verschiedenster Art kommt ein kompositorisches Grundprinzip zum Ausdruck, über das Goebbels 1988 in dem Schlüsseltext *Prince and the Revolution* theoretisch reflektierte. Er geht von der Tatsache aus, dass unter heutigen Bedingungen des musikalischen Überflusses und des sofortigen digitalen Zugriffs darauf, uns die gesamte Klangwelt – Musikgeschichte und –Gegenwart, elektronische und Umweltklänge – als Kompositionsreservoir zur Verfügung steht und Materialinnovation als kompositorisches Grundparadigma definitiv zurücktritt. "In genereller Perspektive muss man davon ausgehen, dass alles denkbare und bis vor kurzem noch unvorstellbare musikalische Material entdeckt, erobert ist und keine

materialimmanenten Fortschreitungen mehr möglich scheinen; die Instrumente, ihre Beherrschung und Überschreitung sind an Grenzen angelangt und die Verfügbarkeit über alles Klangliche ist (insbesondere unter Berücksichtigung der digitalen Speicher: Sample-Computer) grenzenlos. Es scheint tatsächlich im Reichtum der Erfindung, das Material betreffend, im Moment kaum eine Steigerung denkbar³⁷. In diesem Sinne kann sich "Das ‚Eigene‘ ... nunmehr nur durch Verschiebungen artikulieren"³⁸.

Obwohl diese Auffassung die Avantgarde-Konzeption der Moderne unverkennbar in Frage stellt und in E-Musikkreisen noch immer umstritten ist, dominiert sie bereits seit geraumer Zeit den Großteil gegenwärtigen Muskschaffens. Werke wie *Die Wiederholung* zeigen deutlich, dass dieser Ansatz einen kreativen Anspruch keinesfalls hinfällig macht und ebenfalls ganz besondere kompositorische Fähigkeiten voraussetzt. "Ich bin gezwungen, auf eine viel radikalere Weise als konventionelle Komponisten, die mit einer überschaubaren Menge von Klangmöglichkeiten arbeiten, Kriterien zu entwickeln für die Auswahl von Klängen und Instrumenten"³⁹. Die Arbeit mit Fragmenten und die diesbezügliche Anwendung kompositorischer Verfahren wie *Selektion* und *Kompilation* fördern die Herausbildung neuer Kompositionskriterien und -Fähigkeiten: Auswahl und Sammlung, als einzige Zugriffsmöglichkeit auf das vorhandene gigantische Klangkontinuum, erheischt Offenheit gegenüber anderen Musikbereichen, die sich auf Inklusivität statt Exklusivität stützt und eine geschärfte Wahrnehmung erfordert. Zusammenstellung (Kompilation = Komposition) als Weg, die ausgewählten Versatzstücke für neue Kompositionen nutzbar zu machen, neu zu strukturieren, zu re-kontextualisieren, verlangt Gespür für Verträglichkeit und Unverträglichkeit verschiedensprachigen musikalischen Materials und die imaginative Projektion einer "Perspektive auf das Vorzufindende ... in anderen als den bekannten Kontexten"⁴⁰. Beide Verfahren sind weder zwangsläufig formal, noch beliebig. Mit besonderem Bezug auf Außermusikalisches, sind Goebbels' musikalische Selektion oft an spezifischen Interessen oder Themen orientiert. Entgegen weitverbreiteter

³⁷ Goebbels: *Prince and the Revolution* [Vortrag bei den *Kasseler Musiktagen* 1988], in: *Argument*, Nr.175, Mai 1989, S.421.

³⁸ Goebbels: *Das Sample als Zeichen. Zwischen Klischee und Gedächtnis* [Vortrag auf der 3. *Internationalen Tagung für Improvisation*, Luzern 1996], in: *MusikTexte*, Nr. 71, Köln 1997, S.11.

³⁹ Goebbels in Rentsch: *Provokateur wider Willen, aber mit Absicht*, a.a.O., S.160.

⁴⁰ Goebbels: *Das Sample als Zeichen. Zwischen Klischee und Gedächtnis*, a.a.O., S.11.

Beliebigkeit im Umgang mit Fragmenten vertraut er “den spürbaren internen Kohärenzen und inhaltlichen Zusammenhängen einer solchen Auswahl, auch wenn sie vom Hörer nicht bewusst dechiffrierbar sind”⁴¹. Durch das kollektive Arbeitsverfahren in der Anfangsphase seiner Produktionen erweitert Goebbels sein kreatives Einzugsgebiet über seinen eigenen Horizont hinaus und schöpft erklärtermaßen aus den Erfahrungen und Ideen vieler. Als wichtige Kompilationshilfe dient ihm die Improvisation, die er als “kreativen Motor, als kompositorischen Impuls, als Materialausgabe”⁴² begreift, als strukturbildende Kraft jedoch meidet.

Die Arbeit mit Fragmenten und Zitaten impliziert einen Paradigmenwechsel im Verständnis zeitgenössischen Komponierens, der zunächst die Haltung zum musikalischen Material und dessen Handhabung betrifft, zugleich jedoch unverkennbar neueste musiktechnologische Entwicklungen reflektiert. Zeigt sich Sampling als Kompositionshaltung bei Goebbels bereits in seinem prä-digitalen Kompositionsstadium (ungefähr vor 1984), wo er Sampling-Techniken sowohl live als auch mit Mitteln der analogen Bandcollage realisiert – wie z.B. in *Rote Sonne* für das *Sogenannte Linksradikale Blasorchester* (1976), in *Berlin Q-Damm* für Tonband (1981), in *Cassiber*-Stücken wie *In einer Minute / Und ich werde nicht mehr sehen* (1984), in frühen Hörstücken wie *Die Befreiung des Prometheus* (1985) und in vielen Bühnenmusiken -, so wird ihm später der Sample-Computer zum unabdingbaren Kompositionswerkzeug. Er ermöglicht ihm, Klänge und Zitate nicht nur mühelos zu kompilieren, sondern diese auch in Realzeit auszuprobieren - quasi “hörend” zu komponieren (Lutz Glandien). “Man kann den verzerrten Klang einer Geige aber nicht erfinden, man kann ihn nur ausprobieren. Darum hat das Komponieren bei mir immer auch mit Ausprobieren zu tun und weniger mit inneren Klangvorstellungen”⁴³. “Ich (reagiere) zuerst einmal auf schon vorhandene Klänge. [...] Das sind also mehr Reaktionen, Konfrontationen, Zusammenstellungen als Erfindungen”⁴⁴. Auch in den Aufführungen selbst ist der Sampler als Klangreservoir und Vermittler unterschiedlicher Musiksprachen und Klangwelten präsent. Um eine Balance zwischen Stereotypie und Lebendigkeit

⁴¹ Ebd., S.12.

⁴² Ebd., S.13.

⁴³ Goebbels in Rentsch: *Provokateur wider Willen, aber mit Absicht*, a.a.O., S.161.

⁴⁴ Ebd.

herzustellen, folgt Goebbels der Maxime "nie nur mit Samples zu arbeiten, sondern ihnen immer live-gespielte Musikanteile gegenüberzusetzen"⁴⁵. So realisieren in *Die Wiederholung* die von Ali N. Askin aus dem Off eingespielten und manipulierten Samples einen Großteil der Verbindung zwischen live-gespieltem Klavier und E-Gitarren-Improvisation. Filmsamples treffen auf klassische Klavierzitate, feingliedrige Klaviermotive auf expressive Rhythmik-Samples, Gitarrenimprovisationen laufen über geloopte Schlagzeugsequenzen, der Takt einer live-gelegten Passiance vereint sich mit einem live-gespielten E-Violinen-Staccato und gesampelten Streicher-Pizzicati. Der Sampler liefert repetitive Klangteppiche für darüber laufende Klavier- und E-Violinen-Improvisationen. So entwickelt sich beispielsweise eine dreiminütige freie Klavierpassage über den eingespielten funkigen Rhythmus des Prince-Songs *Joy in Repetition* oder eine einzelne gesampelte Bass-Stimme spielt im Trio-Verbund mit Klavier und E-Gitarre. Immer wieder aber verweisen die Sampleloops musikalisch auf das Thema: die Wiederholung. Die Verwendung der Samples erfolgt sparsam und präzise. Der funkige Gestus des Prince-Songs z.B. stellt ein durchgehendes Motiv. Die musikalische wie auch die textliche Ebene dieses Musiktheaterstückes zeigt deutlich wie unprätentiös und raffiniert das Verschmelzen von Versatzstücken aus hoher und populärer Kultur realisiert werden kann.

Ein ganz anderes Sampling-Verfahren benutzt Heiner Goebbels in dem 1998 entstandenen und im selben Jahr in Lausanne uraufgeführten Einmann-Musiktheaterstück *Max Black* mit Schauspieler André Wilms, nach Texten von Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein und Max Black (russisch-US-amerikanischer Naturwissenschaftler). Die klangliche Dimension stützt sich hier ausschließlich auf im Gebrauch alltäglicher Gegenstände erzeugte Geräusche. Diese werden von den Gegenständen elektronisch abgenommen und mit dem Live-Sampling-Verfahren LiSa, das im Studio for Electro-Instrumental Music (STEIM) in Amsterdam entwickelt wurde und mit dem viele Performance-Künstler und Musiker seit Jahren experimentieren, weiterverarbeitet. Mit diesem Computerprogramm können live-erzeugte Klänge als Samplmaterial in Realzeit weiterverarbeitet werden. Es versetzt den Darsteller des Stückes André Wilms in die Lage, alltägliche Gegenstände "zu

⁴⁵ Goebbels: *Das Sample als Zeichen. Zwischen Klischee und Gedächtnis*, a.a.O., S.12.

spielen“, live-erzeugte Geräusche wie das Schließen einer Schublade, das Zischen einer Flamme oder die rotierenden Speichen eines Rades in Klänge, Klangsequenzen und Musik zu verwandeln. Die in szenischen Aktionen live-erzeugte und von Klangdesignern und Toningenieuren in Realzeit off-stage bearbeitete Klanglandschaft verbindet sich mit pyrotechnischen Explosionen und Feuerpielen und den von André Wilms gesprochenen Textsplintern zu einem sinnlichen Kaleidoskop von Reflexionen über menschliche Neugier, Ungefährs, Erfinden, Denken und eben Sinnlichkeit.

Wie in *Max Black*, so trägt auch in *Die Wiederholung* die Verwendung von Musik- und Textsplintern zum offenen fragmentarischer Charakter des Stückes bei. Die 34 Teile der *Wiederholung* bestehen aus wenigen längeren Textpassagen versetzt mit kurzen Filmdialogen oder Episoden und kurzen Reflexionen. Alle Texte sind akribisch ausgewählt und assoziativ zusammengesetzt, so dass sich Referenzen zwischen ihnen wie von selbst herstellen – Regen, Zuspätkommen, Unnahbarkeit und, naheliegend, Wiederholtes. Alles greift ineinander, setzt sich voneinander ab – nicht zuletzt durch plötzlich ernüchternde Unterbrechungen durch Regieanweisungen aus dem Off, eingefügte Szenenkommentare oder eine unvermittelt ausschweifende Kontemplation über die syntaktische Funktion des Doppelpunkts. Stellen Reflexionen zum Thema Wiederholung, deren Möglich- und Unmöglichkeit, oder gar Lust an Wiederholung das Grundthema des Stückes, so wird dieses in der musikalischen und dramaturgischen Struktur besonders sinnfällig. In ständiger Wiederholung werden die gleichen Texte und Ideen in ganz verschiedene Kontexte gestellt. So wird die Szene “Sie haben geklopft” aus Robbe-Grilletts Filmskript *Letztes Jahr in Marienbad* wieder und wieder von verschiedenen Personen in unterschiedlichem Gestus gesprochen und so dem Zuschauer dreimal anders vorgeführt. Die Worte wandeln ihre Bedeutung, werden sie von einer Frau oder einem Mann gesprochen, sind die Figuren in Licht oder Dunkelheit getaucht, werden sie gelangweilt oder aufgereggt gesagt, verweisen die Musik, die Szenerie und die Kostüme und Perücken der Pianistin auf einen Salon des 19.Jahrhunderts oder ein Berliner Interieur, tritt Marie Goyette als Femme fatale, coole Geliebte oder gummibestiefeltes Mädchen auf. In verschiedenen Sprachen klingen die gleichen Worte anders, rätselhaft oder kalt, amourös oder lässig. Und so bestimmt Kierkegaards Aussagen auch scheinen:

“Ich sah ein, dass es keine Wiederholung gibt”⁴⁶, in Goebbels Stück wird nichts unbefragt hingenommen, alles bleibt in der Schweben, denn “zu viele Bedeutungsebenen schieben sich zwischen die Zeichen”⁴⁷, als dass der Sinn festgeschrieben werden kann. Das Bühnenbild und die Beleuchtung von Erich Wonder tragen das Ihrige zur ständigen Veränderung von Szenerie und Stimmung bei: eine Drehbühne mit einer gebogenen, beweglichen Wand, die durch verschiedene Öffnungen den Blick auf langsam vorbeiziehende oder unbewegte Foto- und Farblichtprojektionen freigibt, ein Minimum an Requisiten (ein Tisch, ein Flügel, zwei Stühle, eine Trennwand) und farbiges Licht assoziieren eine Vielfalt unterschiedlicher Räumlichkeiten: dunkle Salons, enge Lichtkorridore, Treppenhäuser, Wohnungen, Studierzimmer etc.. Die so geschaffenen Stimmungen und Eindrücke betonen die sinnliche Eleganz der Inszenierung und fördern die Erkundung des Themas. Das Stück schließt unvermittelt mit einer surrealen Episode über, gewohnheitsmäßiges, wiederholtes Sterben’, Fragen und Antworten.

Ist *Die Wiederholung* zwischen Theater und musikalischer Performance angesiedelt, so schafft Heiner Goebbels 1996 mit *Schwarz auf Weiß* ein Musiktheaterstück im Unschärfbereich von Konzert und Bühnenaktion. Maßgeschneidert für das *Ensemble Modern* und mit ihm gemeinsam erarbeitet, bestimmen die 18 Musiker hier das gesamte Geschehen - sind zugleich Instrumentalisten, Akteure, Sänger, Sprecher, Bühnenarbeiter. Aktionen fügen sich zu Musik, Handlungen setzen sich in Klänge um. Was visuell fasziniert, entpuppt sich nicht selten als musikalisch effektiv. Die unverkleidete Bühne mit 25 in drei Gruppen geteilte, nach hinten durchlaufende Bankreihen bilden das schlichte Szenarium, dem Jean Kalman mit Licht und raffinierten Schattenspielen immer neue Qualitäten abgewinnt. Der Titel des Werkes und die Texte von Maurice Blanchot, Edgar Allan Poe und John Webster/T.S.Eliot geben dem Stück die thematische Ausrichtung – setzen sich zu einer Parabel über Schreiben und Lesen zusammen: schwarz auf weiß.

⁴⁶ Kierkegaard, Søren: *Die Wiederholung*, Hamburg 2000, S.45.

⁴⁷ Goebbels: *Prince and the Revolution*, a.a.O., S.424.

Das Werk besteht aus 23 musikalischen Szenen/ Sätzen, in denen sich das Ensemble zu immer anderen Instrumentalbesetzungen formiert. Die Variationsbreite spannt sich hier von instrumentaler Stille, eingespieltem Pegelton und kraftvoll improvisierten oder zart notierten Soli, über verschiedenste Gruppenbesetzungen (Duos, Quartette, Septette etc.) bis hin zu komplexen Orchesterpassagen und orchestralen Tuttis, in denen alle Musiker die gleichen Instrumente (Blasinstrumente in Szene 15, 16 und 17, Violinen in Szene 23) spielen. Generelle Klangverstärkung von Instrumenten und Stimmen erlauben extreme Kontraste in der Instrumentierung und unkonventionelle Klangkombination – wenn beispielsweise zarte Kotoklänge sich gegen eine Tuttifront von Blechbläsern behaupten (Szene 15), ein Bleistiftschreibgeräusch gegen ein volles Orchester gesetzt wird (Szene 21), gesampelte Hydraulikgeräusche mit Violine, Klarinette und Cymbalon ein Quartett eingehen (Szene 6) oder das gesamte Orchester Samples zarter chassidischer Kantorengesänge begleitet (Szene 12), ein Pegelton über sechs Minuten hinweg verschiedene elektronische Klangmodulationen erfährt, die von einer Fagott-Miniatur durchzogen wird (Szene 13) und der Dur-Dreiklang eines Wasserkessels im Duett mit einer Piccoloflöte eine Toccata bläst (Szene 20). Die traditionelle Instrumentalbesetzung des Ensembles wird mit Klangfarben anderer Kulturen (Koto, Cymbalon, Didgeridoo) und Umweltgeräuschen vom Sampler bereichert. Szenische und musikalische Aktionen in ständigem Wandel – Zusammenfügen und Auflösen von Formationen, Bildern und Stimmungen – setzen sich zu einem assoziativen, offenen Kaleidoskop zusammen. Dem Einrichten von Spielsituationen und Aufbau von Instrumentenkonstruktionen – z.B. E-Bass-Konstruktion (Szene 1), Spielgruppen (Szene 2), Auspacken und Aufstellen einer Koto (Szene 13), Installation einer ‚Koto-Machine‘ (Szene 22), Aufsetzen des Wasserkessels (Szene 18), Aufbauen eines Torbogens aus Leitern (Szene 16) – wird ebensoviel Beachtung geschenkt wie der musikalischen Ausführung selbst. Szenenwechsel vollziehen sich abrupt oder in geschickten Übergängen, die nicht zuletzt dafür sorgen, dass dieses heterogene Musikereignis zu einem spannungsvollen Ganzen gerät.

Ein weiteres Bindeglied bildet der Text *Shadow* von Edgar Allan Poe. In verschiedenen Szenen schaffen dieselben jeweils in deutscher, englischer und französischer Sprache gelesenen Textabschnitte inhaltliche und klangliche Bezüge, wobei die Verwendung einer Tonaufnahme mit der Stimme des

Schriftstellers Heiner Müller, mit dem Goebbels eine langjährige Arbeitsfreundschaft verband und dessen Tod mit der Kompositionsphase des Stückes koinzidierte, eine besondere Signifikanz besitzt. Dies wird durch die letzte Textzeile des Stückes und die darauf folgende nur durch feine Klopf- und Knistergeräusche gehaltene Schweigeminute am Ende des Stückes nachdrücklich unterstrichen. So mischt sich in *Schwarz auf Weiß* die spielerische Lust am Rückblick in Form von stilistischen Eigen- und Fremdzitaten - Reminiszenzen an das *Sogenannte Linksradike Blasorchester* (Szene 15), an *Cassiber* (Szene 19), *Surrogate Cities* (1994) (Szene 12) und das Hörstück *SHADOW/ Landscape With Argonauts* (1990) (Szene 11) - mit der Schwermut des Augenblicks.

Mit seinen Musiktheaterstücken bewegt sich Heiner Goebbels nach eigenen Aussagen in einem "Bereich, der zwischen Theater und Oper übriggeblieben ist, den Bereich, wo Sprache mit Musik verbunden oder verkoppelt werden kann, um beiden zu helfen"⁴⁸. Die sich aus dieser Position für Goebbels ergebenden konzeptionellen Ansätze trugen wesentlich zur Diskussion um das Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts bei.

Mit dem Frankfurter *Ensemble Modern* fand Heiner Goebbels ein professionelles Solistenensemble, das in Flexibilität und Experimentierfreudigkeit seiner unkonventionellen Arbeitsweise und seinen Vorstellungen von Musikerengagement und spielerischem Enthusiasmus entgegenkam. In Zusammenarbeit mit diesem Ensemble entstand 1989 Goebbels' erste Kompositionen für Kammerbesetzung *Befreiung*. Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble. Wie bereits in früheren Werken behauptete der außermusikalische Anlass auch in seinen Ensemblekompositionen seine Relevanz. So entstand *Red Run. Nine Songs for Eleven Instruments*. Flöte, Baßklarinette, Trompete, Posaune, Tuba, E-Gitarre, Klavier/Sampler, Schlagzeug, Violine, Violoncello, Keyboard/ E-Baß (1991) als konzertante Version der 1988 für die Frankfurter *Ballettcompagnie William Forsythes* gefertigten Ballettmusik *Red Run. Eleven Songs for Eleven Instruments*. Ballettmusik für Ensemble, *Herakles 2* für fünf Blechbläser, Schlagzeug und

⁴⁸ Goebbels: *Opening up the text*, a.a.O., S.53 – dt. Übers. die Vf.

Sampler (1992) basierte auf einem Text von Heiner Müller und *Befreiung*. Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble (1989) hatte einen Monolog aus der Theatertrilogie *Krieg* von Rainald Goetz zur Vorlage. In dem 18 minütigen Kammerwerk *La Jalousie. Geräusche aus einem Roman* für Ensemble (1991), das als Auftragswerk des Frankfurter Jazzfestivals 1991 für das *Ensemble Modern* entstand, wird Goebbels' textuelle und kontextuelle Arbeitsweise deutlich erkennbar. Als Textvorlage bediente sich Goebbels Alain Robbe-Grillet's Nouveau Roman *La Jalousie*, der sowohl Textausschnitte als auch Thema des Stückes lieferte. Die semantische Ambiguität im Französischen von Blickschutz und Eifersucht und die spezifische Architektur der Textvorlage inspirierten sowohl die Auswahl der eingespielten Geräusche wie auch die ungewöhnliche Klanglichkeit des Werkes. Der Sampler spielte auch in diesem, wie in allen von Goebbels komponierten Werken für Kammerbesetzung und in einigen für großes Orchester, eine maßgebliche Rolle.

Das Umblättern einer Seite und ein verhaltener Tutti-Schlag versetzen den Hörer in eine ländlich mediterrane Idylle, die zugleich Anfang und Ende des Stückes markieren. Teils vom Sampler eingespieltes, teils von Instrumenten imitiertes Zykadenzirpen, Vogelzwitschern und Fröschequaken auf einem Teppich aus einzelnen, gehaltenen Bläser- und Streichertönen überlagert von einer feinen in Oktavparallelen gesetzten Melodie in Klavier und E-Gitarre geben den musikalischen, die Welten von Instrumental- und Umweltklang verschmelzenden Gestus des Stückes vor. Das mit 16 Musikern relative groß besetzte Werk ist von ausgesprochen feiner musikalischer Textur. Detaillierte Spielanweisungen, Umstimmung von Instrumenten, ungewöhnliche Klangkombinationen, leisestes Intonieren großer Geräusche (angerissene, verzerrte Akkorde auf der E-Gitarre, Maschinengeräusche) legen den Grund für eine filigrane Stimmung des Stückes, die selbst in rasanten und dicht instrumentierten Passagen noch erhalten bleibt. Die Kombinationen von Instrumenten und deren ungewöhnliche, die Identität der Instrumente verwischende Spielweise verleihen dem Stück einen besonderen atmosphärischen Charakter. Diese Stimmungsbezogenheit wird auch durch die Überschriften der einzelnen Teile betont, die aus Schauplätzen des Romans (*Der Schatten des Pfeilers* (Teile I und XII), *Jenseits des Geländers* (Teil III), *Die Knüppelholzbrücke* (Teil VI)) und Spielanweisungen (*mit heftiger Bewegung* (Teil IV), *mit Liebe zum großen Kino* (Teil VIII), *mit großer Ruhe, alles leicht* (Teile XI))

bestehen. Goebbels' Arbeit mit Brüchen und Kontrasten kommt hier ganz ohne schockhafte oder formelle Aufgesetztheit aus und verdeutlicht, dass Komponieren mit Fragmenten und Versatzstücken nicht notwendig in zerstreuter Beliebigkeit sich gründet. So vollzieht sich der Zusammenschluss der zwölf musikalisch verschiedenen Teile fast unmerklich in subtiler zeitlicher Abfolge, die den Spielern des *Ensembles Modern* höchste Präzision und Sensibilität, besonders im Zusammenspiel mit den gesampelten Umweltgeräuschen, abverlangt. Die Kompilation der Teile und deren Dynamik sind, wie oft in Goebbels' Werken, von filmischen Verfahren wie Schnitt, Montage, aber auch Kameraeinstellungen wie Perspektive, Nahaufnahme oder Totale inspiriert. Die ausladende, statisch flirrende Klangfläche des Anfangs wird durch kurze bewegte Passagen gebrochen. Im Hin und Her von Intensität und Beruhigung der ersten Teile gewinnt die Musik allmählich an Spannung. Wenn im siebenten Teil erstmals eine Wagentür zuschlägt, ein Anlasser startet und wenig später der Wagen von rechts nach links davonfährt, ist der Hörer bereits leicht alarmiert. Der folgende von einem Mitglied des Ensembles in französisch gelesene Romanauszug einer nüchternen Beschreibung "der Jalousien an den Fenstern ihres Zimmers" und eines lakonische Bescheids über "ihre Ausfahrt mit Frank" setzen uns ins Bild. Die Sinne sind geschärft, der Sinn bleibt verschwommen. Worum es eigentlich geht, ist nicht greifbar – nicht bei Robbe-Grillet und nicht bei Heiner Goebbels. Im Spiel von Eifersucht und Verhüllung bleibt das Zentrum leer und muss durch die Imagination des Hörers besetzt werden. Im neunten Teil folgt das Orchester dem Rhythmus eines lasziven stöckelbeschuhten Gangs. Dieses atmosphärische O-Ton-Sample mit kaum vernehmbaren Strassengeräuschen und Sprachfetzen im Hintergrund, über zweieinhalb Minuten wieder und wieder geloopt, bildet das Signum des Stückes. Hier tritt der Komponist völlig zurück und überläßt den Hörer seinen eigenen Gedanken - inszeniert einen Assoziationsfreiraum. Die Gleichförmigkeit dieser Passage und die geradezu hypnotisch-kontemplative Wirkung der rhythmisch akzentuierten Orchestrierung gewinnen einzig durch die kumulativ einsetzenden Instrumente zunehmend an Spannung. Diese führt im zehnten Teil *Scutigera* zu einem vom ganzen Orchester gespielten, heftig bewegten Ausbruch. Die bis dahin verhaltene Eifersucht rast nunmehr mit Pauken und Trompeten. Wenn sich der durchlaufende Rhythmus schließlich abrupt auflöst, ist der Ausbruch wie ein Sommergewitter verraucht. *Mit großer Ruhe, alles leicht* (IX) kehrt die Distanz

zurück. Eine gelesene numerische Kontemplation über Bananenpflanzungen begräbt die Gefühlsaufwallung und schließt den Bogen. Das Anfangsmotiv wird in veränderter Instrumentierung wiederholt, bis ein Tutti-Schlag uns jäh in die eigene Wirklichkeit zurückholt und die Seite umgeblättert wird.

Das in *La Jalousie* vorgeführte Verhältnis zum Publikum ist Goebbels' grundsätzlich Schaffensprinzip. Der offene, fragmentarische Charakter seiner Werke verweigert eindeutige, fixierte Vorgaben, die der Hörer nur noch nachvollziehen braucht. Goebbels hat weder ein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein, noch handelt er ein Thema direkt ab. Ihm geht es um Kommunikation. Deshalb ist er bestrebt, vielfältige Interpretationsmöglichkeiten in seinen Werken anzulegen. Er arbeitet mit "Sinngabung und Sinnentzug"⁴⁹, verharrt in Ambivalenzen, baut Spannungen und Distanzen auf, die dann vom Hörer intuitiv verknüpft, gemäß eigenen Erfahrungen zusammengefügt werden. "Der Raum des Hörers ist dabei substanzieller kompositorischer Bestandteil"⁵⁰. Goebbels' Interesse bezieht sich erklärtermaßen auf Erfahrungen – seine eigenen, im Arbeitsprozess mit dem Werk gewonnenen und die des Publikums. "Ich wähle meine Stücke, meine Gegenstände, weil ich sie nicht verstehe und versuche, dem Publikum meine Erfahrungen mit dem Material anzubieten"⁵¹. Seine Werke schaffen Assoziationsräume - offene aus Versatzstücken zusammengestellte Angebote, deren Zentren leer bleiben⁵². Bezüge auf Theorien von ‚Differenz‘ und ‚Tod des Autors‘ bieten sich hier unwillkürlich an. Diese Verfahrensweisen beschränken sich nicht nur auf Goebbels' Kammerkompositionen, sondern sind auch in seinen Ballettmusiken und Klanginstallationen zu finden.

1994 machte Goebbels den Schritt von der Kammerbesetzung zum großen Orchester, für das er bislang vier Werke komponiert hat: *Surrogate Cities* für großes Orchester, Stimme, Mezzosopran und Sampler (1994), *Industry and Idleness*. Popular print für Orchester (1996), *Nichts weiter* für großes Orchester mit der Stimme von Gustav Gründgens (1996) und *Walden* für erweitertes

⁴⁹ Goebbels: *Prince and the Revolution*, a.a.O., S.424.

⁵⁰ Goebbels: *Das Sample als Zeichen*, a.a.O., S.13.

⁵¹ Goebbels: *Opening up the text*, a.a.O., S.57 – dt. Übers. die Vf.

⁵² Vgl. Goebbels: *Leeres Zentrum*, in: *Art Position. Experiment*, Nr.21, 1992.

Orchester (1998). *Surrogate Cities* für großes Orchester, Stimme, Mezzosopran und Sampler wurde von der *Jungen Deutschen Philharmonie* unter Leitung von Peter Rundel zum 1200. Jahrestag der Stadt Frankfurt in der Frankfurter Alten Oper uraufgeführt. Das 90 Minuten lange Stück für 90 Musiker zum Thema Stadt setzt sich aus zwei größeren Blöcken und sieben musikalischen Einzelstücken zusammen. In der *Suite für Orchester und Sampler* (Teil II), ein aus 10 kurzen Teilen bestehender Block, fungiert der Sampler als Leitinstrument, dem sich das Orchester in mehr oder weniger dichter Instrumentation zuordnet. Das Spektrum reicht hier von einem Teil für Sampler-Solo mit feinen instrumentalen Verzierungen in *Bourrée/ Wildcard* bis zur vollen Orchesterbesetzung in *Courante*. Der Kontrast zwischen der traditionellen Klanglichkeit des Orchesters und orchesterfremden Geräuschen ausgewählter urbaner Samples lässt den Konflikt zwischen Instrumentalklang und industriellen Umweltklang hervortreten, dem sich das Orchester als hermetisch geschlossener Klangapparat gewöhnlich verweigert. In der Sampler-Suite verbinden sich Maschinengeräusche, das Klicken von Relaischaltungen, pneumatisches Zischen mit der ganzen Breite klassischer Orchesterbesetzung. Die hierdurch entstehende Spannung aufgreifend, nimmt das Orchester ab und an selbst den mechanisch-industriellen Gestus monotoner Repetition an. Der Gegensatz zwischen Traditionellem und Zeitgenössischem kommt überdies sowohl in den Titeln der Einzelstücke als auch in der Großstruktur dieses Blocks zum tragen, die sich auf die Tänze der barocken Suite – Sarabande, Menuett, Passacaglia etc. beziehen. Den historischen sowie jetzzeitigen Charakter von ‚Stadt‘ signifizierend, arbeitet Goebels mit Instrumentalzitaten und Samples aus verschiedenen Musikkulturen – vergangenen (Domenico Scarlatti-Zitat in *Allemande/ Les Ruines*, ein barockartiger Choral in *Gigue*, Tonaufnahmen chassidischer Kantorengesänge aus den 20er/30er Jahren in *Chaconne/ Kantorloops*) und gegenwärtigen (technische Geräusche und Samples musikalischer Subkulturen wie Noise Loops, Turntable- und Improv Riffs).

Den zweiten großen Block des Werkes bilden *Drei Horatier-Songs* für Mezzosopran und Orchester nach Texten von Heiner Müller (Teil VI). Der von Livius überlieferte Horatier-Kuriantier-Stoff handelt vom Stellvertreterkampf zweier Männer für ihre Städte und dem darin enthaltenen moralischen Konflikt zwischen öffentlichen und persönlichen Interessen. Von der in ihrer Harmonik und atmosphärischen Dichte an heroische Filmmusik angelehnten Vertonung dieses

Textes, setzt sich die zwischen hoher Gesangskunst und gefühlvollem Gospel situierte Stimme Gail Gilmores (auf der CD Jocelyn B. Smith) eminent ab.

In den anderen Teilen des Orchesterzykluses (*D&C* (Teil I), *Die Faust im Wappen* (Teil III), *In the Country of Last Things 1&2* (Teil IV), *Surrogate* (Teil VII) und *Die Stadt & die Toten 4/ Argia* (Teil V) werden weitere Aspekte des Städtischen aufgegriffen. Außermusikalische Anregungen für die Komposition gaben Reflektionen über Urbanes von Franz Kafka, Paul Auster, Italo Calvino, Jacques Derrida, Karlheinz Stierle, Sigmund Freud, Edmond Jabès, Hugo Hamilton (dessen Roman *Surrogate City* den Werktitel inspirierte) und Heiner Müller, aber auch Zeichnungen, urbane Strukturen und Klänge. Das Programmheft der Uraufführung z.B. zeigte Reproduktionen großformatiger urbaner Fotografien von Andreas Gursky. Die eingesprochenen Texte werden von David Moss teils nüchtern gelesen, wie die Auszüge aus Paul Austens "In the Country of last Things" oder teils ausdrucksstark vorgetragen, wie in *Surrogate*, wo der Textausschnitt "She's been running. What for?" von Hugo Hamilton über einer unisonen Staccato-Bewegung der Streicher in schnellen Sechszehnteln und einem durchlaufend, unregelmäßigen Schlagzeugpart in hechelndem Gestus vorgetragen wird und schließlich in einer freien Vokalimprovisation endet.

Fragmentierung ist ein kompositorisch-dramaturgisches Grundprinzip des gesamten Werkes. Der die verschiedenen Teile abgrenzende Schnitt, wird wie immer in Goebbels' Kompositionen, dem Entwicklungsprinzip vorgezogen. Aber Schnitt erscheint hier oftmals nicht nur als Positions-, sondern als kompletter Themenwechsel und zudem in einem solchen Maße, dass weder Musikalisches noch Intuitives, sondern lediglich das gedankliche Metakonstrukt ‚Stadt‘ die Teile halbwegs zusammenhält. Hinsichtlich dieser ersten Komposition für großes Orchester stellte sich für Goebbels zwangsläufig die Frage: "was interessiert mich an diesem ‚Dinosaurier‘ großes Orchester? Und vielleicht kommt die Antwort etwas aus dem Blickwinkel der Popmusik: ich suche nach Möglichkeiten, die Kräfte für die musikalische Aktion zu bündeln, das Potential der vielen Leute, die zusammen Musik machen, produktiv einzusetzen; ohne mich zu verzetteln, die Kraft des großen Apparates auf einen Punkt zu bringen. Das heißt auch, z.B. auf einem Rhythmus zu bestehen und ihn nicht nur anzudeuten"⁵³. Unisoni,

⁵³ Goebbels: *Aus einem Werkstattgespräch*. In: Junge Deutsche Philharmonie e.V. (Hg.): *Surrogate Cities*, Programmheft, 1994, S.2.

polyrhythmische Schichtungen, Ostinati, Staccati, Tuttischläge und permanente Instrumentalloops bestimmen das musikalische Bild, das immer wieder mit Rock- und Jazzelementen versetzt wird. Die Komposition ist durchschaubar, alles ist freigelegt, die instrumentalen Figuren stehen oft einzeln oder überlagern sich transparent, selbst die gelesenen Textpassagen stehen oft frei und fast unbegleitet und werden von reinen Instrumentalabschnitten abgelöst. Das auf Durchhörbarkeit angelegte Werk mit wenig Tiefenstaffelung oder musikalischer Komplexität ist somit vom Hörer leicht verfolgbar. Goebbels' Absicht, die Kräfte eines solchen Apparates musikalisch zu bündeln, hat jedoch durchaus ihre Tücken. Die schiere Wucht eines vielköpfigen Unisonos wendet sich oft unversehens ins Monumentale und beschwört einen musikalischen Duktus, der gewöhnlich am anderen Ende des postmodernen Spektrums zu finden ist. Wo auf Atmosphärisches ausgerichtete Kompositionsverfahren in kleiner Besetzung charmant und elegant wirken, geraten sie in großer Besetzung schwerfällig, pompös und affektisch, da sie jede Emotion oder Atmosphäre überzeichnen. Die von Goebbels oft hinsichtlich des Schnitt- und Montageprinzips für sich in Anspruch genommene Inspirationsquelle Film zeigt sich in *Surrogate Cities* als befremdliche Nähe zu Hollywood-Filmmusik. In anderen Orchesterstücken, wie zum Beispiel *Walden* für erweitertes Orchester (1998), gelingt ihm hingegen eine höchst subtile und tiefschichtige Klanglichkeit durch das Zusammenspiel akustischer und elektrischer Instrumente (traditionelle, exotische und selbstgebaute wie das Steel Cello von Bob Rutman), elektronischer Geräte mit unerschöpflichem Geräuschetpotential und der sprechenden oder laut-improvisierenden menschlichen Stimme. Die einzelnen Klangfacetten gehen so latent ineinander über, die Komposition ist so klanggewandt, dass Orchestermusik hier ganz unvergleichlich und zeitgemäß tönt.

Eines ist bereits zu diesem Zeitpunkt in Goebbels' Schaffen unverkennbar: Als Quereinsteiger im Bereich der E-Musik hat Goebbels deren bereits angeschlagene musikalische und institutionelle Zustände durch die Zusammenführung von hoher und populärer Musik und die Verbindung unterschiedlicher Genres herausgefordert und tradierte modernistische Paradigmen in Frage gestellt. Durch seine Arbeit in verschiedensten

musikalischen Bereichen vom alternativen Straßenorchester, experimentellen Jazz-Duo, radikaler Avantgarde-Rockband, über innovatives Hörspiel, Kompositionen für Theater, Film, Ballett und Klanginstallationen bis hin zu Kammermusikwerken, einer eigenen Musiktheaterkonzeption und Werken für großes Orchester hat Goebbels über die Jahre eine große plurale musikalische Kompetenz erworben.

Dezember 2000

[Nachbemerkung der Autorin](#)

Dieser Text entstand ursprünglich für das Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (edition text+kritik, München 1992 ff); in Umfang und Form entspricht er daher den editorischen Vorgaben dieser Publikation. Gleichwohl glaubten die Herausgeber, ihre Vorstellungen in dem Text nicht hinreichend realisiert zu finden und bestanden ihrerseits auf Änderungen, der die Autorin aus Gründen wissenschaftlicher Redlichkeit nicht zuzustimmen bereit ist.

Nunmehr erfolgt an diesem Ort die Erstveröffentlichung des Textes in seiner originalen, im Jahr 2000 vollendeten Version. Bis zur Fertigstellung dieser Studie im Jahr 2000 lag zu Heiner Goebbels' Oeuvre noch keine umfassende monographische Arbeit vor.