

Heiner Goebbels – Interview Zum Hörspiel: „Gegenwärtig lebe ich allein ...“

Mit Manfred Hess

SWR2 können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...
Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Manfred Hess:

Heiner Goebbels, es freut mich sehr, Sie zu begrüßen, und ich muss gleich länger ausholen: Sie sind wohl *der* herausragende deutsche Künstler, der seit Ende der 70er Jahre radikal wie innovativ die Gattungsgrenzen aufgelöst hat.

Durch Ihre Arbeiten in den Bereichen der Medienkunst Hörspiel, des Musiktheaters und klassischer wie szenischer Konzerte und nicht zuletzt der Installation haben Sie sich international einen Namen gemacht, gelten als, ja, *sind* tatsächlich ein Star.

Vielfach wurden sie ausgezeichnet; nur die wohl renommierteste Auszeichnung, der Internationale Ibsen- Preis von 2012, sei hier erwähnt. Ihr vielfältiges Werk steht bis heute weltweit auf dem Programm der großen Häuser in Berlin, New York und Moskau. Sie waren Leiter der Ruhrtriennale und vieles mehr.

Was wollen Sie dann noch mehr – könnte man denken –, Sie sind Jahrgang 1952. Aber als ob Sie kein Alter kennten, schreiben Sie gerade einen großen Konzertzyklus für das Ensemble Modern Orchestra, der schon an der Berliner wie der Elbphilharmonie und vielen anderen Konzerthäusern auf dem Programm steht. Sie haben die Georg-Büchner-Professur an der Universität Gießen inne und sind neuerdings, sogar im Corona-Jahr 2020, wieder Live on Tour mit ihrer Band *The Mayfield*.

Heiner Goebbels:

Ja, tatsächlich erst neuerdings. An Pfingsten auf dem *Moers Festival* und im September zur Eröffnung des *Angelica Festivals* in Bologna. Circa 25 Jahre lang war ich nicht mehr selbst als Musiker auf der Bühne. Aber es ist nicht *meine* Band, sondern ein gemeinsames Improvisationsprojekt mit Musikerinnen und Musikern, die ich für meine letzte szenische Arbeit, *Everything that Happened and Would Happen*, gewinnen konnte. Ihnen ein Jahr lang zuzuschauen und zuzuhören – 2018 bei unserer Premiere in Manchester, im Jahr darauf bei Aufführungen in New York, St. Petersburg und auf der Ruhrtriennale –, das war ein solches Vergnügen, dass ich wieder Lust bekam, am Flügel selbst mit einzusteigen und damit wieder anzuknüpfen an meine früheren Konzerte im Duo mit Alfred Harth mit Cassiber oder dem Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester in Frankfurt.

Manfred Hess:

Sie geben mir mit Frankfurt das Stichwort. Hier haben Sie Anfang der 80er Jahre auch ihre ersten musikalischen Hörspiele konzipiert. 2020 mit *Gegenwärtig lebe ich allein ...* legen Sie erneut eine Arbeit vor, die extra für das Medium produziert wurde und nicht als eine von der Bühne für das Radio adaptierte Version anzusehen wäre. Das letzte war strenggenommen, sollte ich nicht irren, vor 25 Jahren, 1995, die SWR-Produktion *Der Horatier / Roman Dogs* nach einem Text von Heiner Müller.

Heiner Goebbels:

Ob diese Unterscheidung hilfreich ist, sei dahingestellt. Aber in der Tat, die letzten Hörstücke, die von mir zunächst einmal nur für das akustische Medium konzipiert wurden, liegen sogar noch länger zurück: Es waren *Wolokolamsker Chausee I–V* (1989) und *Shadow / Landscape With Argonauts* (1990). Danach begann ich, für die Bühne zu inszenieren. Aber auch die Musiktheaterwerke – *Oder die glücklose Landung*, *Die Wiederholung*, *Hashirigaki* etc. bis zu *Stifters Dinge* haben, genau wie die frühen Hörstücke, eine autonome akustische Schicht. Die ‚visuelle Bühne‘ – das, was man zu sehen bekommt – unterscheidet sich in meinen Stücken immer von der ‚akustischen Bühne‘. Dazwischen klafft sogar eine große und, wie ich hoffe, für die Zuschauer inspirierende Lücke. D. h., die Arbeiten sind per se immer auch Hörstücke. Und manches Mal hat sich das Bühnenstück bei der Transformation in eine radiophone Arbeit noch einmal grundsätzlich verändert: wenn *Newtons Casino* zu *Schliemanns Radio* wird. Oder *Römische Hunde* zu *Der Horatier* etc.

Manfred Hess:

Ja, *Schliemanns Radio* wurde 1992 ausgezeichnet mit wichtigen Radiopreisen wie dem Prix Italia oder dem Karl-Sczuka-Preis, ebenso *Der Horatier* von 1995. Die Zuordnungen Radio – Bühne – Konzert – Installation lösen sich bei Heiner Goebbels und in der heutigen Kunst auf, wenn für die jeweiligen Präsentationsplattformen eine stimmige Sprache der Transformation gefunden wird.

Wird es von dem neuen Hörspiel, *Gegenwärtig lebe ich allein ...*, eine konzertante Fassung oder eine Bühnenversion geben?

Heiner Goebbels:

Das war zunächst nicht angedacht, ist aber naheliegend, da ich mit David Bennent einen starken Schauspieler für die Aufnahmen gewonnen habe, der sich darauf freut, nicht nur mit seiner Stimme, sondern auch szenisch gefordert zu sein. Vielleicht kann ich dabei auch versuchen, den Prozess sichtbar zu machen, auf welche Weise in Klavieren eigentlich solche Klänge produziert werden, wie Stimmen und Instrumente ineinander verzahnt sind, miteinander interagieren. Und dass auch auf der Bühne Alternativen zu einer Verkörperung und Identifizierung möglich sind. Das heißt eben nicht, die Texte zu illustrieren, sondern sie den Zuschauenden auch visuell zu öffnen für eigene innere Bilder. Dieser Plan entsteht gerade im Théâtre National in Luxembourg, und das Ensemble Modern wird mit von der Partie sein.

Manfred Hess:

Das Hörspiel arbeitet mit Texten des 1899 in Belgien geborenen und 1984 in Frankreich gestorbenen Henri Michaux. Viele Ihrer Werke arbeiten mit Texten großer Autoren: Joseph Conrad, Alain Robbe-Grillet, Edgar Allen Poe, Elias Canetti, und nicht zuletzt Heiner Müller. Wie kam es zu Michaux?

Heiner Goebbels:

Ich bin vor über zwanzig Jahren durch zwei Choreographinnen auf seine Texte aufmerksam geworden: Amanda Miller und Mathilde Monnier; und mit Letzterer habe ich Ende der 90er Jahre als Komponist an einem dreiteiligen Zyklus, *Les lieux de là*, gearbeitet, der von der Auseinandersetzung mit Michaux inspiriert war. Dass es Choreographinnen waren, ist dabei kein Zufall, denn seine Texte, wie im Übrigen auch seine Zeichnungen und Tuschkmalereien, sind immer gestisch. Der Körper schreibt und malt spürbar mit. Und die rhythmische Gestik und die große Musikalität hat übrigens vor mir auch schon andere Komponisten gereizt: Pierre Boulez, Witold Lutosławski u. a. Erst in meiner Oper *Landschaft mit entfernten Verwandten* taucht dann 2002 – neben Texten von Gertrude Stein, Giordano Bruno, T. S. Eliot u. a. – zum ersten Mal Henri Michaux auf.

Manfred Hess:

Landschaft mit entfernten Verwandten war eine Oper auf der Grundlage einer Text-Collage. Die Sinnlichkeit von Musik, Bühne, Licht, Kostümen geht eine

Korrespondenz mit verschiedenen Textsorten in verschiedenen Sprachen ein. Und nun Texte einzig von Michaux?

Heiner Goebbels:

Ich kenne jetzt mehr von ihm, die große Varianz der Textgattungen und Schreibstrategien: Aphorismen, Erzählungen, Gedichte, imaginäre und reale Reiseberichte, Essays etc., und vor allem seine Arbeit als Maler, der von den späten 50er Jahren an weltweit fast überall ausstellte. Michaux zählt ja zu den großen Doppelbegabungen und Außenseitern in der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Und ich kann nicht einmal sagen, was mich mehr an ihm interessiert: seine Poetik der rhythmischen Wiederholung in den Texten oder die offenen Bewegungen und Gesten in seinen Zeichnungen. Seine Texte sind explosiv, beschwören eine Unabhängigkeit, sind auf Abgrenzung aus, sind *dagegen*. Er treibt sich zugleich seine Ausbrüche mit dem Schreiben aus. Es ist eine Art künstlerischer Exorzismus gegen sich, den Rest der Welt und gegen den öffentlichen Sprachgebrauch. Bei Michaux ist das Gesagte nicht immer das Gemeinte – oft eher das Gegenteil. Mit großem Misstrauen gegenüber den Festlegungen der Sprache und mit dem Wunsch, sich ‚dem Unsagbaren‘ zu nähern, malt er, um sich zu ‚dekonditionieren‘. Vielleicht versuche ich das, was er im Schreiben und Malen nebeneinanderstehen lässt, in einem dritten – akustischen – Medium zusammenzuführen.

Manfred Hess:

‚Dekonditionieren‘ – ‚dekonstruieren‘. Das ist in Ihrem Werk, so sehe ich es zumindest, auch immer der Versuch, Diskurse und Wahrnehmung aufzubrechen, ihre ‚Eindeutigkeit‘ zu hinterfragen und eine Sinnlichkeit jenseits der Hierarchien zu erschaffen. Am Ende befreit es das Publikum von der Suche nach dem *einen* Sinn: ein zutiefst politischer, demokratischer und anti-hierarchischer Kunstanspruch.

Kommen wir zurück zum Hörspiel: Wie waren die Arbeitsschritte? Den Anfang machten Klavieraufnahmen ohne Text, dann kam die Arbeit am Libretto mit Texten von Michaux, die Studioaufnahme mit David Bennent und am Ende die Montage als Premix. Den haben Sie zuhause am Computer aufwändig bis zur Sehnenscheidenentzündung erstellt.

Heiner Goebbels:

(*Lacht.*) Ja, ich habe mich wohl von der Besessenheit Michauxs, von dem Tempo der exorzistischen Praxis in seiner Kunst anstecken lassen. Zunächst – und übrigens zum ersten Mal – habe ich eine Woche lang auf und in dem Flügel zu Hause Aufnahmen gemacht. Und das noch ohne Textauswahl und Textbezug. Improvisationen, Klavierpräparationen, Klangforschung. Nicht wissend, was daraus werden würde. Diese Nicht-Intentionalität war mir offensichtlich wichtig. Ich wollte die Texte nicht interpretieren, auch nicht einen bestimmten Effekt erzielen zu einem Wort oder Satz, sondern mich zunächst einer musikalischen Logik der Klangerzeugung überlassen. Die stieß dann erst mehrere Wochen später mit den Textaufnahmen zusammen.

Manfred Hess:

Ist die Mischung im Studio auch ein künstlerischer Prozess – oder arbeiten sie im Studio nur gestreng die Partitur ab?

Heiner Goebbels:

Es gibt bei mir – außer für Ensemble- oder Orchesterkompositionen – zunächst meistens keine Partitur – noch nicht. Eine Partitur gibt es erst im Nachhinein. Die Hörstücke entstehen im Studio, die Theaterstücke auf der Bühne. Im Arbeitsprozess passiert vieles im Moment, spontan, unbewusst.

Manfred Hess:

Wie kam es zu der Zusammenarbeit mit David Bennent?

Heiner Goebbels:

Ich kenne und arbeite mit ihm seit über dreißig Jahren, als ich ihn 1987 in Stuttgart bei einer *Alkestis*-Inszenierung von Robert Wilson in schwindelnder Höhe die *Bildbeschreibung* von Heiner Müller sprechen hörte. Seine Stimme und ihr wunderbares Vermögen, den Hörern gegenüber einzelne Worte zunächst einmal einzelne Worte sein zu lassen, aus denen wir uns den Zusammenhang, den Inhalt selbst zusammensetzen können, hat mich elektrisiert. Und noch im selben Jahr nahm ich mit ihm *Maelstromsüdpol* auf – ein Hörstück für eine Installation mit Heiner

Müller und Erich Wonder für die Documenta 8 von 1987. Und ab 2002 stand er zehn Jahre lang zusammen mit dem Ensemble Modern bei meiner Oper *Landschaft mit entfernten Verwandten* auf der Bühne; zuletzt arbeiteten wir 2018 zusammen an dem szenischen Konzert *mit einem Namen aus einem alten Buch*.

Manfred Hess:

Warum wollten Sie das Stück auf Deutsch und Französisch anlegen?

Heiner Goebbels:

Für Michaux brauchte ich beide Sprachen. Ich brauchte den Klang und Rhythmus des französischen Originals und das Verständnis des Inhalts der deutschen Übersetzungen.

Manfred Hess:

Und natürlich haben die namhaften deutschen Übersetzer wie Celan oder Leonhard einen poetischen Transfer geschaffen, der nicht nur inhaltlich zu verstehen ist: Traduttore – Traditore.

Heiner Goebbels:

Absolutely! Beides konkurriert miteinander. Kein Hörer kann sich dabei in seiner Sprache heimisch fühlen. Und manchmal dreht sich das Verhältnis plötzlich um, und wir hören im Deutschen den Klang, die Schläge, harte Konsonanten und melancholische Nuancen und verstehen bei der französischen Sprachmelodie auf einmal, worum es wirklich geht ... Denn wie es Octavio Paz einmal ausgedrückt hat, bei Michaux stehen die Worte nicht mehr im Dienst der Kommunikation, sondern des nicht Kommunizierbaren. David Bennent spricht beide Sprachen fließend, kommt aus der französischen Schweiz, kann ihnen aber jeweils auch wie ein Fremder gegenüberstehen.

Manfred Hess:

Gab es eine Fortsetzung dieses Arbeitsansatzes dann im Studio? Sie haben ein ‚präpariertes‘ Klavier genutzt, die Klänge elektronisch ‚bearbeitet‘, Bennent in verschiedene akustische Räume gesetzt. Und warum der Einsatz von Elektronik?

Heiner Goebbels:

Eigentlich wurde im Studio vor allem an der Mischung gearbeitet, d. h. an der Dynamik, den Frequenzen und Lautstärkeverhältnissen. Die meisten Klangprozesse, Verzerrungen, Delays etc. sind bereits zuvor mit meinen Musikprogrammen zu Hause vorbereitet worden, bevor wir ins Berliner Studio von DLR gingen. Für eines der neun Bilder arbeitete ich mit ‚Granular Material‘, d. h. der Zerlegung eines Klangs in seine minimalsten Bestandteile.

Basierend auf sehr reduziertem Material – ein Autor, eine Stimme, ein Klavier –, ging es mir auch durch den Einsatz von Elektronik darum, eine Unschärfe zu erzeugen, die viele Perspektiven und individuelle Zugänge zulässt. Man wirft etwas in das Klavier und lässt das Resultat dieser Aktion anschließend von einem Programm verändern, bis man es selbst kaum mehr wiedererkennt. „Selbstüberlistung“ hat das Werner Spies einmal über Henri Michaux genannt.

Manfred Hess:

Das ist natürlich – sowohl wegen wie trotz des Computerprogramms – ein moderner, zeitgenössischer Einbau des Zufalls in die künstlerische Arbeit. Das schlägt den Bogen zu Michauxs eigener Kunstpraxis, die das kreative Potenzial des Zufalls über Drogenerfahrungen oder eine *Écriture automatique* nutzte.

Ich möchte zum Schluss gerne auf die Frage der Verständlichkeit der Texte kommen. Wie sehen Sie das Verhältnis von Sprache und Musik im Hörspiel?

Heiner Goebbels:

Ehrlich gesagt, war *Hörspiel* für mich früher immer ein Schimpfwort für eine Aufnahme, die ganz der Sprachverständlichkeit und Semantik eines Textes untergeordnet war. Deswegen habe ich schon meine erste radiophone Arbeit, *Verkommenes Ufer* für den Hessischen Rundfunk 1984, *Hörstück* genannt. Die musikalische Eigenständigkeit ist also grundsätzlich Voraussetzung. Was aber die Bildhaftigkeit nicht ausschließt. Auch *Die Befreiung des Prometheus* ist ein Hörstück in neun Bildern. In Bildern zu denken oder denken zu lassen, ist nicht illustrativ gemeint, sondern ein Versuch, Texte nicht nur zu ‚lesen‘. Selbst der Autor Michaux gibt als Maler Bildern den Vorzug vor Büchern, weil bei der Lektüre die Wahrnehmungsrichtung zu sehr vorgezeichnet ist und er die ‚freie Zirkulation‘

vermisst: also mal links, mal rechts zu schauen, mal oben, mal unten, ganz nach Belieben.

Und obwohl Musik ja eine eindeutige Zeitachse zu haben scheint, schwebt mir eine solche Freiheit letztlich auch vor.

Manfred Hess:

Bei vielen Opern- oder Musiktheaterprojekten der Neuen Musik habe ich hingegen ein Problem: Ich verstehe, offen gestanden, selbst auf Deutsch den gesprochenen wie gesungenen Text nicht ohne Textbuch oder ohne auf die Bühne projizierte Obertitel. In der Popmusik verstehe ich jedoch zumeist die Lyrics.

In Ihrem Werk gibt es ein ‚sowohl ... als auch‘. Sie nannten es oben die Suche nach der „freien Zirkulation der Wahrnehmungsrichtung“. Ihre Musik behauptet sich autonom, und zugleich scheuen Sie sich nicht davor, auf die Verständlichkeit der Worte zu setzen. Es sind nicht zuletzt auch komplexe Texte, auf die das Publikum sich einen Reim machen muss – und die nachwirken.

Wo verorten Sie ihre Arbeiten im Verhältnis von Sprache und Musik: bei Richard Wagners Wort-Musik-Gesamtkunstwerken (obgleich selbst Glenn Gould meinte, er verstünde bei Wagner häufig nichts), Hanns Eisler, den Beach Boys, oder gar Bob Dylan?

Heiner Goebbels:

Ich teile das Problem. Vielleicht auch aus einem anderen Grund. Nicht wegen der Unverständlichkeit eines Textes – die kann mir ja nur recht sein –, sondern weil der experimentelle Umgang mit der Stimme in zeitgenössischen Kompositionen oft analog zur instrumentalen Praxis gedacht wird. Dabei wird aber schnell übersehen, dass Stimme zunächst *kein* Instrument ist, sondern ein persönliches Ausdrucksmittel, individuelles Sprechen – immer gerichtet und auf Mitteilung aus. Der Stimme ist die Neutralität eines Instruments nicht vergönnt. Und vor diesem Hintergrund wirken vokal-akrobatische Eskapaden oft auch unangemessen, albern.

Weil Sie aber Bob Dylan nennen: Er ist eine wunderbare Alternative. Er setzt seine Stimme instrumental ein, singt wie ein raues Saxofon oder eine verstimmte Mundharmonika, und trotzdem versteht man den Text, und er ist immer er selbst.

Aber wenn man das in einer Partitur aufschreiben würde und einem klassischen Bariton oder einer Mezzosopranistin gäbe ... nicht auszudenken – das wäre schrecklich. Mich interessiert Musiktheater eher in dem offenen Terrain zwischen Theater und Oper – mich interessiert die Musikalität des gesprochenen Wortes.

Manfred Hess:

Heiner Goebbels, ich danke für das Gespräch.