

Memoiren

Aufzeichnungen eines Live-Samplers

von Markus Hechtle

Der vorliegende Text von Markus Hechtle fand im aktuellen Musik-Konzepte-Band über Heiner Goebbels keinen Platz. Da wir den einen wie den anderen als Komponisten wie als Autor schätzen und bereits Texte von ihnen und über sie veröffentlichten konnten, haben wir die Gelegenheit gern wahrgenommen, auch diesen in den MusikTexten zu veröffentlichen.

Hechtles Erinnerungen nähern sich erzählerisch der Person und dem Schaffen von Heiner Goebbels, würdigen und kritisieren seine Arbeit aus unterschiedlichen Distanzen und sind gleichzeitig auch eine Hommage an die Beteiligten des Musiktheaters „Max Black“. Hechtle selbst merkt an: „Niemals hätte ich damit gerechnet, meine ‚Memoiren‘ im Alter von fünfzig Jahren – wenn überhaupt – zu verfassen, auch nicht solche, die sich auf meine Arbeit und Zeit mit dem Musiktheater ‚Max Black‘ von Heiner Goebbels und den damit verbundenen Menschen und Ereignissen beziehen. Ich weiß, dass persönliche Erfahrungen und Gedanken nicht unbedingt als musikwissenschaftlich wertvoll erachtet werden. Dennoch bin ich überzeugt, etwas zum Diskurs beitragen zu können, mehr noch, als es um Heiner Goebbels geht.“ MT

Es ist Oktober 1997, mein Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik Karlsruhe neigt sich dem Ende entgegen, mein letztes Semester beginnt. Wolfgang Rihm wurde als Fellow zum Wissenschaftskolleg nach Berlin berufen und hat Heiner Goebbels aus Frankfurt gebeten, ihn zu vertreten. Ich kenne Heiner Goebbels, das heißt, ich kenne einen Teil seiner Arbeiten, die Hörspiele hatte ich in der Badischen Landesbibliothek beim Stöbern entdeckt und auf Kasette gehört: „Die Befreiung des Prometheus“¹ und „Verkommenes Ufer“.² Grandiose Arbeiten, einzigartig, das spürte ich sofort, obwohl ich nur wenig anderes kannte. „Schlammfotze“, dieser Ausdruck stammt zwar von Heiner Müller, aber Heiner Goebbels ließ „Schlammfotze“ von Berliner Passanten ins Mikrofon sprechen: „Schlammfotze sag ich zu ihr“, stammeln sie, versprechen sich dabei oder versuchen, besonders ausdrucksvoll zu sein. Einzigartig, dachte ich schon damals, denn gleichzeitig hatte ich nie den Eindruck, dass die Passanten dadurch denunziert worden wären. Außerdem beeindruckte mich, dass Heiner Goebbels mit diesen Hörspielen unter anderem den Hörspielpreis der Kriegsblinden und den Prix Italia gewann, zwei Preise, die meine Phantasie beflügelten. Bei Ersterem stellte ich

1 Heiner Goebbels, „Die Befreiung des Prometheus“, Hörstück in neun Bildern nach Texten von Heiner Müller, HR/SWF 1985.

2 Heiner Goebbels, „Verkommenes Ufer“, Hörstück nach einem Text von Heiner Müller, HR 1984.

mir stets alte Männer vor, die mit dunklen Sonnenbrillen und Blindenbinden schicksalsgebeugt vor Radios sitzen, um in Ermangelung visueller Informationen und mit einem daraus resultierenden beispiellosen Feinsinn gegenüber akustischer Kunst Hörspiele – und damit eben auch Goebbels’ „Schlammfotze“ – förmlich in sich aufzusaugen. Bei letzterem Preis begeisterte mich allein schon der Name: „Prix Italia“, der im Ohr klingt, wie ein Capri-Eis auf der Zunge zergeht, und dessen seltsame Zweisprachigkeit den Geschmack der weiten Welt in meine Karlsruher Bibliothek transportierte.

Beide Phantasien sollten tatsächlich mit Heiner Goebbels zu tun haben, warum und wie genau, zeigte sich jedoch erst später. Zunächst bin ich einerseits begeistert, dass Wolfgang Rihm ihn eingeladen hat, obwohl – heute weiß ich: weil! – er so anders und so eigen ist, andererseits ein wenig skeptisch, ob er denn auch etwas zu sagen haben würde.

Die ersten Wochen mit Heiner Goebbels waren schwierig. Um es unverblümt zu sagen: Er nervt mich immer wieder – einerseits. Andererseits zieht er mich mit seiner gewinnenden Art, seinem jugenhaften Charme unheimlich an. Diese Ambivalenz wird bis heute unsere Beziehung charakterisieren. Fünfzehn Jahre später schreibt Heiner Goebbels, ich sei ein „aufmüpfiger, streitbarer, unheimlich anspruchsvoller, um nicht zu sagen ‚anspruchsvoller‘ Student, meist allem skeptisch gegenüber, gnadenlos kritisch, ein großartig schwieriger und der Sache immer auf den Grund gehender Lernender auf Augenhöhe“ gewesen, „von dem man dadurch, dass er einem nichts schenkte, selbst lernen konnte.“³ Im Rückblick erkenne ich mich und bin für die ins Positive gewendete Formulierung dankbar.

Die Seminare mit ihm sind an- und aufregend, wir diskutieren, wir streiten, lernen unerwartete Perspektiven kennen. Sein Blick aufs Theater begeistert mich, seine Erfahrung scheint unerschöpflich. Manchmal widerspreche ich nur, weil mich seine Selbstsicherheit irritiert. Diese eigentümliche Selbstgewissheit und die einfachen Antworten, die er auf alle möglichen Fragestellungen parat hat, provozieren mich immer wieder – noch mehr, als er beides weit von sich weisen würde. Außerdem unterstellt er mir immer wieder geradezu klischeehafte Positionen der Neuen Musik. Ausgerechnet mir! Völlig unerwartet fragt er mich irgendwann, ob ich Interesse hätte, bei seinem neuen Musiktheater, das in wenigen Wochen

3 Heiner Goebbels, „Mit den Klängen nicht befreundet ...“, in: MusikTexte 134, Köln, August 2012, 60.

im Théâtre Vidy in Lausanne/Schweiz entwickelt und geprobt werden soll, mitzuarbeiten. Und er erklärt mir, dass der phantastische André Wilms der einzige Schauspieler sein werde und der junge, aber geniale Klaus Grünberg aus Hamburg der Bühnenbildner, dass Feuerwerk eine große Rolle spielen und ein neuartiger computergesteuerter Live-Sampler, genannt LISA, zum Einsatz kommen soll, mit dem Musik, Geräusche und Texte in Echtzeit über ein Keyboard aufgenommen und sofort wieder abgespielt werden können, und ich eng mit seinem langjährigen Toningenieur Willi Bopp zusammenarbeiten würde, und dass ich auch erstmal mitfahren und mir die Sache anschauen könne, im Moment sei jedenfalls noch keine verbindliche Zusage nötig. Und er gibt mir Material, Texte von Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein und Max Black, die für das neue Stück in Frage kämen, und ein Video von seiner letzten Arbeit mit André Wilms, „Ou bien le débarquement désastreux“,⁴ in der Wilms in einer großen Pyramide der Bühnenbildnerin Magdalena Jetelova agiere, mitunter sogar kopfüber, und bei der er selbst Keyboards spiele. Ich überlege, zögere, frage, ob das ohne Französischkenntnisse überhaupt machbar sei, und nehme, nachdem Heiner – wir duzen uns mittlerweile – mit leichter dialektaler Färbung, einer Mischung aus Pfälzisch und Hessisch, die ich immer sehr mochte, lässig antwortet, er könne auch kein Französisch oder nur rudimentär, das Angebot an.

Lausanne/Schweiz, Februar 1998

Willi Bopp, der Toningenieur, holt mich mit dem Auto in Karlsruhe ab und erklärt mir auf der Fahrt neben vielen anderen Dingen ausführlichst, warum er sich weniger als Toningenieur, sondern vielmehr als Sounddesigner verstehe. Katja Armknecht, die Regieassistentin, begrüßt uns im Theater in Lausanne und gibt mir sofort das Gefühl, willkommen und Teil einer professionellen Truppe zu sein. Katja beeindruckt mich, sie wirkt wie eine alte Häsin des Theatergeschäfts, obwohl sie gerade erst mit dem Job angefangen hat. Ich beziehe ein Zimmer im in die Jahre gekommenen Hôtel Aulac am Lac Léman, den ich bisher nur unter dem Namen Genfersee kannte. Die Arbeit beginnt bereits am nächsten Morgen auf der Probebühne des Théâtre Vidy, einem Theater „au bord de l'eau“, wie es sich selbst nennt, also „am Ufer“ oder „am Rand des Wassers“ oder „an der Wasserkante“. Tatsächlich liegt das Theater im Gegensatz zur Stadt Lausanne, die sich ein gutes Stück oberhalb des Sees befindet, nicht weit vom Ufer entfernt. Alles ist neu für mich, und ich stürze mich begeistert in die Arbeit mit dem Live-Sampling-Programm

4 Heiner Goebbels, „Ou bien le débarquement désastreux“, Musiktheater mit dem Schauspieler André Wilms nach Texten von Joseph Conrad, Heiner Müller und Francis Ponge, Uraufführung Paris 1993.



Lac Léman, Blick vom Ufer vor dem Théâtre Vidy, Lausanne 1998

LISA. Ich lerne Klaus Grünberg, den Bühnenbildner, die Kostümbildnerin Jasmin Andreae und Stephan Buchberger, den Dramaturgen, kennen und die Techniker vom Haus, die bei dieser Produktion mitarbeiten: Roby Carruba, den Lichttechniker, und Nicolas Bridel, den Régisseur général, eine Bezeichnung, die es auf Deutsch nicht gibt, eine Mischung jedenfalls aus Bühnenmeister, technischem Leiter und Inspizient, sowie den sympathischen Techniker Pierre Kissling und viele andere, deren Namen ich nicht alle nennen kann. Und natürlich begegne ich André Wilms, dem französischen Schauspieler, mit dem ich mich sofort mehrfach in die Haare kriege wegen seiner unberechenbaren Ungeduld. Er spricht sehr gut Deutsch, was die Sache immerhin erleichtert. Wenige Tage später sind wir schon unzertrennlich.

Moskau/Russland, Juni 2015

Die Verhandlungen waren schwierig, das Honorar ist niedrig, die Wehmut groß. Das Elektrotheater Stanislavsky in Moskau wird künftig „Max Black“⁵ verantworten. Nach sechzehn Jahren und 124 Aufführungen werden wir „Max Black“ an eine russische Crew übergeben. Roby, Willi und ich sind für eine Woche nach Moskau gereist, Heiner wird länger bleiben und mehrere Wochen mit dem neuen Team arbeiten. Immerhin gab es die Zusage, in einem sehr guten Hotel untergebracht zu werden, was sich vor Ort bestätigt. Wir wohnen im InterContinental auf der Tverskaya-Straße, luxuriös und zentral gelegen, direkt gegenüber dem Theater, nicht weit zum Kreml.



Heiner Goebbels, Moskau 2015

5 Heiner Goebbels, „Max Black“, Musiktheater mit dem Schauspieler André Wilms nach Texten von Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein und Max Black, Uraufführung Lausanne 1998.

Ich bin unendlich dankbar für alles, was ich in diesen Jahren erleben, für die Menschen, denen ich begegnen, die Orte, die ich besuchen, und die Erfahrungen, die ich machen durfte. Das vergesse ich nicht. Das vergesse ich Heiner Goebbels nicht!⁶

Von nun an ist das alles Geschichte, von nun an bin ich aber auch vom Vorstellungsstress erlöst, der nie nachließ. Und da ich vor zwei Monaten endlich auch das Rauschen aufgegeben habe, erhoffe ich mir ein paar zusätzliche Lebensjahre.

Paris/Frankreich, Dezember 1998

Es ist Advent, Paris leuchtet vorweihnachtlich. Wie schön es ist, jetzt in Paris zu sein!

Nach der Premiere werde ich krank. Ob das mit der Katastrophe zusammenhängt, die uns am Vorabend passiert ist? Die Premiere ist ausverkauft, viele Freunde von André sind gekommen. Alles läuft wunderbar, bis zirka zwanzig Minuten vor Schluss plötzlich sämtliche Lautsprecher ausfallen. Erst merke ich es nicht, weil ich manche Szenen mit Kopfhörer spiele, um nicht von Laufzeitunterschieden beeinträchtigt zu werden. Und auf meinem Kopfhörer ist alles zu hören. Als mir aber Willi mit entgeisterter Miene an der Schulter rüttelt, ziehe ich den Kopfhörer ab und höre: Nichts, Totenstille. Nachdem Willi sich sicher ist, nichts ausrichten zu können, setzt er sich mit dem Rücken zur Bühne auf den Boden und öffnet seine zum Pferdeschwanz gebundenen Haare. Eine Geste tiefer Resignation offenbar. Gebannt verfolge ich, was unten auf der Bühne passiert: In gespenstischer Stille agiert André, spielt und spricht scheinbar unbeeindruckt, jetzt unverstärkt, wie im klassischen Sprechtheater. Auch die Geräuschchoreographie behält er bei, obwohl die Klänge zwar von mir aufgenommen, aber nicht mehr in den Saal gespielt werden können. Ich leide mit ihm, und er hat meine ganze Bewunderung. Als man ihm danach erklärt, dass es sich um einen Kurzschluss gehandelt habe, für den niemand verantwortlich gemacht werden könne, hält sich sein Ärger in Grenzen.

Die ersten Tage nach der Premiere schlafe ich fast ununterbrochen, um mich abends mit Hilfe von Medikamenten ins Théâtre des Amandiers nach Nanterres zu schleppen. Einmal fühle ich mich kurz vor der Vorstellung urplötzlich wie neugeboren, extrem konzentriert und fokussiert. André fragt mich, ob ich versehentlich aus seinem Wasserbecher getrunken hätte. Ich verstehe: Actor's Little Helper. Rock'n Roll!

Rom/Italien, August 2017

So fest wir auch rütteln, die Tür des Künstlereingangs bleibt verschlossen, die Klingel stumm. Wettergegerbte

⁶ Vergleiche Heiner Goebbels, „Mit den Klängen nicht befreundet ...“, in: MusikTexte 134, siehe Anmerkung 3, 60.

Plakate an der Vorderseite bewerben Aufführungen vergangener Jahre. Ich wollte meiner Freundin das Theater zeigen, an dem wir vor fast zwanzig Jahren „Max Black“ spielten. Das älteste Theater Roms, das Teatro Valle, eröffnet 1727, ist jedoch geschlossen, nicht etwa vorübergehend während der heißen Sommermonate, sondern dauerhaft. Eines der vielen Opfer aktueller italienischer Kulturpolitik.



Zeynep Gedizlioglu am Künstlereingang des Teatro Valle, Rom 2017

Rom/Italien, Oktober 1998

Ich drücke auf den Klingelknopf neben dem Künstlereingang des Teatro Valle, der Portier öffnet, nimmt mich aber kaum wahr, als ich an ihm vorbeigehe, murmelt nur Unverständliches. Verwinkelte Gänge entlang, Treppen hinauf, hinunter, schließlich gelange ich durch eine kleine Tür auf die Hinterbühne, von wo sich der Blick durch das Portal auf den wunderschönen Zuschauerraum öffnet.

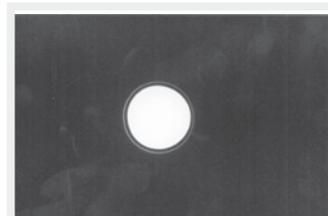
Auf der Bühne steht ein langer Tisch, darauf große Schüsseln mit Pasta, die Techniker essen gemeinsam zu Mittag, Rotwein, Zigaretten, Stimmengewirr, ausgelassene

Stimmung. Willi Bopp kommt grußlos auf mich zu, mokiert sich über mangelnde Arbeitsdisziplin, die Pause sollte längst vorbei sein. Ich richte mich in einer der Logen neben dem Haupteingang zum Parkett ein, Willi hat – wie immer – alles schon vorbereitet. Es ist sehr beengt, doch der Blick auf Haus und Bühne entschädigt.



Willi Bopp, Katja Armknecht und André Wilms auf der spanischen Treppe, Rom 1999

Die Tage in Rom beginnen immer gleich: Morgens einen schnellen Cappuccino im Stehen an einer auf Hochglanz gewienerten Edelstahlbar – mindestens jede zweite Bewegung des Barista ist eine Wischbewegung mit dem Handtuch über die Theke. Danach ein kurzer Besuch im Pantheon, zwischen Touristen stehend den Blick nach oben durch das Loch in der Mitte der Kuppel, dem sogenannten Auge, richten, den Himmel sehen, als wäre er solchermaßen begrenzt von ganz anderem Zauber.



Pantheon, Rom 1999

Lissabon/Portugal, Oktober 1999

Heftigste Turbulenzen beim Anflug, ich schließe vorsorglich mit dem Leben ab.

Lausanne/Schweiz, März 1998

Wir stecken jetzt tief in der Produktion, allabendlich gehen wir gemeinsam essen, meist bleiben wir im Stadtteil Ouchy, in dem auch das Theater liegt. Einmal frage ich nach Heiner Müller, wie er so war, schließlich haben beide, André und Heiner, mit ihm gearbeitet. Er sei ein begeisterter Witzeerzähler gewesen, berichten sie übereinstimmend, selbst als ihm der Krebs die Stimme raubte, habe er noch frohen Mutes Witze gekrächtzt. Ich möchte einen hören und muss nicht lange betteln, bis Heiner einen seiner, also Müllers, Lieblingsswitze zum Besten gibt, unser Stadtteil hätte ihn daran erinnert: Ein Paar wacht nach einem One-Night-Stand verkatert auf. Beim Frühstück fragt er, „Sag mal, wie heißt'n du eigentlich?“, worauf sie mit erwartungsfroher Stimme piepst, „Wenn du den ersten Buchstaben meiner Muschi weglässt, dann kennst du meinen Namen!“ Er zögert, fragt schließlich verdutzt: „Wie?! Otze?“



André Wilms und Heiner Goebbels, Lausanne 1998

Einzigartig, denke ich, ein zugleich frauen- und männerverachtender Witz, und irgendwie schließt sich auch der Kreis zu „Verkommenes Ufer“, dem Hörspiel, das ich damals in der Badischen Landesbibliothek auf Kassette gehört hatte. Wie die Dinge sich doch fügen! Manchmal.

Basel/Schweiz, Januar 2000

Keine besonderen Erinnerungen.

Porto/Portugal, Februar 2000

Es nieselt, alles ist feucht und klamm. Eine Portweinprobe am Douro wärmt und benebelt.

Freiburg/Deutschland, Juli 2000

Keine besonderen Erinnerungen.

Lyon/Frankreich, November 2000

Spät am Abend lande ich am Flughafen Saint-Exupéry und steige in das Taxi eines Irren, der mit Tempo zweihundert ohne Licht auf der Überholspur nach Lyon rast.

Am Rückspiegel baumeln Photos von Frau und Kind, die mich erst beruhigen, wenig später noch mehr ängstigen: Was, wenn er beide verloren haben sollte? Vorsorglich schließe ich erneut mit dem Leben ab.

Nach unerwartet geglückter Ankunft: Essen, essen, essen und ausverkaufte Vorstellungen im kommunistischen Théâtre National Populaire in Villeurbanne.

Asti/Italien, Juni 2003

Das Buch wiegt schwer in meinem Gepäck, aber ich packe es trotzdem ein. Heiner hatte mir „Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung“⁷ bereits kurz nach seinem Erscheinen im vergangenen Jahr geschenkt, bis jetzt lag es aber nur auf meinem Schreibtisch herum.

Auf der Fahrt zum Flughafen beginne ich zu lesen und erschreke. Heiners Texte sind durchwirkt von Kränkungen, die nicht nur subkutan spürbar sind, sondern die sie wesentlich motiviert und ihn zum Gegenangriff verleitet zu haben scheinen. Kränkungen, die offenbar durch die Neue Musik im Allgemeinen und ihre Vertreter im Besonderen verursacht wurden. Einerseits ist das sympathisch und verständlich, andererseits aber gähnend langweilig, um es mit der gleichen Schärfe, die den Tonfall vieler seiner Texte färbt, zu formulieren. Ein solchermaßen ständig durchscheinendes verletztes Subjekt würde ihn selbst nicht im Geringsten interessieren, wenn man ernstnehmen darf, was er über sich schreibt. Ein *Circulus vitiosus*, der durch Nachsicht zu durchbrechen ist, versteht man seine Texte als überzeichnete Gegenpositionen zu einer Szene, die ihrerseits über Instrumente der Bestrafung, Ausgrenzung und Diffamierung verfügt und nicht lange fackelt, sie zur Anwendung zu bringen, wie ich aus eigener Erfahrung weiß. Die Unterstellungen jedoch, die Heiner Goebbels seinen Komponistenkollegen macht und auch mir gemacht hat, sind oft so hanebüchen, dass Klügere erst gar nicht darauf reagieren würden. Mir ist das nie gelungen, ich fühlte mich immer provoziert. Wenn er schreibt, „Das ‚Eigene‘ kann sich nunmehr nur durch Verschiebung artikulieren“, handelt es sich noch um eine Behauptung, der man sich anschließen kann oder auch nicht. Wenn er aber fortfährt, „der Unterschied zur Sprache, zur Literatur besteht lediglich darin, dass viele der Autoren dies beim Schreiben schon wissen, was man von den komponierenden Kollegen nicht sagen kann“,⁸ so schlägt er einen rhetorischen Haken, der mir dann doch den Blutdruck steigen lässt – zu meinem großen Ärger. Solch dreiste Unterstellungen scheinen ihm vor allem zur Schärfung eigener Positionen zu dienen. Ist es also doch der Impuls zur Profilierung, Abgrenzung und Alleinstellung des Hochambitionierten,

7 „Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung“, herausgegeben von Wolfgang Sandner, Berlin: Henschel, 2002.

8 Heiner Goebbels, „Musik entziffern: Das Sample als Zeichen“, in: Ebenda, 181.

der ihn treibt? Die Härte, mit denen er sich zuweilen in seinen Texten artikuliert, steht jedenfalls in merkwürdigem Kontrast zu Weichheit und Wärme, die er im persönlichen Gespräch auszustrahlen vermag.

Der Fahrer, der mich vom Flughafen abholt, bittet darum, noch eine winzige Erledigung in Turin tätigen zu dürfen, bevor wir nach Asti fahren. Ich willige ein, er verschwindet in einem Palazzo und lässt mich dann ewig in der Sonne schmoren. Stronzo!

Schwitzend lese ich weiter und stoße in einem anderen Text⁹ auf eine tief sitzende Skepsis gegenüber dem Neuen und seiner Möglichkeit, die ich wiederum nur als Reaktion auf fragwürdige Kollegen, wie etwa Oliver Steinert,¹⁰ um nur einen Namen zu nennen, verstehen kann. Noch nie konnte ich begreifen, woher Künstler die Überzeugung nehmen, die letzten ihrer Art zu sein, und in einem Akt der Hybris mit vollendeter Phantasielosigkeit über die Unmöglichkeit des Neuen orakeln. Vielmehr müsste die Geschichte doch gezeigt haben, dass es sinnlos ist, von ihrem Ende zu schwadronieren. Was soll's also!? Das Neue kommt von selbst und meist sowieso immer dort, wo man es nicht vermuten würde. Keine Sorge, es werden immer welche kommen, die das Unerwartete, das Unvorstellbare oder das nicht mehr für machbar Gehaltene plötzlich wieder zu tun in der Lage sind. Immer!

Oder ist es doch umgekehrt, und es sind meine eigene Naivität und Phantasielosigkeit, die mich die Unwahrscheinlichkeit des Neuen weder sehen noch ahnen lassen?

In einem anderen Text begegne ich erneut einem regelrechten Sturm von Behauptungen und Unterstellungen. Heiner Goebbels schreibt, die Informationsstruktur sei „bei neuer Musik in aller Regel auf Differenzierung, Komplexität, Unwiederholbarkeit, Abstraktion und letztlich auch Einschüchterung ausgerichtet. Der Komponist verdichtet seine Kunst in einem kaum nachvollziehbaren Maße, er erweckt staunende Bewunderung, und nur der Hörer, der diesem Denken gewachsen ist, kann ‚etwas erleben‘. Diese Art der Bevormundung interessiert mich nicht. Und ich glaube auch nicht, dass darüber eigene Erfahrungen zu machen sind. Ich möchte dem Hörer nicht demonstrieren, dass ich im Besitz einer kompositorischen oder intellektuellen Wahrheit bin, die es widerstandslos zu schlucken gilt. Vielmehr interessiert mich, mit meiner Musik einen Raum zu bilden, der den Hörer anspricht, in dem er sich bewegen kann, in dem er Erfahrungen, Beobachtungen, Schlussfolgerungen machen kann. Das schließt mit ein, dass ich den Hörer in die Gesetze meiner Arbeit einbeziehe, mit Wiederholungen arbeite, ihm Zeit lasse zur Reflexion und zum Luftschöpfen.“¹¹ Kann

9 Heiner Goebbels, „Prince and the revolution: Über das Neue“, in: Ebenda, 204–205.

10 Vergleiche Markus Hechtle, „Ich hab ja keine Ahnung, aber ...!“, in: Neue Zeitschrift für Musik 3/2011, 41–46.

11 Heiner Goebbels, „Soll ich von mir reden? Kollektive Copyrights“, siehe Anmerkung 7, 194–195.

man so vielen Missverständnissen auf so kleinem Raum erliegen, ohne es mit Vorsatz zu tun? Und die latente Forderung nach dem intuitiv Verständlichen, nach den Hörer nicht überfordernden Strukturen, ist selbst als Reaktion auf dümmlichen Dünkel nicht weniger falsch. Wo sonst könnte der Ort sein, an dem das Inkommensurable, das Enigmatische und Erratische ihren Platz finden können? Wo sonst dürfte das stattfinden, was zunächst unverständlich, hässlich, entstellt oder verwachsen erscheint? Sicher, der Preis dafür ist hoch: Der Schwachsinn, der naturgemäß dann doch oft stattfindet, muss ausgehalten werden, um den Möglichkeitsraum frei zu halten für das Besondere, Einzigartige, das kommen mag. Nein, kommen wird!

Als der Fahrer endlich wieder aus dem Palazzo kommt und ins Auto steigt, kocht mir das Hirn und ich bin gezwungen, meine denkerischen Ambitionen zu drosseln. Die Fahrt nach Asti verschlafe ich dann.

München/Deutschland, Juni 1999

Nur 99 Zuschauer dürfen aus Brandschutzgründen in den Marstall, die Experimentierbühne des Bayerischen Staatsschauspiels. Für Heiners Verhältnisse ein Witz, für mich sind 99 Besucher nicht wenig, von Konzerten mit zeitgenössischer Musik bin ich beileibe weit weniger gewöhnt. Nach der Premiere feiern wir in einem schicken Restaurant, Gäste aus Karlsruhe sind gekommen, und ich bestelle Weinflasche auf Weinflasche in der irrigen Annahme, das Theater würde für die Rechnung aufkommen. Die übersteigt dann fast mein Honorar, die nächste Aufführung ist also Schuldendienst – quasi.

Parma/Italien, Dezember 2005

Schinken! Käse! Tutto va bene!

Frankfurt/Deutschland, Dezember 2006

Wir spielen die Silvestervorstellung im Schauspielhaus, um danach bei Heiner zu Hause ausgelassen ins Neue Jahr zu feiern und uns auf die bevorstehende Reise nach Neuseeland zu freuen.

Auckland/Neuseeland, März 2007

Der neuseeländische Puritanismus erbaut sich im Wesentlichen an: Sport, Gesundheit, Natur. Jedenfalls ist das mein Eindruck. Bei der Premierenfeier gehe ich mit meinem Weinglas vor das Festzelt, weil das Rauchen drinnen verboten ist, und werde sogleich vom Wachpersonal gemäßregelt: „No drinking zone, Sir!“ Sinnloserweise lasse ich mich empört auf eine Diskussion ein.

Heiner zieht es nach Beendigung unserer Vorstellungen zum Wandern auf die Südinsel, ich ziehe für eine Woche zu meinem alten Freund Christoph, der vor vielen Jahren nach Auckland ausgewandert ist. Wir machen schöne Ausflüge in die Natur, einmal gehen wir abends ins „Mermaid“, ein ungewöhnliches Etablissement, in

dem Mädchen nackt in riesigen Aquarien nach Jetons tauchen, die aufgeregte Besucher erst kaufen, dann in die Aquarien werfen dürfen. Es gibt also doch Katholiken auf der Insel, denke ich erleichtert, während wir uns mit Jetons eindecken.

Lausanne/Schweiz, April 1998

Zwei Wochen noch bis zur Premiere, das Stück steht, wir proben nur noch, erfinden kaum Neues mehr. Ich bin unzufrieden. Das Stück gefällt mir sehr gut, aber es gibt nirgends Musik, die von Heiner Goebbels stammt. Das beschäftigt mich ungemein.



André Wilms und Nicolas Bridel in der Kantine, Lausanne 1998

Ich will nicht hinnehmen, dass bei einer Szene in der Mitte des Stücks, die als Pause angelegt ist, in der das Publikum wie auch André zur Ruhe kommen können, der erste Satz von Maurice Ravel's Klaviertrio a-Moll zu hören sein soll. Nichts gegen das Klaviertrio von Ravel, ich liebe das Klaviertrio von Ravel, es ist genial, es ist sensationell! Ich stelle mir stattdessen aber eine Musik vor, die aus bereits gehörten und erst noch folgenden Geräuschen besteht, also mit erin- nerten und antizipierten Klängen komponiert ist. Das müsste meiner Meinung nach zwingend so sein, damit an einer Stelle des Stücks eine musikalische Verdichtung stattfindet, etwas Substantielles zu hören ist, das nicht von anderer Hand stammt, nicht geliehen, nicht benutzt wird, so, wie Ravel's Klaviertrio nun benutzt wird, weil es

so schön ist und so gut funktioniert. Heiner und ich streiten heftig, sehr heftig. Am Ende spricht er ein Machtwort. Schon jetzt sind alle Beteiligten nicht mehr in der Lage, Ravel's Klaviertrio zu hören, ohne die Bilder von „Max Black“ vor Augen zu sehen und die Stimmung der Szene zu fühlen – Pawlowsche Hunde.



Tonbandmaschine bei „Max Black“

Madrid/Spanien, November 2002

Am letzten Abend feiern wir, was das Zeug hält. Meine Freunde Andrés, Uwe und Miguel sind gekommen, der Orujo, ein hervorragender Tresterbrand, wird nach dem Essen – also gegen ein Uhr morgens – in Flaschen auf den Tisch gestellt, was mir zum Verhängnis wird. Am nächsten Morgen sitze ich im Airbus der Lufthansa und ringe nach Luft. Die Türen werden geschlossen, der Rüssel weggefahren. Ich ersticke. Willi sitzt neben mir, hat aber keine Idee, wie mir zu helfen sei, und tut so, als würde er mich nicht kennen. Panisch schlepe ich mich nach

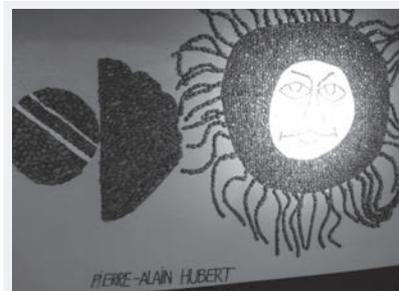
vorne, die Stewardessen geben mir Wasser und versuchen, mich zu beruhigen, ich atme noch schneller, huste ununterbrochen, der Kapitän kommt, fragt genervt, was los sei, wir sollten längst abfliegen, die Stewardessen weisen auf mich. Dann müsse der eben raus, sagt der Kapitän, der Rüssel wird wieder rangefahren, die Tür geöffnet, draußen wartet bereits eine Mitarbeiterin des Bodenpersonals und geleitet mich erst in den Wartebereich, dann, ich huste und schnappe weiter nach Luft, durch endlose Korridore in den Sanitätsbereich, der von schwer bewaffneten Polizisten bewacht wird. Ich erinnere mich, Madrid ist ein Einfallstor für Drogen aus Südamerika, in dieser Sanitätsstation werden vor allem Magenspülungen und ähnliches vorgenommen, um verschluckte Kondome zu Tage zu fördern. Dementsprechend handfest und kurz angebunden ist die Ärztin, die mich nach langer Wartezeit behandelt. Sie hört mich ab, sagt dann knapp, ich hätte nichts, und gibt mir ein paar winzige Tabletten, die mich beruhigen würden. Adios!

Dann warte ich sechs Stunden auf den nächsten Flug nach Frankfurt, die Tabletten wirken, ich atme ruhiger, nicht einmal der in der Maschine neben mir sitzende und unablässig Suren murmelnde Imam kann mich noch beunruhigen.

Le Mans/Frankreich, Februar 2008

Nichts Nennenswertes vorgefallen.

Marseille/Frankreich, Juli 2007



Mosaik in der Métro, Marseille 2007

In einer Metrostation im Zentrum von Marseille entdeckte ich ein Mosaik, das offenbar Pierre-Alain Hubert gewidmet ist, dem Pyrotechniker und Feuerwerkskünstler, der die Brandsätze für „Max Black“ entwickelte.

Ich erinnere mich noch genau, wie er, mit hochrotem Kopf und brennender Zigarre, in einer Ecke der Probebühne an Zündschnüren und Leuchtpulvern tüftelte. Dass zweimal mehrere Feuerwehrzüge zur Probebühne rasten, war allerdings nicht sein Verschulden, man hatte vergessen, die Rauchmelder abzustellen. Pierre-Alain Hubert tauchte später nie wieder auf, ganz im Gegenteil zu Barbara Suthoff, der Directrice de la diffusion des Théâtre Vidy, verantwortlich also für den Verkauf von „Max Black“, die uns immer mal wieder besucht,



Barbara Suthoff und André Wilms, Marseille 2007

so wie auch jetzt in Marseille. Barbaras Vorgänger war übrigens ein außergewöhnlicher Charakter, der durch undurchsichtige Machenschaften das Theater an den Rand des Ruins gebracht hatte und vor seinem Engagement am Theater des Handels mit gefälschten Stradivaris verdächtigt worden war. Ich mochte ihn, er kritzelte meinen ersten Vertrag in der Kantine auf eine Serviette, die ich leider verlor. Zuletzt tauchte er 1999 unangemeldet in der Moskau-Bar der Brüder Kaurismäki in Helsinki auf und war unerhört spendabel.



André Wilms und Céline Gaudier, Grenoble 2009

Grenoble/Frankreich, Februar 2009
Wunderbar gelegene Stadt, Berichtenswertes ist nicht vorgefallen.

Cluj/Rumänien, November 2012
Wir wohnen in einem Hotel, das einst regimetreuen Funktionären vorbehalten war, es stinkt nach Chlor und lässt Schlimmes ahnen. Keine

besonderen Vorkommnisse sonst, zu meiner Enttäuschung auch nichts typisch Transsilvanisches.

Madrid/Spanien, März 2013

Der berühmte Fußballtrainer von Real Madrid, José Mourinho, „The Special One“, wie er sich selbst nennt, joggt in der Nähe des Hotels an mir vorbei. Sonst ist alles normal.

Kopenhagen/Dänemark, August 2001

Keine nennenswerten Erinnerungen.

Lyon/Frankreich, März 2014

Essen, essen! Immer essen!
Auch sonst Normalität.

Antwerpen/Belgien, Mai 1998

Schlechter Saal, schöne Stadt, Ausflüge ans Meer.



Roby Carruba, Antwerpen 1998

Berlin/Deutschland, November 1998

Wir spielen im Hebbel-Theater, viele Freunde kommen, auch solche, die ich lange nicht mehr gesehen hatte. Bei einem Spaziergang zwingt mich ein Wolkenbruch ins nächste Café. Dort herrscht eine eigenartige Stille und erst spät merke ich, dass ich in einem Café von Gehörlosen für Gehörlose gelandet bin. Ich bin sicher, Heiner hätte diese Erfahrung auch gefallen.

Frankfurt/Deutschland, Oktober 2002

Zum zweiten Mal spielen wir in Frankfurt, diesmal im Mousonturm. Bei der Premierenfeier im Restaurant ist zum ersten Mal auch Heiners Mutter dabei, eine Frau mit wachen Augen, resolut und gesellig. Plötzlich höre ich, wie sie nicht ohne Vorwurf zu Heiner sagt: „Du warst

schon elastischer!“ Da erkenne ich, was ich unbewusst schon immer als ein Merkmal Heiners empfand: Seine Elastizität, seine Biagsamkeit – einerseits die geistige, andererseits aber auch die körperliche, physische. Zu Hause suche und finde ich den passenden Text zu meiner Assoziation: „Oh, Schmidtchen Schleicher mit den elastischen Beinen, wie der gefährlich in den Knien federn kann.“¹²

Helsinki/Finnland, September 1999

Am Tag nach der Premiere frage ich André, ob er nicht Lust hätte, sich bei Aki Kaurismäki zu melden, und er greift zum Telefon. Kaurismäki lädt uns prompt zu seinem abendlichen Endsommerfest ein, ein Fest, das er jedes Jahr veranstaltet, wie mir André erklärt, bevor er Finnland gen Süden verlässt, um den Winter in Portugal zu verbringen. Das Fest findet in der Nähe seines Heimatorts statt, zirka hundert Kilometer von Helsinki entfernt, in einem Hotel am See. Und er rät uns noch, ein Auto mit Fahrer zu nehmen, das sei besser. Beides wird uns dann freundlicherweise vom Festival zur Verfügung gestellt, und sofort nach der Vorstellung machen wir uns auf den Weg.

„Die Würde des Menschen ist unantastbar.“¹³ Niemals habe ich diesen Satz umfassender verstanden, niemals tiefer empfunden als in den Filmen von Aki Kaurismäki!

Als wir durch ein Birkenwäldchen auf das Haus zufahren, steigen meine Neugier und Nervosität gleichermaßen. Das Haus ist nicht besonders schön, in schlichten Lettern steht „Hotel“ über dem Eingang, dahinter glitzert der See im Abendlicht. Niemand ist zu sehen. Wir betreten das Hotel und stoßen auf eine Flügeltür, hinter der Stimmen zu hören sind. André öffnet die Tür und wir blicken auf eine Gesellschaft, die an zu einem großen U geformten Tischen sitzt. In der Mitte erkenne ich die mächtige Gestalt von Aki Kaurismäki. Er erhebt sich, um André zu begrüßen, dann wendet er sich mir zu, betrachtet mich mit seinen blauen Augen, gibt mir die Hand und sagt feierlich: „You are welcome. Sit down.“

Wir essen Lachs mit Dill, die Leute sind so freundlich und zugewandt, wie ich es selten erlebt habe. Manche der Gäste glaube ich von der Leinwand zu kennen, manche lerne ich im Laufe des Abends persönlich kennen, tatsächlich sind fast alle in Kaurismäkis Produktionsfirma „Sputnik Oy“ beschäftigt. Mehr und mehr habe ich das Gefühl, selbst Teil eines Kaurismäki-Films zu werden. Draußen im Birkenwäldchen ist eine Holzbühne aufgebaut, auf der ein kleines Ensemble finnischen Tango spielt, davor tanzen die Gäste. Jede Viertelstunde kommt Aki Kaurismäki zu mir, zieht einen Flachmann aus der Innentasche seines Anzugs, legt den Arm um mich und raunt: „You are my friend. Drink with me!“ Alles ist sehr

¹² Nico Haak, „Schmidtchen Schleicher“, 1975.

¹³ Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Artikel 1, Absatz 1, 1. Satz.

ruhig, alle benehmen sich mit vornehmer Gelassenheit. Der Wodka schmeckt kaum, wirkt aber, langsam erst, dann plötzlich. Die letzten Bilder: Zu unfassbar melancholischem Tango tanzende Paare – ein kleines Feuerwerk, das Kaurismäki zum Abschied in den Himmel schießen lässt – Gestalten, die nach und nach geräuschlos auf das weiche Gras im Birkenwäldchen sinken. André habe ich zu diesem Zeitpunkt bereits aus den Augen verloren. Dann wird es dunkel.

Am nächsten Mittag erwache ich im Hotel in Helsinki wie aus einem Traum. Die Vorstellung am Abend rückt in unerreichbare Ferne. Wir schaffen es trotzdem irgendwie, und als wir danach ins Theaterfoyer kommen, ist die Überraschung groß: Die halbe Gesellschaft vom gestrigen Fest wartet auf uns, sie haben tatsächlich den Weg nach Helsinki auf sich genommen, um „Max Black“ zu sehen. Aki Kaurismäki fehlt, angeblich, weil er im Theater nicht rauchen darf, lässt uns aber grüßen. Wir fühlen uns geehrt und nehmen bewundernde Komplimente entgegen dafür, dass wir in diesem Zustand so schön hätten spielen können. Solchermaßen geadelt gehen wir sogleich in die Moskau-Bar der Brüder Kaurismäki und trinken noch was. Völlig überraschend taucht dann auch noch der Directeur de la diffusion des Théâtre Vidy Lausanne auf und ist unerhört spendabel.

Der Fahrer, der uns nach diesen Tagen zum Flughafen fährt, ist derselbe, der uns zu Kaurismäki gebracht hat. Meine Frage, wie wir eigentlich vom Sommerendfest nach Helsinki zurückgekehrt sind, beantwortet er nur mit einem Lächeln.

Lausanne/Schweiz, April 1998

Einmal besucht David Bennent, der in Lausanne wohnt und mit dem Heiner mehrfach zusammenarbeitete, eine Probe, danach gehen wir alle gemeinsam chinesisch essen. Sein „Kannst du mir bitte den Reis geben, Markus?“ ruft mir unwillkürlich Oskar Matzeraths schneidendes „Kannst du nicht oder willst du nicht?“ aus „Die Blechtrommel“¹⁴ ins Gedächtnis. Unheimlich.

Rouen/Frankreich, Oktober 2007



Die Torte zur einhundertsten Vorstellung, Rouen 2007

Wir spielen die einhundertste Vorstellung!

Frankfurt/Deutschland, Mai 1998

Wir spielen zum ersten Mal in Deutschland, im legendären TAT, dem Theater am Turm im Bockenheimer Depot. Viele Freunde kommen und sind begeistert. Aufregend!

14 Volker Schlöndorff, „Die Blechtrommel“, Deutschland, Frankreich 1979.

Lausanne/Schweiz, April 1998

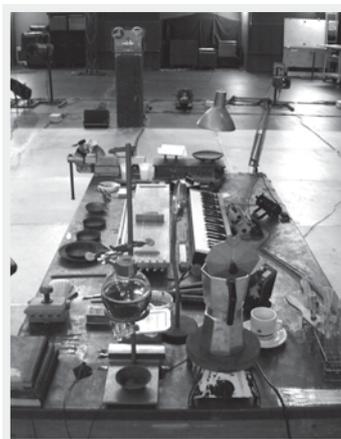
Es muss 1992 oder 1993 gewesen sein, ich sitze mit einer Freundin im kleinen Programmkino „Die Schauburg“ in Karlsruhe, wo wir uns den neuen Film von Aki Kaurismäki ansehen, „Das Leben der Bohème“.¹⁵ Während des Abspanns tippt mir jemand von hinten auf die Schulter und flüstert: „Wie im richtigen Leben, nicht?“ Ich drehe mich um, Wolfgang Rihm lächelt mir zu und verschwindet.

Nein, das könne er nun wirklich kaum glauben, unterbricht mich André im Käse-Fondue-Restaurant in der Nähe von Lausanne. Ich beteuere, dass es genau so gewesen sei, und ergänze: Neben dem Maler Rodolfo habe mich besonders der Schriftsteller Marcel beeindruckt, den ein gewisser André Wilms spielte. Wir lachen, und André erzählt, dass der von ihm so bewunderte Matti Pellonpää, der Rodolfo war, schon vor drei Jahren gestorben sei.



Matti Pellonpää, André Wilms und Kari Väänänen in der Küche von Markus Hechtle, Karlsruhe 2017

Barcelona/Spanien, September 1999



Tisch bei „Max Black“

Schockminuten bei der Premiere im ausverkauften Teatre Nacional de Catalunya. Das Licht hält es für nötig, fünf Minuten vor Öffnung der Türen mit der fahrbaren Hebebühne einen Scheinwerfer zu korrigieren und dabei über unsere Tonkabel zu rollen. Auf meine Routinefrage an André, zu Testzwecken bitte eine hohe Taste seines Keyboards zu drücken, folgt: Stille. Nichts zu hören, alles tot! Nach halbstündiger Verzögerung funktioniert wieder alles, die Vorstellung glückt.

Ich bin dennoch überzeugt, durch den Stress Lebenszeit einzubüßen. Ein, zwei Jahre dürfte mich die Sache mit „Max Black“ am Ende mindestens kosten, vermute ich. Zusätzlich zu denen durchs Rauchen.

London/Großbritannien, Oktober 1999

„Anhalten, sofort anhalten!“, schreit Heiner, „lassen Sie mich raus, halten Sie an, Sie sollen mich rauslassen!“ André und ich sitzen auf der Rückbank des Taxis und schauen uns fragend an, Heiner gestikuliert wie wild auf

15 Aki Kaurismäki, „Das Leben der Bohème“, Frankreich, Italien, Schweden, Finnland 1992.

dem Vordersitz, der Taxifahrer entgegnet mit indischem Akzent und völlig ruhig, es sei nicht ungewöhnlich, dass manchmal Flammen aus dem Motor schlagen, es wäre aber nicht gefährlich, außerdem könne er ohnehin nicht anhalten, wie wir ja sehen würden, es gebe auf diesem Abschnitt der Schnellstraße keinen Standstreifen. Gott-seidank verkriechen sich die Flammen bald unter die Motorhaube und Heiner beruhigt sich. Ich erinnere mich an eine Szene, die sich vor Jahren im Konzertsaal der Musikhochschule Karlsruhe ereignet hatte. Während einer Aufführung roch es plötzlich beißend nach verbranntem Gummi, Rauch trat aus einem Lüftungsgitter, offenbar durch ein verschmortes Kabel verursacht, und obwohl er in der ersten Reihe saß und sich der Ausgang hinten befand, war Wolfgang Rihm der erste, der den Saal verließ. Als ich ihn panisch an mir vorbeihetzen sah, wurde mir plötzlich klar, dass er nicht sein Leben, sondern sein Werk zu retten versucht. Ob es Heiner im brennenden Taxi in London ähnlich ging?

Taormina/Italien, April 2001

Beim Anflug auf Catania kann ich bei strahlendem Sonnenschein in den Krater des Ätnas schauen. Nach der Landung geht es mit dem Bus nach Taormina, Heiner wird neben Alain Platel den „Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten“ verliehen bekommen, wir spielen ein einziges Mal. Einige Kollegen, die mit Heiner Goebbels gearbeitet haben, sind zu Besuch gekommen, nach der Aufführung sitzen wir gemeinsam im Restaurant. Ich verabschiede mich früh und suche eine Bar, die ich nicht finde.



Taormina 2001



André Wilms am, Klaus Grünberg im Meer, Taormina 2001

Ferienstimmung am nächsten Morgen. Mit der Seilbahn zum Strand direkt gegenüber der berühmten Isola Bella, baden im Meer, jedenfalls tun das Klaus und André, mir ist's zu kalt. Die versammelte europäische Theater-Schickeria wird am Abend in Bussen zum Teatro Massimo Bellini nach Catania gekarrt, Michel Piccoli, der den „Europapreis für das Theater“ erhält, spielt Pirandello. Er spricht so leise, als würde er einen Film drehen. Das Publikum



Stephan Buchberger, Willi Bopp und Klaus Grünberg, Taormina 2001

hängt an seinen Lippen und ist totenstill, das ganze Theater zieht er in seinen Bann. Später treffen wir ihn, er ist groß und beeindruckend freundlich. André stellt mich vor: „C'est Markus, mon Live-Sampler!“ Wir lachen.

Quimper/Frankreich, Mai 2013

Frühling in der Bretagne, Angela Winkler, die Agnes Matzerath war, also die Mutter des kleinen Oskars in „Die Blechtrommel“, kommt mit ihrem Mann und echten Sohn zu einer Vorstellung, danach essen wir Etageren von Meeresfrüchten bis die Proteinvergiftung winkt. Angela Winkler berichtet, sie werde bei der Ruhrtriennale, die Heiner Goebbels als Intendant zu verantworten hat, Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“¹⁶ in der Inszenierung von Robert Wilson spielen und habe dabei auch den Text von „... zwei Gefühle ...“¹⁷ zu sprechen. Der Respekt, den ich ihr zolle, verunsichert sie. Was denn daran so besonders sei, fragt sie mich, und ich erkläre, dass der Text rhythmisch extrem kompliziert zu lesen sei, sogar für Musiker. Sie wird bleich und entgegnet, davon wisse sie gar nichts, man hätte sie nicht darauf aufmerksam gemacht. Ich rate ihr dringend zu einem Korrepetitor, sonst sei das nicht zu schaffen. Am nächsten Tag geht mir ein Licht auf, dass Lachenmann ja genau diese Passage der Oper revidiert hat und der Text nun frei gesprochen werden kann und ich also Angela Winkler völlig unnötig geängstigt habe.

Essen/Deutschland, Oktober 2006

Wir sitzen beim Essen in Gelsenkirchen, also „auf Schalke“, am Abend werden wir in der Zeche Zollverein in Essen spielen. André erzählt von seiner Reise nach New York, wo er im Sommer „Eraritjaritjaka“¹⁸ gespielt hat. Ich frage, ob Freunde von früher gekommen wären, denn

16 Helmut Lachenmann, „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, Musik mit Bildern“ 1990–1996, Text: Hans Christian Andersen, Gudrun Ensslin und Leonardo da Vinci, Uraufführung Hamburg 1997.

17 Helmut Lachenmann, „... zwei Gefühle ...“, Musik mit Leonardo“, 1992, Text: Leonardo da Vinci, Uraufführung Stuttgart 1992.

18 Heiner Goebbels, „Eraritjaritjaka – Museum der Sätze“, Musiktheater mit dem Schauspieler André Wilms und dem Mondriaan Streichquartett nach Texten von Elias Canetti, Uraufführung Lausanne 2004.

er hatte längere Zeit in New York gelebt. Er berichtet, dass einige jüdische Freunde sich nach wie vor geweigert hätten zu kommen, weil sie grundsätzlich kein Theaterstück besuchen von einem, der Goebbels heißt. Ihrer Meinung nach scheint so einer offenbar nicht willens zu sein, seinen Namen zu ändern, was nur daran liegen könnte, dass er entweder kein Geschichtsbewusstsein habe oder bewusst den Namen behalte, um auf sich aufmerksam zu machen. Beides sei widerlich. Und dabei spiele es keine Rolle, ob er tatsächlich mit Joseph Goebbels verwandt sei. Ich staune.

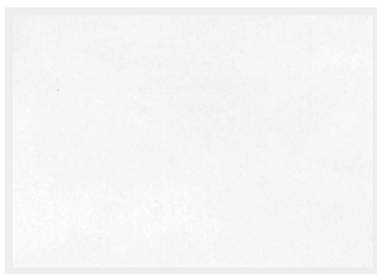


Schiffahrt nach Montreux, Lac Léman 1998

Lausanne/Schweiz, März 1998

Unter der Woche proben wir den ganzen Tag, an Wochenenden und an Feiertagen machen wir manchmal kleine Ausflüge. Einmal fahren wir bei starkem Seegang mit dem Schiff nach Montreux, also an das Ostufer des Sees, dann mit der Seilbahn auf den Hausberg Rochers-de-Naye, vorbei an Villen von Reichen und Kliniken für Reiche. Oben angekommen fühle ich mich an eine Szene

in Jim Jarmuschs Film „Stranger than Paradise“¹⁹ erinnert, in der Eva, Willie und Eddie einen Ausflug zum Eriesee machen und wegen Nebels den See nicht sehen. Wir sehen auch nichts, nicht einmal einander.



Im Nebel: André Wilms und Markus Hechtle auf dem Rochers-de-Naye, Montreux 1998

Reims/Frankreich, Dezember 2001

Ein Wort, das man in Frankreich garantiert lernt, wenn man öfter dort unterwegs ist: La grève – der Streik. Selbiger verhindert jedenfalls meine pünktliche Anreise nach Reims. In Reims begegne ich dann zum ersten Mal Céline Gaudier, die Katja als Tourmanagerin ablöst. Ich verliebe mich gleich ein bisschen in sie. Aber nur ein bisschen.

¹⁹ Jim Jarmusch, „Stranger than Paradise“, Deutschland, USA 1984.

Vancouver/Kanada, Mai 2004

Vor zwei Wochen reiste ich nach Lausanne zur Premiere von Heiners neuem Musiktheater „Eraritjaritjaka“, wieder mit André als einzigem Schauspieler. Ich war so begeistert! Als André die Jalousie des Fensters hochzieht und plötzlich im Haus auf der Bühne erscheint, wo ich und alle anderen Zuschauer ihn doch längst weit entfernt vom Theater wähten, steht mir vor Staunen der Mund offen. Was für ein genialer Coup de théâtre!

Nachdem Heiner sich in Vancouver nach dem Abendessen früh verabschiedet, weil er müde sei – in Wahrheit langweilt er sich in Gesellschaft sehr schnell, jedenfalls in unserer –, diskutieren André und ich ausführlich über „Eraritjaritjaka“ und Heiners Arbeit im Allgemeinen. Ich bin überzeugt, dass die Hörspiele und die Musiktheaterarbeiten das Herzstück seines Werks bilden und der Kern seiner besonderen Begabung in seiner kompilatorischen Kraft zu finden ist, die ihresgleichen sucht. Wenn das Verb komponieren tatsächlich von componere = zusammensetzen, zusammenstellen kommt, wie mich die kümmerlichen Reste meines Latinums glauben machen, ist er ein ganz großer Komponist.

Keine besonderen Vorkommnisse sonst außer einem sehr angenehmen Abend in der Schweizer Botschaft – ich habe ein Faible für Botschaften und Botschafter, beide wirken extrem beruhigend auf mich –, an dem Heiner nach dem Dessert mit hervorragendem Vom-Blatt-Spiel am Flügel reüssiert. Nichts Leichtes, Chopin!

Sarajevo/Bosnien-Herzegowina, Oktober 2012

Einschusslöcher überall in den Fassaden, begeistertes Publikum, wir gewinnen den Preis des Festivals.

Hamburg/Deutschland, Oktober 2000

Wir spielen am Deutschen Schauspielhaus und sitzen nach der Probe in der Kantine. Sepp Bierbichler betritt den Raum, was niemandem verborgen bleiben kann, so laut, so raumfüllend ist er, manche nennen es präsent. Er geht zielstrebig auf uns zu, André raunt mir erst Unverständliches zu, flötet dann, wie schön es sei, man habe sich so lange nicht gesehen. Bierbichler starrt mich an und brüllt: „Wer bist denn du? Dich kenn ich ja noch gar nicht!“, natürlich im oberbayerischen Dialekt, den ich nicht nachmachen kann. Meine spontane Sympathie hält sich in Grenzen und auch André verabschiedet sich ungewöhnlich schnell und früh.

Heiner Goebbels hat im selben Jahr, in dem wir „Max Black“ produzierten, Sepp Bierbichler in „Eislermaterial“²⁰



Pierre Kissling, Sarajevo 2012

²⁰ Heiner Goebbels, „Eislermaterial“, Szenisches Konzert mit dem Ensemble Modern und dem Schauspieler Josef Bierbichler, Uraufführung München 1998.

ins Ensemble Modern gesetzt und Lieder von Hanns Eisler singen lassen. Das allein war schon ein Coup, hinzu kommt aber noch, und das scheint mir der eigentliche Clou zu sein: Er lässt ihn sehr hoch, etwas zu hoch singen. Ich habe verpasst, Heiner zu fragen, ob er das absichtlich getan oder ob es sich vielleicht aus bestimmten Gründen ergeben hat. Wie auch immer, als ich „Eislermaterial“ im Bockenheimer Depot in Frankfurt sah, war ich zu Tränen gerührt, was nicht zuletzt an dem unheimlich zerbrechlichen Gesang Bierbichlers lag, immer etwas zu hoch, immer etwas zu dünn, dadurch stets gefährdet, scheinbar dem Zusammenbruch nah. Und diese Stimme stammte von eben jener grobschlächtigen Erscheinung, der man seltsamerweise den weichen Kern nur zu gern zu implantieren bereit ist. Das zu erkennen und einzusetzen sind zwei weitere herausragende Begabungen von Heiner Goebbels, möglicherweise zwei seiner wichtigsten. Es darf nicht unausgesprochen bleiben: Die Exzellenz der Auswahl seiner Mitarbeiter ist wesentlich für seinen Erfolg verantwortlich. Heiner Goebbels wäre nicht Heiner Goebbels ohne die Künstler, die er gefunden, erkannt, ausgesucht und eingeladen hat, um an seinen Produktionen mitzuwirken. Man könnte entgegenhalten, das sei ja immer so, was wären schon Jean-Luc Godard ohne Brigitte Bardot und Michel Piccoli, Federico Fellini ohne Marcello Mastroianni, Werner Herzog ohne Klaus Kinski, und so weiter. Interessanterweise fallen mir vor allem Filmregisseure ein, kaum Theatermacher, schon gar keine Komponisten. Eigentlich kein Wunder, denn in Filmen interpretieren Schauspieler weniger eine Rolle, sie sind vielmehr die Rolle. Manchmal wird ein Film als Remake neu interpretiert, dann spricht man von einer Neuverfilmung des Originals. Oft gelingt es den neuen Schauspielern dabei nicht, die ehemaligen in den Gedächtnissen der Zuschauer zu „überspielen“. Das (traditionelle?) Theater und die (traditionelle?) Musik hingegen kennen keine Originale, sie leben von der ewigen Neuinterpretation, dem unverwüstlichen Glauben an den nächsten Versuch, die neue Perspektive. Ihnen haftet deshalb auch etwas Tröstliches, Relativierendes an. Und die Medien, auf die diese Interpretationen gebannt werden, sind nur Dokumentationen, nicht die Sache selbst. Ein Film aber ist, was er ist, er eröffnet in der Regel keine Möglichkeiten, ist kein Versprechen für die Zukunft. Manchmal haftet Heiners Arbeiten ebenfalls etwas Unnachgiebiges, Beharrendes, etwas überraschend Starres an. Im Widerspruch zur Behauptung, es handle sich um die bewusste Aufgabe, Überwindung und Abwesenheit des Ichs zugunsten einer Stärkung des Kollektivs, scheinen mir aus dieser Perspektive betrachtet manche seiner Arbeiten irritierend selbstbezogen zu sein.

Um auf die Frage nach der Bedeutung der Beteiligten bei Heiner Goebbels' Arbeiten zurückzukommen: Sie kann nicht hoch genug eingeschätzt werden! Einerseits. Dass am Ende in Großbuchstaben HEINER GOEBBELS

drüber steht, wo nur unter anderen Heiner Goebbels drin steckt, ist für mich andererseits trotzdem ein kleiner werdendes, allmählich verblissenes Problem. Mir wird immer klarer, dass die Tat an sich noch höher bewertet werden muss: Heiner Goebbels ist es eben, der es tut! Er ist es, der die Arbeiten initiiert, zusammenführt, verantwortet. Kein anderer.

Durch die Hintertür betreten allerdings klammheimlich zwei Akteure erneut den Raum, deren Verbannung sich Heiner Goebbels so sicher wähnte und nicht selten rühmte: Das von ihm als Relikt des neunzehnten Jahrhunderts betrachtete und verachtete „Originalitäts- und Individualitätsprinzip“.²¹ Seine Behauptung, die Zeit für Personalstile sei vorbei,²² dreht nun auch ihm, da er mit seiner ‚unverwechselbaren‘ Arbeit berühmt geworden ist, den Strick, an dem am Ende alle hängen, die sich mit Megaphonen aus Fenstern lehnen. Aber dieser Widerspruch ist verzeihlich. Um jedoch noch ein wenig Glaubwürdigkeit in der Welt zu halten, möchte ich lediglich nahelegen, auf folgende oder ähnliche Vorschläge in Zukunft zu verzichten: „Wenn der Sozialismus schon in aller Welt und auf ewig abgewirtschaftet scheint, warum scheren die KünstlerInnen nicht aus und schaffen gegenseitig geistiges und künstlerisches Privateigentum ab (...)?“²³ Sonst kann man doch schwerlich das Eigentum der anderen abschaffen und das eigene behalten wollen, vorausgesetzt, es soll noch einen Unterschied zwischen dem Frankfurter Westend und Wandlitz geben. Soviel Kohärenz sei erlaubt, ohne gleich als kleinlich gelten zu müssen.

Le Havre/Frankreich, März 2014

Frühlingslicht, Austern am Meer und sozialistische Architektur. Das Theater im Ancienne Gare Maritime, einer ehemaligen Abfertigungshalle zur Ausreise nach Amerika, ist ausverkauft. Seit er als Schuhputzer Marcel in „Le Havre“²⁴ von Aki Kaurismäki glänzte, ist André Wilms noch bekannter und beliebter.

Hannover/Deutschland, Juni 2011

Wiedersehen mit einer alten Bekannten und Förderin von Heiner Goebbels: Elisabeth Schweeger, vormals Intendantin in München und Frankfurt, jetzt Chefin der KunstFestSpiele Herrenhausen in Hannover. Ich mag sie, aber sie vergreift sich des Öfteren im Ton, Wiener Schmah vermutlich.

21 Heiner Goebbels, „Soll ich von mir reden? Kollektive Copyrights“, in: Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung, siehe Anmerkung 7, 190.

22 Vergleiche Heiner Goebbels, „Prince and the revolution: Über das Neue“, in: Ebenda, 206.

23 Heiner Goebbels, „Gegen das Selbstgestrickte“, in: Ebenda, 218.

24 Aki Kaurismäki, „Le Havre“, Finnland, Frankreich, Deutschland 2011.

Zum ersten Mal begegne ich Elizabeth Gay, sie löst Céline als Tourmanagerin ab, ich mag sie sofort, verliebe mich diesmal zur Sicherheit aber nicht. Mein Geburtstag findet allgemein keine Beachtung, ich proste mir selbst zu und bin beleidigt.



Elizabeth Gay, Paris 2012

Genf/Schweiz, September 2005

Bestes Wetter, ausgelassene Stimmung, die Schweizer haben eine eigene Art der Festivalkultur, ich fühle mich an unser spektakuläres Gastspiel am Zürichsee erinnert.

Zürich/Schweiz, August 1999

Wir spielen auf dem Zürcher Theater Spektakel in der SEV-Halle direkt am Zürichsee, vermutlich handelt es sich um ein ehemaliges Umspannwerk, sehr hoch, weiß gestrichen, so dass die Schatteneffekte enorm zur Geltung kommen. Außerdem ist die Halle extrem überakustisch. Bei bestem Wetter sind alle Vorstellungen ausverkauft, es herrscht eine Atmosphäre wie bei einem Rockkonzert, Karten werden auf dem Schwarzmarkt gehandelt, jedes Mal beginnen die Vorstellungen mit Verzögerung, weil es Tumulte an der Kasse gibt. André ist in Topform.



Screenshot aus der ARTE-Dokumentation, 1999

Der Fernsehregisseur Syrthos Dreher dreht im Auftrag von ARTE eine Dokumentation über „Max Black“, ich bemühe mich, das Live-Sampling fasslich zu erklären, und bin heute für das fast schon historische Dokument dankbar.

Wie immer, wenn Wasser in der Nähe ist, machen André und ich einen Schiffsausflug.

Mulhouse/Frankreich, November 1998

Choucroute und Schlachtplatte, André spricht Elsässisch, Heiner langweilt sich.

Lausanne/Schweiz, April 1998

Wir spielen zwölf Mal en suite, also in Folge. Heiners Sohn Jakob, knapp achtzehn Jahre alt, kommt zu einer der Aufführungen. Heiner berichtet später mit einer Mischung aus väterlicher Sorge und kühler Befremdung, Jakobs Lieblingsszene sei folgende Stelle gewesen:

Ich bin nichts. Ich taue nichts. Ich kann nichts.
In mir ist die große Leistung nicht zustande gekommen.
In mir hat das Universum seine Zeit verschwendet.
Ich bin nicht die kleinste Steigerung, nicht der winzigste Fortschritt.²⁵

Jakobs Vorliebe überrascht mich nicht, denn ich mag diese Szene ebenfalls sehr, nicht nur wegen des Textes, André gestaltet sie auch besonders musikalisch. Jakob ist heute ein erfolgreicher Anwalt und lebt in den USA.

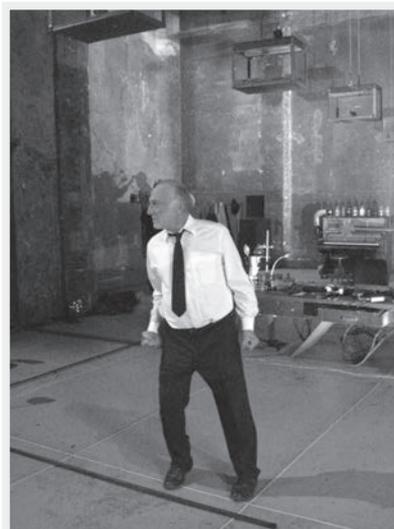
Paris/Frankreich, Februar 2012

Zum zweiten Mal gastieren wir in der französischen Hauptstadt, zum zweiten Mal also ein Heimspiel für André. Diesmal darf keine Katastrophe passieren wie vor vierzehn Jahren! Les Bouffes du Nord, hinter dem Nordbahnhof gelegen, bis vor kurzem noch eng mit Peter Brook verbunden, ist sicher eines der schönsten Theater der Stadt.

Heiner konnte endlich ein Filmteam organisieren, das „Max Black“ vollständig und professionell dokumentiert. Bisher gab es nur amateurhafte



André Wilms im Les Bouffes du Nord, Paris 2012



Mitschnitte minderer Qualität und ich bin froh, dass es nun ausgerechnet hier im Les Bouffes du Nord klappt. Die Frage der Dokumentation scheint mir bei Heiners Arbeiten nicht nur noch wichtiger, sondern von geradezu existentieller Bedeutung zu sein.

²⁵ Je ne suis rien. Je ne vau rien. Je ne puis rien.

En moi, le grand travail ne s'est pas accompli.

En moi, l'univers a perdu son temps.

Je ne suis pas un petit accroissement, un pas de plus.

(Paul Valéry, „Cahiers“, I, 48).



„Aber was bleibt? Was bleibt davon?“, fragte Wolfgang Rihm besorgt, nachdem ich ihm von „Max Black“ erzählt hatte. Die Frage, ob die Arbeiten ihren Autor überleben könnten, schien ihn sehr zu beschäftigen. Mir war das damals noch egal, heute frage ich mich auch: Was bleibt von den Arbeiten Heiners, wenn sie nicht mehr von denen, die sie produziert haben, gespielt werden? Was bleibt, wenn Autor und Mitwirkende nicht mehr können, wollen oder tot

sind? Was bleibt, wenn es keine mündliche Tradition mehr geben kann? Bei den durch traditionelle Partituren fixierten Arbeiten stellt sich diese Frage sicherlich nicht: „Schwarz auf Weiß“,²⁶ „Eislermaterial“ und „Landschaft mit entfernten Verwandten“²⁷ etwa. Im Gegenteil, diese Arbeiten werden durch den Verlust mündlicher Tradition profitieren, indem sie völlig unbelastet gegenüber Autor und ehemals Beteiligten neu inszeniert werden können. Was aber wird aus den großen Kompilationen, wie ich einige der anderen Musiktheaterarbeiten nennen will? Was wird aus „Hashirigaki“,²⁸ „Eraritjaritjaka“ und eben „Max Black“?

Michel Piccoli besucht eine der Vorstellungen, er ist jetzt sehr alt, aber immer noch groß und sogar noch ein bisschen beeindruckender als damals in Taormina. Er feixt mit André und gratuliert uns. Zum Abschied gibt er mir die Hand.

Ich wohne direkt am Friedhof Montmartre und besuche Hector Berlioz, dessen „Symphonie fantastique“ ich sehr bewundere.

Vilnius/Litauen, November 2014

Dies ist also unsere letzte Station. „Max Black“ ist abgespielt, wie man im Theater sagt. Zuletzt verkaufte es sich immer weniger, was möglicherweise auch damit zu tun hat, dass René Gonzalez, der rührige Theaterdirektor, der Heiner Goebbels nach



René Gonzalez (1943–2012)

Lausanne holte, vor zwei Jahren verstarb und es seitdem große Veränderungen und Umstrukturierungen im Théâtre Vidy gab.

Ein Teil der russischen Crew, die das Stück übernehmen wird, ist von Moskau nach Vilnius gereist. Ich bemühe mich, Vladimir Gorlinsky, meinem russischen Komponistenkollegen und sympathischen Nachfolger, einen ersten Überblick zu verschaffen. Er ist jetzt ungefähr genauso alt, wie ich es zu Beginn von „Max Black“ war.

Lausanne/Schweiz, April 1998

Gestern war die Premiere, danach feierten wir bis in die Puppen in der Kantine des Theaters. Selten war ich so erleichtert! Alles hat geklappt und mein Computer ist nicht abgestürzt. Nachdem es uns in den Proben partout nicht gelungen ist, die Ursache der völlig unvorhersehbaren Abstürze zu finden, entschieden wir uns, zur Absicherung einen zweiten Computer parallel zu fahren. Zusätzlich zu meiner ohnehin großen Nervosität, schwebt der potentielle Absturz wie ein Damoklesschwert ständig über mir. Bei jedem Mausclick begleitet mich die Angst, der Bildschirm könne einfrieren. Zumal ich weiß, dass André unten auf der Bühne von mir abhängig ist. Kommt kein Ton von mir, wird er sofort nervös, verdreht oder vergisst Texte, verwechselt oder vergisst Reihenfolgen, verändert oder vergisst Tempi.

Heute nun also die zweite Vorstellung. Ich bin noch im Hotel als ich schon am späten Nachmittag nervös werde. André erklärt mir in der Garderobe, die zweite Vorstellung sei oft problematisch. Wenn das Adrenalin vom Vortrag einer gewissen Entspannung weiche, könne das zu einer im besseren Falle schlaffen, im schlechteren Falle misslungenen Aufführung führen.

Von Entspannung kann bei mir überhaupt keine Rede sein. Und ich kann mir nicht vorstellen, jemals entspannt „Max Black“ spielen zu können, dafür sind die Anforderungen auch jenseits der technischen Probleme viel zu hoch, nicht nur für mich, für alle Beteiligten.

Während wir die letzte Zigarette vor der Vorstellung rauchen, berichtet mir Willi von seinen Erlebnissen bei der gestrigen Premierenfeier und den Gesprächen, die er geführt habe. Nach den vielen Theateragenten zu urteilen, die er gesichtet, und den Reaktionen, die er gehört habe, ist er sich sehr sicher, dass wir „Max

Black“ mindestens zehn Jahre lang in ganz Europa, wenn nicht sogar darüber hinaus, spielen werden. Ich bin verblüfft und kann es beim besten Willen nicht glauben. Wie schön wäre es, wenn er Recht behielte!

26 Heiner Goebbels, „Schwarz auf Weiß“, Musiktheater für Ensemble, Licht und Bühne, Uraufführung Frankfurt 1996.

27 Heiner Goebbels, „Landschaft mit entfernten Verwandten“, Oper nach Texten und Motiven von Giordano Bruno, T. S. Eliot, Henri Michaux, Nicolas Poussin, Gertrude Stein, Leonardo da Vinci und anderen, Uraufführung Genf 2002.

28 Heiner Goebbels, „Hashirigaki“, Musiktheater für drei Darstellerinnen nach Texten von Gertrude Stein und Songs von Brian Wilson, Uraufführung Lausanne 2000.