

Die Musik von Edgar Mann zu Heiner Müllers Hamletmaschine

von Prof. Volkhardt Preuß

1

Der Auftrag, Musik für die »Hamletmaschine« zu schreiben, hieß, unbekanntes Land zu erkunden. Zugang zu finden zu einem der komplexesten und radikalsten Werke moderner Dramatik, gnadenlos in jeder Hinsicht und komprimiert zugleich. Ein Text, der gedruckt nicht mehr als 8 schmale Seiten einnimmt und doch die Potenz in sich birgt, zu einem gewaltigen mehrstündigen Szenario des Untergangs zu wachsen. Was ist die primäre musikalische Assoziation? Welche Musik setzt der Hamlet Shakespeares frei? Welche Musik trägt Ophelia? Was höre ich bei der Wandlung und Auslöschung der Figuren, vom Hamlet in den Hamletdarsteller, von Ophelia in Elektra? Was soll erklingen bei der Vision der großen Revolution, wie musikalisch den einzigartigen, ungeheuren Vorgang der Selbstzerstörung des Autors fassen?

2

Edgar Mann ist ein Komponist mit klassischer Ausbildung. Seine Werke umfassen Lieder, Kammermusik, Musik für großes Orchester, eine erste Sinfonie. Seine Musik ist nicht selten durch Lyrik oder bildende Kunst inspiriert – außermusikalische Eindrücke provozieren eine erste musikalische

Idee, setzen Assoziationen frei. So die Initialzündung – der Rest ist Arbeit: strukturelles Denken, aus dem Substrat des Einfalls durch immerwährende Modifikation das Stück entwickeln, weiten vom Elementaren zum Komplexen, um formale Geschlossenheit zu erreichen und heterogene Elemente zu einer unverwechselbaren stilistischen Einheit zu verschmelzen. Seine Vorgehensweise bei der »Hamletmaschine« war keine andere, nur die Werkzeuge, die er benutzte, haben sich verändert. Gewohnt, mit Bleistift und Papier zu arbeiten, die Musik aus dem inneren Hören zu entwickeln, bestenfalls mit punktueller Kontrolle am Klavier, freilich auch gezwungen, von der inneren Vorstellung und schriftlichen Fixierung der Partitur bis zur Uraufführung etliche Zeit verstreichen zu sehen, tauschte er nun sein Arbeitsmaterial ein: Tonstudio, Computer, Sound-Designer, AudioLogic und Sample Cell traten an die Stelle des alten. Diese Mittel gestatten es, Vorstellungen und Ideen sofort hörbar zu machen. Es gibt den »Umweg« über den Interpreten nicht mehr – insofern bedient der Computer eine Art Grauzone zwischen Komposition und Interpretation.

3

Dieses ist nun janusköpfig, Segen und Fluch zugleich. Einerseits ermöglicht die Technik sinnliche Erfahrung und Kontrolle, sie versorgt den Komponisten instantan mit hörbaren Ergebnissen. Andererseits droht die Gefahr, ins Klischee abzugleiten, tausendmal gehört in billigen oder auch besseren Kinofilmen, die mit technisch-akustischen Mitteln nicht geizen. Oder aber: intellektualisieren-

de, womöglich serielle, in jedem Fall unsinnliche Musik zu schreiben, die gerade, indem sie versucht, den Weg ins Inferno über das Klischee zu meiden, einen anderen einschlägt, der vermeintlich in die entgegengesetzte Richtung führt, in Wahrheit aber derselbe ist. Wie nun also vorgehen?

4

Edgar Mann weiß zu instrumentieren. Er weiß, daß es neben der absolut-musikalischen Ebene eine relativ-aufführungspraktische geben muß, anders gesagt: daß die Musik, die man schreibt, angepaßt werden muß an den Interpreten und sein Instrument; daß das Instrument durch dessen Möglichkeiten die Musik bis zu einem gewissen Grad bestimmt. In dieser einfachen Erkenntnis liegt der Schlüssel zum Grundverständnis des Umgangs Edgar Manns mit der Technik: Der Computer ist für ihn nicht Prinzip, schon gar nicht Fetisch oder Weltanschauung, sondern Material, ein Instrument wie jedes andere, auf dem man gut oder schlecht musizieren kann, für das man angemessene und weniger angemessene Musik komponieren kann. Der Computer an sich ist kein künstlerisches Prinzip, genausowenig wie es Pinsel und Leinwand oder eine Geige sind. Allen gemeinsam ist jedoch, daß sie die Möglichkeit zur Kunst in sich bergen, so sie von einer glücklichen, phantasievollen und dennoch kontrollierten Hand bewegt werden. Und genausowenig, wie eine Geige einen Pinsel ersetzen kann, vermag ein Computer »lebende« Instrumentalisten oder Geräusche der alltäglichen Umwelt zu ersetzen.

Weder soll der Computer eine Oboe, einen Streichersatz oder eine Orgel nachahmen noch das Rauschen des Windes, das Klappern einer Kette oder das Aufheulen eines Motors generieren – weder Imitation klassischer Instrumente noch »musique concrète«. Das, was die digitale Klangverarbeitung vor sämtlichen analogen Quellen einschließlich des alltäglichen und musikalischen Erfahrungsbereichs auszeichnet, ist die Fähigkeit, Phantasiekänge, Phantasiegeräusche, Traum- oder (Hamletmaschine!) Alptraumwelten

zu erzeugen! Alltägliche Geräusche und Töne werden gesamplet, jedoch niemals in ihrer reinen Form gebraucht. Sie sind lediglich Material, Anlaß zur Verfremdung, Verzerrung, Überlagerung, Verdichtung und Kombination, durch Effekte, durch Verschieben der Zeitebenen und durch vieles mehr. Sie mutieren zu Klangerlebnissen, die unerhört sind im wahrsten Wortsinn. Der Originalklang hat völlig an Bedeutung verloren, der Prozeß der Modifikation ist der eigentliche kompositorische Vorgang; dem alltäglichen, vertrauten Klang oder Geräusch wird seine musikalische Potenz abgerungen, welche digitalisiert in ihm schlummert und in der freigesetzten Form auf die Ebene des Surrealen, Alptraumhaften transzendiert. Komponieren also als Vorgang eines Kernreaktors: aus wenig mach viel. Hier liegen Möglichkeiten zu klanglicher Indifferenz und rhythmischer Komplexität, die zwar wahrnehmbar, doch nicht mehr zuzuordnen sind, indem sie die Gegensätze: Melos und Geräusch, Bewegung und Statik, letztlich: »Schönes« und »Häßliches« vereinen bzw. vollständig in der Irrelevanz versinken lassen.

5

Doch wie treten diese Mittel in Bezug zu ihrem Zweck? Welche Funktion können sie innerhalb der »Hamletmaschine« erfüllen? Genauer stellt sich hier die Frage nach der Synästhesie, nach der Gleichzeitigkeit mehrer Wahrnehmungsformen und -ebenen: Sprache, Bewegung, Licht, Bühnenbild, Musik. Welche Rolle kann, wird die Musik in diesem Kanon spielen? Welche auf gar keinen Fall?

Ex negativo lichtet sich das Dickicht bereitwilliger: es handelt sich hier weder um Opernmusik, noch um ein Melodram, noch um Filmmusik, noch um ein Hörspiel mit Musik. Worin unterscheidet sich Theatermusik?

6

Die »Hamletmaschine« ist keine Oper, weil Heiner

Müller sein Stück nicht als Opernlibretto geschrieben hat. Den Text trotzdem wie ein solches zu behandeln hieße, ihn zu instrumentalisieren und in ein Prokrustes' Bett zu legen. Der Umstand, daß Operntexte gesungen werden und daß dies der Textdichter berücksichtigen muß, scheint zwar die einleuchtendste Begründung dafür zu sein, ist aber marginal: es gibt in der Geschichte der Oper eine zwar seltene, aber doch vorhandene Tradition des Melodrams: Beispielsweise beruhten die Anfänge der Oper zu Zeiten der Florentiner *Commedia del Arte* Ende des 16. Jhs. auf einer damals verbreiteten melodramatischen Vorstellung des antiken Dramas. Im Bestreben, hieran anzuknüpfen, entstanden die ersten Opern der *seconda prattica*. Noch von Mozart gibt es Melodramen, die heute allerdings selten gespielt werden z. B. »Zaide«. Bei Mozart sieht man sehr deutlich, was das Melodram kennzeichnet und weshalb es sich vielleicht nie durchsetzte: es unterscheidet sich in nichts von der gesungenen Oper. Die gesamte Textur der Musik ist opernhafte, es gibt Arien, *secco*- und *accompagnato*-Rezitative, nur daß die Texte nicht gesungen, sondern gesprochen werden. Im 20. Jh. setzte Schönberg die gesprochene Stimme bewußt ein (»Überlebener aus Warschau«), auch die halb gesprochen – halb gesungene (»Pierrot lunaire«). Gleichwohl bleibt die Musik opernhafte.

Was kennzeichnet nun Operntext und -musik, wenn nicht eindeutigerweise der Gesang? Nun: Ein Operntext muß die Musik auf Schritt und Tritt berücksichtigen, um dann mit ihr eine untrennbare Einheit eingehen zu können, mit ihr zu verschmelzen. Weder bei der Oper noch beim Melodram ist der Text autonom, dergestalt, daß er ohne Musik aufgeführt werden könnte. Umgekehrt ist es eher so, daß der Text sogar im Dienste der Musik steht: Mozarts dictum »*prima la musica, poi le parole*«, erst die Musik, dann das Wort, belegt dies ebenso wie etwa der Dauer-Briefwechsel zwischen Puccini und seinem Librettisten: der Komponist war so lange nicht zufrieden, bis der Text uneingeschränkt für die Musik eingerichtet war. Verdi hat die Shakespeare-Vorlagen immer bearbeitet, da die Oper einer anderen Dramaturgie folgt als das Theater, vor allem einer grafted-

ren. Vom »Don Carlos« etwa fehlt der ganze erste Akt Shakespeares ersatzlos, am »Lear« ist Verdi, trotz mehrerer Versuche, gescheitert. Erst der Librettist Claus H. Henneberg war in den 70er Jahren dieses Jahrhunderts in der Lage, gemeinsam mit dem Komponisten Aribert Reimann in einem dreijährigen (!) »Kampf« die Vorlage Shakespeares so zu adaptieren, daß sie für Oper brauchbar ist, über weite Teile sogar als Neudichtung. Das Problem ist, daß Text und Musik bei der Oper simultan konzipiert werden müssen, um eine gegenseitige Befruchtung zu ermöglichen. Eine Sukzessivkonzeption indes muß scheitern oder ist zumindest schwierig. Nein: Goethe, Schiller, Shakespeare und auch Heiner Müller sind keine Opernlibretti.

7

Anders beim Film. Wenn Richard Kimble auf der Flucht ist, hört man im Hintergrund typische »Verfolgungsjagd-Musik«: schnell, hektisch, motorisch, aggressiv, in Moll. Wenn das Liebespaar im siebten Himmel schwebt, erklingen dortselbst die Geigen, langsam und in Dur. Dies ist nicht pejorativ gemeint, es gibt ohne jeden Zweifel meisterhafte Filmmusik, die höchsten Ansprüchen ungeteilt gerecht zu werden vermag. Doch erste Aufgabe ist es, zu plakativieren und zu illustrieren, und zwar in möglichst direkter und unmittelbarer Weise. Die Aufgabe der Musik liegt darin, die Wirkung des Bildes zu verstärken. Die Synästhesie zwischen Bild, Sprache und Musik soll bewirken, all jenes beim Zuschauer zu induzieren, was nicht unmittelbar sichtbar ist: Gefühle der Protagonisten, drohende Gefahr etc.. Dabei kann die Illustration durchaus auf Musik zurückgreifen, die nicht eigens für den Film geschrieben wurde (Mahler, 5. Sinfonie, Adagietto im »Tod in Venedig« oder Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, 1. Satz in »Shining«). Der ursprünglich autonome und daher indifferente Affekt dieser Musik wird durch die filmische Synästhesie konkretisiert und semantisiert. So ist es möglich, beim Hören des Mahlerschen »Adagiettos« den »Tod in

Venedig« zu assoziieren. Das Illustrative führt bisweilen zu einer Art »Leitmotiv«, bei der Handlungsträgern ein bestimmtes, unverkennbares individuelles Motiv zugewiesen wird und es so der Musik möglich ist, die visuelle Handlung nachzuerzählen oder zu kommentieren, immer direkt, illustrativ, ohne Umwege und doppelten Boden. (Scarlett-Thema (»Vom Winde verweht«), Mundharmonika und Jill (»Spiel mir das Lied vom Tod«)).

8

Weder Opernhaftigkeit, noch plakative Filmmusik – weder untrennbare Einheit zwischen Text und Musik noch verstärkende, direkte Illustration. Edgar Mann beschließt, diesen ganzen Bereich so weit es geht auszuschließen. Damit ist jedoch – ex negativo – automatisch die Region abgesteckt, in der sich seine Musik zur »Hamletmaschine« bewegt. Was heißt das konkret?

Nun: die Musik bildet in der Synästhesie mit dem Text, dem Bühnenbild, der Bewegung, den Realgeräuschen im Raum und dem Licht eine unabhängige Ebene. Sie entwickelt eine eigene formale Disposition, die nicht mit der des Textes zusammenläuft, sondern in ein spannungsreiches Verhältnis zum ihm tritt. Die Musik verschmilzt nicht mit dem Text, sondern führt ein Eigenleben, welches dennoch textlichen Bezug hat, wie gemalter Hintergrund, freilich in kräftigen und pastosen Tönen. Die Musik dient dem Text und hat gleichwohl ein kräftiges eigenkonturiertes Profil. Sie geht ihren eigenen Weg, ohne jedoch den des Textes aus den Augen zu lassen. Gerade durch die Eigenständigkeit und durch die autonome Form wird in besonderer Weise auf den Text hingewiesen, indem er, und das ist das Paradoxon, in Ruhe gelassen wird.

9

Als einfaches Beispiel hierzu seien die Rückschlußsituationen angeführt. Hierunter sind jene Stellen

zu verstehen, die später wieder aufgegriffen werden: man wird an einen Punkt zurückkehren, an dem man schon einmal war, an den man sich erinnert, vermehrt indes durch die Erfahrung des mittlerweile zurückgelegten Weges. Bei Müller haben diese Punkte Signalcharakter: »Ich war Hamlet...« (1. Akt, Anfang), »Ich bin Ophelia« (2. Akt, Anfang), »Ich bin nicht Hamlet« (4. Akt), »Hier spricht Elektra« (5. Akt Anfang). Naheliegend wäre es, diesen textlichen Signalen musikalische zur Seite zu stellen – und eben genau das tut Edgar Mann nicht. Die Rückschlußsituationen der Musik verlaufen nicht kohärent mit denen des Textes. Die Musik schafft ihre eigenen Rückschlußsituationen und hat damit ihr eigenes, textunabhängiges formales Tempo. Noch einmal: Kein Plakat, kein Aufsaugen des Textes.

10

Eine Parenthese:

Die letzte Strophe des Gedichtes »Im Abendrot« von Josef v. Eichendorff lautet:

»Oh weiter, stiller Friede, / so tief im Abendrot / was sind wir wandermüde, / ist dies etwa der Tod?«

Richard Strauß entwickelt das Orchestermelos dieses wunderschönen Liedes vom Text losgelöst, dergestalt, daß die Reprise des Beginns nicht mit dem ersten Vers der Schlußstrophe ansetzt, sondern mit dem zweiten!

11

In der Hamletmaschine sind die Bezüge zwischen Musik und Text indirekt, zeitlich verzögert, inkohärent, verschlüsselt – und lassen Raum für die phantasievolle Deutung und Induktion beim Zuschauer/Zuhörer. Bis repetita non placent, Wiederholungen gefallen nicht: die Musik versucht nicht, dasselbe zu formulieren wie der Text oder die Textaussage zu deuten – sie zeichnet eine andere Linie, die mal parallel zu der des Textes läuft, mal

sich weiter entfernt, mal die des Textes kreuzt: ein »atmender« Bezug.

12

Ein wichtiges elementares Formkriterium etwa in einer Klaviersonate Beethovens ist das der Zeit: wie lang darf eine Stelle sein? Diese einfache Frage muß jeder Komponist jeder musikalischen Situation gemäß immer wieder neu beantworten. Edgar Mann mußte hier Lösungen finden, die den Gegebenheiten des Theaters gerecht wird. Die Musik, die vor Beginn der Bühnenproben fertig sein mußte, kann die Längen nicht aus sich selbst heraus bestimmen, sondern muß sich nach der Dauer der Aktion auf der Bühne richten – und die kann niemals auf die Sekunde genau sein und wird jedesmal, von Aufführung zu Aufführung, unterschiedlich lang sein. Hier galt es für den Komponisten, die musikalische Zeit variabel zu gestalten und die technische Realisation dem Bühnengeschehen gegenüber anpassungsfähig zu halten. Die einzelnen musikalischen Elemente bilden quasi ostinate Flächen, zum Teil mit hochkomplexen Binnenbewegungen, welche in ihrer Länge flexibel gehalten werden können und variable Überblendungen ermöglichen.

13

Der Text von Heiner Müller ist von ungeheurer Gewalt. Und dennoch läßt er eine ebenso gewaltige Musik zu, die nicht das Bestreben hat, mit ihm zu konkurrieren oder ihn illustrativ zu potenzieren. Die reine Lesezeit von vielleicht einer halben Stunde kann sich zu einer Aufführungsdauer von mehreren Stunden weiten, da Raum bleibt: Raum für nonverbale Aktion, für Bewegung (»Hamlet tanzt mit Horatio«), für visuelle Kunst. Hier kann sich die Musik entfalten, ihre vielfältigen Betrachtungs- und Zeitebenen denen des Textes gegenüberstellen und als eine unabhängige Saite im Chor der synästhetischen Gesamtinszenierung schwingen.