

Von der Gleichzeitigkeit der Künste

Ein Aufsatz über Schauspielmusik

Fred Kerkmann

Mieze stirbt. Blutig getreten von Reinholds schweren Stiefeln. Vergewaltigt. Ermordet. Verscharrt im Wald von Bad Freienwalde. Sie hat nicht verstanden, warum sie sterben muss. Es ist ein Akt roher, weder durch Moral, noch durch gesellschaftliche Repressionen begrenzter Gewalt. Die alte Geschichte vom Tier und dem Mädchen, nur dieses Mal geht sie nicht gut aus. Und genau deshalb ist sie kein Märchen.

Es ist ein anderes Leben am Alexanderplatz, damals wie heute. Für Poesie ist hier kein Platz, für Märchen ist keine Zeit. Zumindest nicht dafür, sie zu erzählen. Geschichte ereignet sich hier und wird so schnell gemacht, dass die, die sie betrifft, Mühe haben, sie zu begreifen. Erzählt werden sie vom Leben, nicht vom Theater, hundertfach, tausendfach.

Und hundertfach sind sie zu erleben, die Franz Biberkopfs, die Reinholds: ausgespuckt von einer Gesellschaft, der sie dringend angehören wollen, die ihnen jedoch Tag für Tag vor Augen führt, dass sie nicht dazugehören.

Die Miezes flanieren hier. Mit all ihren Träumen, Wünschen, Illusionen. Sie sind laut, sie sind bunt, sie sind provozierend, sie sind schön, sie sind Opfer. Damals wie heute.

Döblins expressionistischer Großstadtroman erschien im Jahre 1929. Wir kennen die Geschichte der verzweifelten Suche des Franz Biberkopf nach dem kleinen Glück, dem „Guten“, dem „Richtigen“, und sein Scheitern daran.

Ich bin Teil einer neuen Inszenierung dieses Stoffes am Deutschen Theater Göttingen in der Regie von Tilman Gersch. Eine Schauspielmusik ist zu schreiben und viele Stücke sind bereits fertig. Es ist keine reine Work-in-Progress-Arbeit, denn ich habe das Glück, mit einem Regisseur zusammenzuarbeiten, der recht genau weiß, was er inszenieren will. An vielen Stellen gab es konkrete Musikwünsche, die ich relativ schnell komponieren oder arrangieren konnte. Andere Bereiche/Szenen gestalten sich schwieriger, weil sie freier, offener, diffuser sind. Völlig normale Widrigkeiten im künstlerischen Prozess.

Und ich bin Teil der Inszenierung als Figur – ich bin einer der Lemuren am Alexanderplatz, nicht wirklich durchschaubar, nicht berechenbar, latent gefährlich, Alkoholiker, gewaltbereit, kaputt. Ich habe meinen angestammten Platz am Kiosk und begleite das Kaleidoskop der Suche nach Glück und Geld mit meiner Gitarre. Der Regisseur hat ein Lied mitgebracht, vom Alexanderplatz – ein Obdachloser sang es als Mantra stundenlang vor sich hin: „Zwei kleine Engel fliegen durch die Welt“. Ich greife es auf und baue es ein. Es wird der kleine Traum des Lemuren vom Glück. In seiner ganzen Schlichtheit ist dieses kleine Lied beeindruckend beängstigend.

Ich verstehe die Aufgabe der Schauspielmusik, ähnlich wie des Schauspiels selbst, nicht als eine kommentierende bzw. illustrierende. Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner und auch der Komponist und Musiker sind nicht zuletzt Übersetzer eines zunächst literarischen Stoffes in eine andere Wirklichkeit. Es hilft nicht viel, in einer Inszenierung einen Realismus im Sinne des historischen Kontextes zu beschwören, wenn dieser mit der aktuell erfahrbaren Realität nichts oder wenig zu tun hat. Das würde dem Theater allenfalls einen musealen Charakter verleihen – der Wunsch nach dieser historisch-realistischen Sichtweise wird so oft an das moderne Theater herangetragen, wie es sich ihm erfolgreich verweigert.

Im Jahre 2007 war ich Schauspielmusiker in Mark Zurmühles Inszenierung des „Käthchen von Heilbronn“, ebenfalls am Deutschen Theater Göttingen. Dieser Stoff ist in Theaterkreisen berüchtigt. Kleists Ritter-schauspiel macht es uns wirklich nicht einfach: Nicht nur, dass es von Schlachten, Pferden, Rittern und hehren Gefühlen wimmelt im zweifelsohne grandiosen Sprachkunstwerk; vor allem die dramatische Ausrichtung auf das Telos, die „Bestimmung“, und dies auch noch im genealogisch-aristokratischen Sinne, lässt uns nach dem ersten Lesen einigermassen ratlos zurück. Doch der Regisseur findet einen Impuls in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“: „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns. Wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“¹ Dieser

¹ Heinrich v. Kleist: Über das Marionettentheater, www.kleist.org/texte/UeberdasMarionettentheater.pdf – S. 5, Zugriff: 15. Oktober 2008.

Satz wird zum Programm. Mit einem nicht geringen technischen Aufwand machen wir den Weg um die Welt – gemeinsam mit dem Publikum, das sich während der Vorstellung auf einer Drehscheibe auf der Bühne des Theaters befindet. Die Perspektive ist vertauscht. Spielorte sind Seiten- und Hinterbühne und der Zuschauerraum. Wir sind auf der Suche nach dem Paradies, der Erfüllung, der Erlösung – oder wie auch immer wir diese Godot'sche Metapher füllen wollen. Wir sind auf der Suche nach Liebe.

Es ist unsere Aufgabe, den Text semantisch neu zu füllen. Nicht, was dort steht, gilt es darzustellen, sondern, was es *bedeutet* und vor allem, was es *uns* bedeutet. Gilt es, die deutsche Wirklichkeit des Jahres 1929 möglichst genau nach- und abzubilden, mitsamt aller ästhetischen Implikationen wie Kleidung und Musik, gilt es Pferde und Ritter über die Bühne zu jagen, und wenn, was soll das bedeuten? Oder ist es nicht vielmehr spannender zu fragen, was dies alles mit *unserer* Wirklichkeit zu tun hat?

Die Figuren aus Döblins Werk finden sich auch heute noch am Alexanderplatz, die innergesellschaftlichen Konflikte erreichen vergleichbare Ausmaße vor dem Hintergrund einer zunehmenden Kluft zwischen Arm und Reich, und während ich dies schreibe, wird die Welt von einer globalen Finanzkrise erschüttert, die in den Medien mit der des Jahres 1929 verglichen wird. Wenn wir noch weitergehen wollen: Vieles von dem, was jetzt zutage tritt, hat ein Renaissance-Genie in seinen Königsdramen als Planspiel vorgeführt – die Könige haben wir abgeschafft, die Gier und das Streben nach uneingeschränkter Macht offenbar nicht. Und ist es wirklich nötig nachzuweisen, dass die Liebe alles ehemals sicher Geglaubte in Windeseile ad absurdum führt? Es hat den Anschein, als könnten diese Stücke auch heute noch etwas über unsere Natur erzählen, aber brauchen wir dafür heute auch Ritterrüstungen und zwingend Musik im Stile John Dowlands?

Oder brauchen wir vielmehr neue *Übersetzungen*?

Im Gegensatz zum Musiktheater greift die Schauspielmusik nicht unbedingt auf bereits komponierte Musik zurück, sondern schafft sie oft neu und stellt sich damit einer großen ästhetischen Verantwortung. Natürlich ertönt die Frage nach der *Interpretation* auch im Kontext des Musiktheaters, ABER:

Schauspiel- oder Filmmusik agiert ungleich mehr auf der Grundlage des *Gewordenseins*, der *Rezeptionsgeschichte* und des jeweiligen gesellschaftlichen Kontextes. Das meint nicht, Konventionen zu erfüllen, sondern vielmehr, sie zu brechen und Formen des Ausdrucks zu finden, die sich vielleicht gerade *nicht* in bekannten Mustern ergeben.

Allerdings, und das ist wichtig, liegt hierin ganz und gar keine Beliebbarkeit. Das *Meinen* ist ein wesentliches Paradigma. Suchend bewegen wir uns auf ein Schlaglicht unserer selbst zu. Hierin gibt es keine aufgesetzte Form, nur *gemeinte*. Einen Stoff zu „aktualisieren“ mit aktuellen Zitaten, mag vorübergehend komisch oder „hip“ erscheinen, allein, wenn dieses Stilmittel nicht beglaubigt wird, gerät der ganze Vorgang zur Peinlichkeit. Es gehört zum Alltag eines Schauspielers, Inszenierungen scheitern zu sehen, die sich allzu schnell und allzu vordergründig um eine aufgesetzt stilistische, nicht inhaltliche „Aktualisierung“ der Vorlage bemühen. Fast jeder dekonstruktivistische Ansatz wird scheitern, wenn es der einzige Ansatz ist, der dieser Neubewertung zugrunde liegt. Es gilt, semantische Felder zu besetzen, die den Text nicht verraten, sondern ihn erweitern. Im Sinne Walter Benjamins gilt es zu unterscheiden – zwischen dem *Gemeinten* und der *Art des Meinens*, dem *Sichtbarmachen* und der *Art des Mitteilens*: „Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so läßt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden. Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.“² Aufgabe unserer Übersetzung ist, die Art des Meinens zu erfassen, nicht das Gemeinte, was für das *Käthchen von Heilbronn* bedeuten kann, Pferde, Ritter und alles mittelalterliche Kolorit zu vernachlässigen, bzw. zu transformieren, die immanente Suche nach Sinn allerdings nicht. Wenn wir versuchen, einen Text neu und heute zu sehen, müssen wir trotzdem künstlerisch *rechtfertigen*, was wir tun. Es geht um einen Schaffensprozess. Nicht um Geplänkel. Und das setzt voraus, dass wir den Text erschließen, ihn durchdringen. Im Gegensatz zum oben erwähnten historischen Realis-

² Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, in: *Gesammelte Schriften, Band IV.1*, Frankfurt am Main 1972, S. 16.

mus ist dies ein künstlerischer Akt – und damit nicht messbar, sondern nur diskutierbar.

Mieze stirbt. Ein Akt bestialischer Gewalt. Was ist das Grauen? Die Bässe dräuen in Achteln, Akzente auf der Eins, der Zwei-Und und der Vier, die Hörner bereiten sich auf ein langes Crescendo vor, es hagelt kleine Sekunden – ist das das Grauen? Oder ist es nur die *Konvention des Grauens*? Welche semantischen Platzhalter können und müssen wir neu füllen, damit es *uns* etwas bedeutet? Döblins Welt ist nicht unmittelbar unsere, die Kleists auch nicht, so wenig wie die Shakespeares, aber vielleicht haben diese Autoren etwas unmittelbar Menschliches formuliert – und deshalb berichtet ihr Werk natürlich auch von dem Wesen unserer Welt. Mit anderen ästhetischen Vorzeichen.

Das Käthchen steht vor der Burg des Grafen vom Strahl, in süß duftenden Holunderbüschen. Dann wird sie eingelassen. Während die Feinde Feuer an die Burg legen und das Gemetzel beginnt, finden sich drinnen das Käthchen und der Graf in einem musikalischen Liebesakt: „Come break my arms, I'll never need 'em, because I touch you with my heart, send me disease, throw me in madness, I carry you within my blood“.³ Es singt ein neunjähriger Junge, während die Schwerter klirren und der Brandlärm langsam anschwillt und ihn nach und nach übertönt. Es ist ein Text, den ich, inspiriert von Rilkes Briefen an Lou Andreas Salome, geschrieben habe, um einen szenischen Perspektivenwechsel zu bedienen – nicht das Draußen interessierte uns, die Pferde, das Blut, die Gewalt, sondern die Innenwelt der beiden Hauptdarsteller. Die Macht des Textes erforderte eine extreme Reduktion: Aus dem Kampflärm der vorangegangenen Szenen verkürzt sich die musikalische Perspektive auf eine stark verzerrte Gitarre, spröde, unpräzise. Und die Stimme eines Kindes. Dieses Bild entwickelte eine große Kraft – es ist ein Umschnitt innerhalb der explodierenden Außenwelt. Es ist ein Blick in Innenwelten,

³ Rainer Maria Rilke, Briefe an Lou: „Brich mir die Arme ab, ich fasse dich mit meinem Herzen wie mit einer Hand, halt mir das Herz zu und mein Hirn wird schlagen, und wirfst du in mein Hirn den Brand, so werd ich dich auf meinem Blute tragen.“ – Rainer Maria Rilke, *Das Buch von der Pilgerschaft*, http://www.rilke.de/gedichte/das_buch_von_der_pilgerschaft.htm – S. 5 von 21, Zugriff: 15. Oktober 2008.

die nicht unsere sind, deren künstlerische Ausgestaltung aber sehr wohl auf unseren Erfahrungen beruht.

Döblin lässt die Faschisten aufmarschieren, Biberkopf selbst Propaganda für sie machen, aber sie hatten 1929 noch nicht die Macht ergriffen. Wir kennen den Fortgang. Wir sind Gewordene, die ein naives Ideal von Liebe und Telos nicht mehr uneingeschränkt glauben wollen – und das ist gut so. Es ist nicht unsere Aufgabe, zu beantworten, wie etwas ist, sondern darzustellen, wie wir es sehen. Die Frage „Was ist das Grauen?“ muss also lauten: „Wovor graut es uns?“ Was ist grauenhafter, als in die Träume derer zu schauen, die das Grauen anrichten? Kinder werden verlassen, vergessen, zu Tode geprügelt, eingefroren; frisch Vermählte sterben, weil ihre Verwandten mit Gewehren in die Luft schießen; Menschen verabreden sich über das Internet, um sich gegenseitig zu verspeisen – und das Radio spielt „So a Stückerl heile Welt“. Oft ist es ein stilles Entsetzen, in das wir schauen, wenn es öffentlich geworden ist. Privat. Sehr privat. Eingemauert im Keller. Trotzdem spielt man Familie am Samstagabend. Zum „Grand Prix der Volksmusik.“

Die halbseidene Welt der Biberkopfs, Reinholds, Dealer, Kleinkriminellen und Prostituierten folgt heute am Alexanderplatz sicher einer Ästhetik, die mehr mit synthetischen Klängen und Viertel-Bassdrums zu tun hat als mit klassischem Bänkelsang. Es ist nicht „schön“ in diesem Sub-Universum. Es ist kalt hier – sozial wie musikalisch.

Die Welt der Ritter und zu errettenden Jungfrauen kann uns nicht mehr ungebrochen berühren. Der Gang um die Welt und die Suche nach dem Paradies mögen sicher ein wenig zu pathetisch erscheinen für uns als Heutige, die Übersetzung „Suche nach Sinn“ vielleicht nicht. Das ist durchaus auch musikalisch zu beglaubigen. Ich arbeite leitmotivisch, aber schließt sich der Kreis? Es ist nicht zu übersehen, was das in Bezug auf das *Käthchen von Heilbronn* bedeuten würde: Die Inszenierung, musikalisch zu rahmen mit einem Anfangs- und Schlussmotiv, muss erzählen, dass die Reise um die Welt gemacht ist, das Paradies seine Hintertür offenbart hat und die Suchenden ihr Telos gefunden haben.

Ich habe bislang jede Arbeit mit einem musikalischen Konzept begonnen, das sich im Laufe des Produktionsprozesses ständig erweiterte. Vor allem die Klassiker im Vorfeld vollständig durchzukomponieren,

erscheint mir im modernen Regietheater nahezu unmöglich, weil dieses Vorgehen mir selbst viel zu viele Selbstbeschränkungen auferlegen würde. Die Probenphase ist ein Findungsprozess, der, wenn er gelingt, meinen Blick auf den Stoff erweitert – und manchmal auch widerlegt.

Im Probenprozess des „Alexanderplatz“ betont Tilman Gersch die Gleichzeitigkeit der Künste. Es geht um Lautstärken, um Dynamik, um das Verhältnis von Text und Musik. Um die Wirkung des Ganzen.

Wir streben im besten Fall nach dieser Gleichzeitigkeit der Künste. Wir erklären nicht, wir erschaffen. Es ist kein Kommentar, es ist ein künstlerischer Schöpfungsakt. Meine Kunst ist Teil einer anderen Kunst, sie wird, von ihr absorbiert, zu etwas Neuem. Wir arbeiten und agieren komplementär – Virtuosität bedeutet in dieser Komplementarität nicht unbedingt nur instrumentale und kompositorische Kompetenz, sondern auch semiotische und dynamische. Eitelkeit ist für einen Schauspielmusiker ein kontraproduktiver Wesenszug, Demut ein hilfreicher, Selbstbewusstsein auch. Im Wechselspiel der Farben entwickelt sich das vollständige Bild. Mieke stirbt. Ich spiele ein Liebeslied.