

Konzeptionelle Wörtlichkeit

Walter Zimmermanns statisches Drama „Die Blinden“

von Reinhard Oehlschlägel

Walter Zimmermann „Die Blinden“ Statisches Drama nach Maeterlinck, steht auf dem Deckblatt der Partitur. Komponisten sind im Umgang mit Texten häufig unpräzise. Zimmermann geht darin gewiß noch ein Stück weiter als seine Kollegen, wenn er fast hundert Jahre nach der Entstehung von „Les Aveugles“ von Maurice Maeterlinck sich das Stück als „Statisches Drama nach Maurice Maeterlinck“ sozusagen aneignet. Gemeint ist vielmehr die Komposition eines „statischen“, wie er es nennt, Musiktheaterstücks auf den vollständigen Text des flämischen Autors. Das Drama hat Maeterlinck geschrieben - er nannte es schlicht „piece“ - und die Musik Zimmermann. Die Komposition entstand 1984 - die/der particeartige Partitur/Klavierauszug trägt das Schlußdatum 21. 12. 84 - als Auftragskomposition des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen größtenteils auf den von Stefan Gross ins Deutsche übersetzten Text und zu einem kleineren Teil auf den französischen Originaltext von „Les Aveugles“. Obschon seine Vorlage 1983 im Verlag edition text + kritik in einem seriösen Kontext, in der Serie „Frühe Texte der Moderne“, ediert ist, ist sie lediglich eine weitere, die fünfte, gewiß sorgfältige Neuübersetzung des Erstdrucks von 1890 ohne jeden Zugang zum Manuskript. So klischeehaft das Bild von Maeterlinck bis heute geblieben ist, so mysteriös ist die Quellenlage aller seiner Stücke. Im gleichen Jahr 1890, als Maeterlinck sein drittes Stück „Les Aveugles“ geschrieben hat, erfolgte, so die nun im Anhang der Neuedition wiederum reproduzierte Legende, „der schlagartige Durchbruch zu dann auch gleich internationalem Ansehen“ durch einen hymnischen Artikel im Pariser „Figaro“ von einem gewissen Octave Mirbeau, der offenbar einen gewissen tagesjournalistischen Rang einnahm.

Nun, Walter Zimmermanns Stärke ist weder ein kritischer Umgang mit Vorjagen und Texten, noch der mit Legenden. Sein Ansatz geht vielmehr von einer naiven Akzeptanz jms, die keineswegs der Aneignung im Sinn einer Verfügbarmachung im Wege steht. Allein, daß er den Text ungekürzt benutzt, die Ein-

aktigkeit, seinen ununterbrochenen Fluß unangetastet läßt, zeugt von dieser Grundhaltung. Er überläßt sich damit sozusagen der inneren Dramaturgie seines Gegenstands.

Vorausgegangen waren, wie der Komponist berichtet, eine größere Zahl von Sujets, die er für eine Inszenierung in Gelsenkirchen vorgeschlagen hatte, die aber auf keine große Gegenliebe gestoßen sind. Zu einem, dem ersten dieser Entwürfe, hatte Zimmermann nach dem ersten Teil des „Heinrich von Ofterdingen“ von Novalis selbst das Libretto geschrieben. Die Anregung zum Komponieren eines ersten Musiktheaterstücks war also, wie Carla Henius, die langjährige Leiterin der Musiktheaterwerkstatt in Gelsenkirchen im Programmheft der Uraufführung mitteilt, auf Vermittlung von Herbert Henck zunächst blanco erfolgt, ohne daß Zimmermann selbst je vorher ein Musiktheaterstück entworfen hätte. Auch diese Erfahrungslosigkeit mag dann zur planen Übernahme des Maeterlinck-Textes mit beigetragen haben. Allerdings neigte der Komponist auch bei früheren Kompositionsprojekten wie bei „Beginners Mind“ und im Zyklus „Lokale Musik“ zu wörtlichen Übersetzungen. Und konzeptionelle Wörtlichkeit ist schließlich auch ein bestimmendes Moment der kompositorischen Ausarbeitung seines Stoffs.

Der literarische Stoff von Zimmermanns „Die Blinden“ ist zwar nicht handlungslos, aber handlungsarm. Zwölf Bewohner eines Blindenheims werden von Anfang des Stücks an außerhalb ihres Heims in einer gleichfalls ausgesetzten Situation gezeigt, nämlich nachdem sie ihren Betreuer verloren haben. Die einzigen Handlungselemente bestehen nun in der allmählichen Bewußtseinsbildung über diese Situation und in ihrer Zuspitzung - es wird Nacht, und es wird immer kälter - und darüber, was mit dem Betreuer geschehen ist. In der Schwebelage aber bleibt, ob ihre Lage ausweglos ist, ob sie schließlich den Tod bedeutet.

Die dem Stück vorangestellte Beschreibung der Szenerie lautet:

Ein sehr alter nordischer Wald mit Ewigkeitscharakter; darüber ein Himmel voller Sterne. - In der Mitte, zur tiefsten Nacht hin, sitzt ein sehr alter Priester, eingehüllt in einen weiten schwarzen Mantel. Oberkörper und Kopf sind leicht nach hinten gebeugt und lehnen in tödlicher Unbeweglichkeit gegen den hohlen Stamm einer riesigen Eiche. Die violetten Lippen im gleichmäßig wachsfahlen Gesicht sind halb geöffnet. Die stummen, starren Augen blicken nicht mehr von der sichtbaren Seite der Ewigkeit her und sind blutunterlaufen; Kummer und Leid vieler Jahre scheint aus ihnen zu sprechen. Die ehrwürdig weißen Haare fallen, spärlich geworden, in steifen Strähnen in ein Gesicht, das heller und müder erscheint als alles andere in der angespannten Stille des düsteren Waldes. Die knochigen Hände liegen steif gefaltet auf den Oberschenkeln. Rechts sitzen sechs blinde Greise auf Steinen, Baumstümpfen und welken Blättern. - Links, durch einen entwurzelten Baum sowie Felsblöcke von ihnen getrennt, sitzen den Greisen sechs ebenfalls blinde Frauen gegenüber. Drei von ihnen beten und wehklagen ununterbrochen mit ersticker Stimme. Eine andere ist sehr alt. Die fünfte, in einer Haltung stummen Wahnsinns, hält auf den Knien ein kleines schlafendes Kind. Die sechste ist von strahlender Jugend, ihr Haar überflutet ihr ganzes Wesen. Wie die Greise tragen auch die Frauen weite, dunkle, einförmige Kleidung. Fast alle warten mit den Ellbogen auf den Knien und dem Gesicht zwischen den Händen; und alle scheinen die Gewohnheit unnützer Gesten verloren zu haben und schenken den fortwährenden gedämpften Geräuschen der Insel keine Beachtung mehr. Große Todesbäume, Eiben, Trauerweiden und Zypressen, bedecken sie mit ihren treuen Schattens. Eine Gruppe langer, kränklicher Affodille blüht nicht weit vom Priester in der Nacht. Es ist außerordentlich dunkel, obwohl das Mondlicht hier und da versucht, für einen Augenblick die Finsternis des Laubwerks zu durchdringen.

Zimmermann übernimmt die originale Bühnenbildanweisung, nimmt allerdings die Schilderung der Figur des priesterlichen Betreuers in Klammern zurück und - was einen weitergehenden interpretatorischen Eingriff darstellt - stellt eine eigene, im wesentlichen gegenläufige und in sich höchst widersprüchliche Erläuterung (wiederum in Klammern halb schon wieder zurückgenommen) voran:

(Regieanweisung: Das statische Drama soll als solches inszeniert werden. Es soll mit knappsten, aber präzisen Mitteln an der Grenze zur Bewegungslosigkeit, im höchsten Maße stilisiert, auf keinen Fall aber soll psychologisiert gearbeitet werden. Vor allem soll die Deutung des Schlusses in der Schwebe bleiben, wie es ganz im Sinne des Maeterlinckschen Symbolverständnisses ist, möglichst vieldeutig zu bleiben, sich durch Bilder keinesfalls auf „Lösungen“ festzulegen.

Vier konkrete Erscheinungen sollen ebenfalls nicht realistisch auf die Bühne kommen: Die Nachtvögel, der Hund, das Kind, der Priester. Alle bleiben Phantome. Die „Präsenz“ des Priesters soll nicht real, sondern metaphorisch sein. Diese Forderung nach Abstraktheit und Askese des bildhaften Ausdrucks geht sicher gegen heutige Regiepraxis des opulenten bilderreichen Inszenierens, ist jedoch gewollt und Voraussetzung für eine Aufführung, die dieser Umsetzung des Maeterlinckschen Dramas gerecht werden will. Maeterlincks Drama-Inszenierungen durch Meyerholds ‚stilisiertes‘ Theater mögen einen weiteren Hinweis geben.)

Mit anderen Worten, Zimmermann versucht das Paradox der Uminterpretation von Maeterlinck unter Berufung auf Maeterlinck selbst. „Statisches Drama“, „Phantom“-Charakter bei

Hund, Kind und Priester - warum aber nicht bei den Blinden selbst? - und, ein weiteres Paradox, das Priesterphantom soll in seiner „Präsenz“ metaphorisch sein, zugleich aber auch abstrakt und asketisch, so als ob das alles das gleiche wäre, sind Elemente dieser Uminterpretation. Das offenbare Bemühen des Komponisten, nur eine Interpretation seines Musiktheaterstücks zwingend vorzuschreiben, kollidiert mit seinem Unvermögen, diese eine Interpretation auch einigermaßen widerspruchsfrei zu umreißen, man kann nur sagen: zum Glück für den Komponisten selbst, denn nichts wäre dem Weg, den ein Stück über mehrere Bühnen gehen kann, hinderlicher als Eindeutigkeit ohne jeden Interpretationsspielraum.

Was Zimmermann mit der Vorstellung eines statischen Dramas vorschwebt, ist schließlich an der Partitur selbst besser ablesbar als an seinem Vorwort. Er ebnet die bei Maeterlinck angelegten Differenzierungen und Individualisierungen der namenlosen Rollen musikalisch ein, ohne sie indessen ganz zu tilgen. Jeder der zwölf Blinden erhält einen eigenen Tonort zugewiesen und zwar in einer schematischen Zuordnung: die sechs männlichen Blinden erhalten die sechs Töne der Ganztonleiter f, g, a, h, eis' und dis' und die sechs weiblichen Blinden die sechs Töne der korrespondierenden Ganztonleiter c', d', e' fis', gis' und ais' (b'). Die zwölf Solisten singen nun in der Regel auf ihrer Tonhöhe, in einer Art stockendem Rezitationston, ohne jeden opernhafte individualistischen, solistischen Ausdruck. Das Stück beginnt mit den männlichen Blinden, ein Dominanzresiduum der gesellschaftlichen Geschlechterrollen, beginnt mit dem ersten blindgeborenen Mann, der auch weiterhin eine etwas herausgehobene Rolle spielt, einem Hierarchieresiduum, und zu jeder der zwölf Rollen und Tonhöhen gehört schließlich noch eine rhythmisch/metrische Anordnung, in der die Länge des Tons und die auf ihn folgende Pause geregelt sind, bevor er wiederholt wird. In einer für alle Stimmen gleichen kleinsten Zeiteinheit (Sechzehnteln) angegeben stehen beim Ersten Blindgeborenen die Töne im Verhältnis zur Pause wie zwei zu drei, beim Zweiten wie eins zu drei, beim Dritten wie eins zu zwei und beim ältesten Blinden wie drei zu eins. Gleichrangigkeit wird dadurch formal hergestellt, daß systematisch alle Kombinationen durchgespielt werden, unter absichtlicher Vermeidung symmetrischer Verhältnisse wie eins zu eins, zwei zu zwei und drei zu drei.

Zu Beginn lösen die Stimmen einander ab. Später kommt es zu Überlagerungen bis hin zur Zwölfstimmigkeit. Die schematische Auffächerung der Dauern von Klang und Nichtklang auf die Stimmen führt nun zu einer Vermeidung von Homophonie, zu einem rhythmisch/metrisch aufgesplitterten Satz von leblos regelhafter Mechanik.

Zimmermann erläutert sein Kompositionskonzept im Programmheft der Uraufführung nun so:

Kurz vor der letzten Jahrhundertwende schrieb Maurice Maeterlinck einige Einakter, die noch heute in ihrer antidramatischen Radikalität aufhorchen lassen. Mir schien die Statik der Handlung, welche das Warten auf das Unausweichliche des Todes thematisiert, symptomatisch für eine Neuorientierung des Musiktheaters. Es geht im Grunde nur noch, den Tod des Musiktheaters anzuerkennen, so wie die ‚Blinden‘ schließlich nach vielen Vermutungen über des Priesters Wegbleiben dessen Tod und so den bevorstehenden eigenen anerkennen müssen, als sie erkennen, daß er die ganze Zeit tot unter ihnen weilte. So stellte sich mir die Frage, wie mit einer Institution umgehen, deren Mechanismus vor allem in der Reproduktion vergangener Musik (toter Komponisten!) funktionieren, was sich in der Ausbildung der Sänger zu hyperexpressiven Singmaschinen unangenehm bemerkbar macht. Dieses Dilemma, in das ein Komponist heute gerät, zu umgehen, machte ich mir zur Aufgabe. So haben die

zwölf Blinden je einen Grundton und eine Grunddauer zugeordnet, von denen sie ausgehen und die Orientierung zu den anderen suchen. Das Stück entwickelt sich aus der Vereinzelung der Individuen zu einer Art kollektivem Zusammenrücken angesichts des Todes. Das Gewebe der zwölf Grundtöne und Grunddauern steuert auf das kollektive „Wir“, das, von allen angenommen, dem Tod ins Auge blicken kann.

Ob nun von dem Stück „Die Blinden“ von Walter Zimmermann im ersten Anlauf eine Neuorientierung des Musiktheaters zu erwarten ist, ob es überhaupt in seiner Art einzigartig, also ohne Beispielist, ist eher zweifelhaft, denkt man an Arbeiten von Hans Otte, Luc Ferrari, Frederic Rzewski und Louis Andriessen, aber vielleicht nicht so entscheidend für die Beurteilung des Stücks selbst. Entscheidender ist da schon die konzeptionelle Vorstellung des Komponisten, nach der im Laufe seines Stücks „Aus der Vereinzelung der Individuen“ ein „kollektiver Zusammenhang“ werden soll. Beides leistet das Stück nur sehr bedingt. Die Zuweisung bestimmter, zudem tonleiterhaft abgezahlter Tönhöhen und schematisch kombinierter Dauernwerte vermag zwar die Vereinzelung des Einzelnen auszudrücken, nicht aber die Individualisierung. Von Anfang an sind Zimmermanns Individuen entindividualisiert und als derart leblose Individuen einer schematischen Ordnung unterworfen, sozusagen numeriert und eingereiht. Und die Momente des Stücks, in denen alle zwölf Darsteller zugleich singen, klingen ebenfalls außerordentlich schematisch. Dieses Kollektiv ist ein rein additives, aus der Summe seiner Mitglieder gebildetes ohne erkennbare Reaktionen untereinander: jeder hat seinen eigenen Ton- und Dauernwert im Rahmen eines relativ starren Systems. Was noch eine gewisse Differenz in die Anordnung bringt, ist der Text durch die etwas ungleiche Textverteilung auf die Stimmen und durch die unterschiedlichen Vokal- und Konsonantklänge, wenn nicht gerade in den Stimmen praktisch der gleiche Text gesungen wird.

3. BLGR:

ICH GLAUBE ES IST HEUTE GLEICH NEBEN UNS

Diese Figur wird neben einer nur gelegentlich genutzten dreitönigen zur Chiffre für das „wir“ und von den verschiedenen Personen auf verschiedenen Tönhöhen eingesetzt. Ein „ihr“ an alle anderen gerichtet führt beim dritten Blindgeborenen sogar zu einem siebentönigen Melodiebogen, der den eigenen Ton, aber auch die Töne der beiden anderen Blindgeborenen ausläßt. Andere Chiffrierungen werden für das vorgestellte Sehen der Blinden entwickelt und für die entstehende Angst, sich vor lauter Dornensträuchern nicht mehr bewegen zu können. Derartige Chiffrierungen bleiben zunächst vereinzelt, erscheinen später jedoch bei ständigen Wiederholungen formelhaften, ja leerformelhaften Charakter anzunehmen. Gegen Ende des Stücks werden schließlich die „uns“ und „wir“-Figuren mehr und mehr für weitergehende Äußerungen benutzt, für die Aufforderung „kommt, kommt“ oder die allen gemeinsame Erfahrung „es ist sehr kalt“. Und auch aus diesen „wir“-Figuren werden Klangfelder gebildet, in denen auch die eigentliche Schlußbildung vorbereitet wird: die Frage nach dem Kind der verrückten Blinden, das sehen kann und weint und die Wahrnehmung von nahenden Schritten, die in ihrer Mitte halt machen. Auf die Frage der jungen Blinden, die das weinende Kind hochgehoben hat, damit es besser sehen kann, „Wer seid ihr?“, antworten die anderen blinden Frauen: „Nou-veau“ - also: Neu. Die Männer variieren allerdings eine frühere Begleitfigur aufnehmend zu „nous vous“ - wir ihr. Und die älteste Blinde singt

Zimmermann hat nun allerdings im Zwischenfeld zwischen dem einstimmigen Anfang und den zwölfstimmigen Verdichtungen einige weitere Kunstmittel eingesetzt, die teilweise das Formprinzip von Vereinzelung zum durchgeregelten Kollektiv stützen, teilweise jedoch nicht. So verlassen die einzelnen Sänger gelegentlich ihren eigenen Tonort und benutzen einen zweiten im Wechsel mit dem eigenen. Zum ersten Mal geschieht das bei den Worten „Wir können uns nicht berühren“ des dritten Blindgeborenen und der Antwort „Und doch sind wir nicht weit voneinander“ des ersten. Beide benutzen neben der ihnen eigenen Tonhöhe h bzw. g den dazwischenliegenden Ton a, eigentlich den Ton des zweiten Blindgeborenen. Ins „Wir“ ist zwar auch er mit einbezogen, doch alle anderen eben auch. Das a ist also nur ein Hinweis darauf, daß der dritte (h) mit dem ersten Blindgeborenen (g) dialogisiert. Gleich darauf aber gibt der taube fünfte Blinde seinen Ton eis' „aufstöhnend“ an, weil der erste Blindgeborene ihn beim tastenden Suchen nach den anderen angestoßen hat; und der erste Blindgeborene singt nun im Wechsel zwischen dessen eis' und seinem eigenen g: „neben uns ist der, der nicht hört“. Der Tritonus, im Mittelalter und noch lange danach Chiffre für das Böse, den Teufel, und bei Anton Webern vielfach das Intervall des formalen Umschlags ist hier bloßes Dialogsignal zwischen zwei Rollen. Im weiteren Verlauf wird einmal ein zweiter Ton benutzt, einmal nicht. Wenn über den abwesenden Betreuer geredet wird, bleibt die älteste Blinde bei ihrem c' während die junge ihr b' verläßt und das gis' der verrückten Blinden mitbenutzt, obwohl vom Betreuer, der gar keinen Tonort hat, die Rede ist. Beiden Worten „Ich höre nur das Beten der drei alten Frauen“ benutzt der zweite Blindgeborene die drei Tonorte d' e' und fis' der Frauen. Der dritte Blindgeborene intoniert schließlich beim Gespräch über das bedrohlich nahe Meer eine melismatische Umschreibung für „uns“ und „wir“, bei der, ausgehend von seinem eigenen Ton h, zusammen sechs Tonorte zu einer Figur verbunden werden, die drei männlichen h, eis', dis' und die drei weiblichen c' d' und e'.

„Habt Mitleid mit uns“ - alles das jeweils auf zwei Halbtönen über dem Bezirk der Identifikationstöne, verhauchend, wie ein fernes, ersterbendes Echo endet das Stück mit „nous vous“.

Maeterlinck folgend läßt also auch Zimmermann die Situation offen. Neben dieser eigentlichen Textebene enthält das Stück zunächst gesungen und später von den Instrumenten mehr und mehr übernommen und weiterentwickelt, eine begleitende Schicht von Akkorden und Bewegungsformeln. Es handelt sich dabei ausschließlich um tiefe Instrumente, drei Kontrabässe, zwei Baßflöten und Kontrabaßklarinette und drei tiefe Blechbläser. Eine Entsprechung zur Rollenkonzeption ist die Zuordnung von jeweils vier der Identifikationstöne zu einem der Instrumente, so daß eine Streicher-, eine Holz- und eine Blechbläsergruppe jeweils über den ganzen Zwölftonvorrat verfügt. Die Kontrabässe sollen dabei derart umgestimmt werden, daß alle zwölf Töne als Obertöne auf leeren Saiten gespielt werden können - auch das ein Element der systematischen Vereinheitlichung. Auch die übrigen Figurenbildungen spiegeln sich, zumeist die Vokalistinnen stützend, im Instrumentarium, das darüber hinaus symbolische Bedeutungen erhält z. B. für das Meer, den Wind, die fallenden Blätter, den Schnee.

Wenn ich nun alle diese Elemente zusammendenke, ergibt sich eine vor allem durch die Aufführbarkeit vermittelte konzeptio-

nelle Stückqualität, eine mit spezifisch systematischen, zwar vereinfachten, aber dennoch im weitesten Sinn seriellen Mitteln hergestellte außerordentlich ruhig entwickelte, wenn auch nicht ganz und gar statische Klangpartitur. Ihre Erstszenierung am Gelsenkirchener Musiktheater im Revier zeigte eine Möglichkeit der Darstellung. Den konzeptionellen Ansatz aufgreifend versuchte der von Zimmermann für diese Arbeit vorgeschlagene Regisseur Helmut Danninger dadurch dem Besucher eine Betroffenheit zu suggerieren, daß er durch Abdunkelung und Verengung des Blickwinkels auf ein Viertel und weniger der Bühne, jedenfalls tendenziell und teilweise Blindheit und Isolation erfahrbar zu machen versuchte. Das führte zur Trennung von Bühnen- und Gesangsdarstellung, zur Vervielfältigung der Bühnendarstellung - in jedem Ausschnitt war denn doch das Ganze wieder zu sehen. Es sind aber eben so gut andere Lösungen vorstellbar. Zum Beispiel auch eine, die die rhythmisch-metrische Struktur des Stücks mit sozusagen uhrenhafter Präzision wiedergibt - bei der Gelsenkirchener

Einstudierung wurden vom Komponisten nachträglich Erleichterungen für das Ensemble der Solisten eingeräumt, z.B. eine 13-Sechzehntel-Periodizität abgewandelt, also eingeebnet. Aber auch bei einer gleichsam verbindlichen Wiedergabe bleibt diese mechanische, konkretistische, wörtliche Interpretation, wie sie etwa auch in Zimmermanns Ensemblestück „Spielwerk“ nach Wackenroder das bestimmende Moment darstellt, essentiell. Wollte man sie als authentisch von Maeterlinck inauguriert ansehen, müßte man Maeterlinck, den Entdecker von unpathetischer Symbolsprache, in die Ästhetik der neuen Sachlichkeit oder des seriellen und postseriellen Wiederaufbaus umbiegen. Vielleicht ist es auch deswegen angemessen, das Musiktheaterstück von Zimmermann zu entdramatisieren. Nachdem schon in Gelsenkirchen die Sänger von der Bühne getrennt worden sind, könnte auf die Bühne auch ganz verzichtet werden, das Stück etwa als komponiertes Radiohörstück oder als reines Klangstück im Konzertsaal eine eindringlichere Wirkung finden.