

BIELEFELDER STIMMEN

Gordon Kampe

- 1 Jenny Schrödl, *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012, S. 19.
- 2 Hans-Joachim Hespos, *...redeZeichen... Texte zur Musik 1969–1999*, Saarbrücken 2000, S. 43.
- 3 Rimini Protokoll, *ABCD*, Berlin 2012, S. 129.

Für Stimme zu schreiben, das ist wie Inneneinrichtung. Als Komponist, als Musiker, bin ich da ganz zu Hause: »Dove sono« aus Mozarts *Le nozze di Figaro*, Beethovens große Leonoren-Arie, die Nr. 5 aus dem Brahms-Requiem, das Wolff-Gebet, viele Schreker- und Zemlinsky-Lieder, Bergs *Lulu*, Feldmans *Neither* und Weills Songs und Eislers »Mutter Beimlein« und auch Jacques Brel und Édith Piaf und die merkwürdigsten Vokalerweiterungen von Berio, Berberian, Schnebel, Hespos, Lachenmann oder Hölszky bis hin zu Aperghis' »Récitations« oder Ablingers »Voices and Piano«: Das habe ich alles auf dem Buckel, das steht als Möglichkeit neben mir und droht zuweilen. Doch die Drohungen gehen womöglich eher vom Material und dessen Erweiterungen aus, die sich auch im Bereich der Vokalmusik vermutlich langsam erschöpft haben. Insofern können, ja müssen alle oben paradigmatisch genannten Vokalstile und Genres eine Möglichkeit sein: »When too perfect lieber Gott böse«, sagte Nam June Paik einst, und dies mag auch für den Umgang mit Vokalität gelten, wie sie in *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* vorkommt: Eine Belcanto-Linie der ausgebildeten Opernsängerstimme trifft dort ebenso auf die sprechende Stimme einer Schauspielerin, wie die Sprechstimme eines Sängers mit der Singstimme einer Schauspielerin kollidiert. Zudem werden die in der Partitur komponierten Stimmarten konfrontiert mit O-Tönen, die im Rechercheprozess aufgenommen wurden: Man hört Menschen unterschiedlichsten Alters und unterschiedlichster Herkunft sprechen und singen, schließlich werden neben den Stimmen des Produktionsteams auch die Stimmen des Produktionscomputers hörbar sein – und jedes akustische Erscheinen der Stimmen wird auch jenseits des semantischen Inhalts das Stück, die Atmosphäre, den Raum beeinflussen und prägen: »Neben Blick, Geste, Körperhaltungen, Geräuschen, Musik, Rhythmen oder Atmosphären erscheint die Stimme als ein performatives Phänomen par excellence.«¹

Die Stimmen in *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* sind nicht mehr nur mit Sopran, Alt, Tenor oder Bass zu bezeichnen, sondern werden vielmehr individualisiert: Jede Stimme ist willkommen, denn, wie Hans-Joachim Hespos es einst eindrücklich auf den Punkt brachte: »letztendlich geht es in allem um gesang.«² Unter diesem Aspekt betrachtet, hat das musikalisch-kompositorische Konzept die vielleicht größten Berührungspunkte mit der konzeptionellen Grundidee, die u. a. durch ein Zitat des Theaterkollektivs Rimini Protokoll angeregt wurde: »Eigentlich müsste in einem richtigen Stadttheater, das sich beim Wort nimmt, doch die ganze Stadt Theater spielen.«³ Wenn das Theater, ganz traditionell betrachtet, zur Funktion der Agora zurückkehren soll, in der die Zukunft der Stadt, des Zusammenlebens diskutiert und erprobt wird, dann ist die Stadt in ihrer ganzen Vielstimmigkeit aufgerufen und angesprochen.

Insofern kann ich auch dem Musiktheater nur empfehlen, sich die Wunschliste Stefan Kaegis zu eigen zu machen und stets zu erweitern, der dem Theater 35 Stimmen wünschte, darunter z. B. »Die Stimme des Münchner Hochenergiephysikers, der auf Konferenzen das englische Wort »Particle« so bayrisch ausspricht, dass man meint, er spreche von Weißwurst. [...] Die Brüllaffen im Urwald von Palenque, Mexiko. [...] Die Stimme einer Zuschauerin mit Schluckauf (wird sie bleiben?)«⁴ usw.

Um auch in der Gesamtanlage eine möglichst große Stimmpolyphonie zu erreichen, sind die einzelnen »Nummern« des Stückes komponiert wie musikalische »Schwämme«, die stets bereit sind, alles, was sie umgibt, in sich aufzunehmen. Einzelne Nummern können daher wiederholt und überlagert werden, synchron in unterschiedlichen Räumen gespielt, von Samples, O-Tönen und Zuspelungen begleitet oder überdeckt werden oder, etwa durch extreme Verstärkungen, selbst aggressiv potenzielle Fremdkörper stören. Die Stimmen werden begleitet, angereichert, kommentiert von einem achtköpfigen Ensemble, bestehend aus Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass. Hin und wieder wird ein Micro-Korg-Synthesizer seinen recitativoartigen Unsinn treiben. Die Musik des Ensembles versucht dabei, den Stimmungen der Worte nachzuspüren, die Stimmen, Texte, O-Töne, Samples und Lieder zu begleiten, zu überlagern, Farben, Tonfälle, Brüchiges herauszulesen, Textfetzen zu kommentieren, Melodien, Harmonien, Rhythmen aus dem gegebenen Material zu destillieren. Es werden unterschiedlichste Filterprozesse angewandt, sodass z. B. am Ende einiger Prozesse lediglich die Sinustonhülle eines Ausgangsmaterials übrig bleiben wird. »Prima la musica e poi le parole« – das spielt hier keine Rolle mehr, da per se alles gleichwertig behandelt und komponiert wird, denn selbst der Eigenklang eines im Kompositionsprozess angewandten und zu Fehlern neigenden Computerprogrammes wird mitgedacht und bekommt eine eigene »Arie«.

Konkrete Beispiele: In der »Nörgel-Arie« habe ich den O-Ton eines Bielefelder Bürgers eins zu eins und ganz traditionell vertont: »Reden Sie doch mal mit dem Oberbürgermeister!«, heißt es da leicht grantig. Dazu jammern die Wawa- und Plunger-Dämpfer der Blechbläser, und die Streicher hauen mal so richtig auf den Tisch. An anderer Stelle, in einem Terzett am Ende des Stückes, singen Sopran und Bariton nur mehr Fragmente von einstmals zusammenhängenden Texten: »Nichts!«, heißt es da in vorsichtigem Belcanto, und die Schauspielerin kommentiert mit ungekünstelter Stimme: »Hä?« (T. 718). Möglich ist es auch, dass eine größere melodische Linie die schlicht gesprochenen Texte kommentiert und sich in den Inhalt mit Belcanto einfräst: »Und zerrieben und versickert«, kommentiert die Sopranistin etwa den Bericht über Verwaltungsvorgänge bezüglich der sogenannten Wilden Liga,

- 4 Stefan Kaegi, »Kunst Genug. 35 Stimmen, wie ich sie dem Theater wünsche«, in: Doris Kolesch und Jenny Schrödl (Hrsg.), *Kunst-Stimmen*, Bonn 2004, S. 12–14.

die sich jenseits der Fußballbundesliga in Bielefeld etablierte: »Vor Jahren hat die Stadt versucht, das Trainingsgelände der Wilden Liga einzuzäunen, als Trainingsgelände für Arminia oder so. Durch irgendwelche Anarchisten ist das immer wieder aufgebrochen worden. Und jedes Mal, wenn wir da sonntags hinkamen, war da irgendwo eine Öffnung, und wir konnten weiterspielen. Die Wilde Liga brauchte diesen Platz. [...]«

Derlei in Bielefeld gesammelte Texte werden zuweilen auch unbearbeitet wiedergegeben, an anderer Stelle durch Klänge aus dem Ensemble kommentiert, oder es wird – zumeist mit dem Computer – in einen O-Ton hineingezoomt und ganz anderes daraus gelesen, als die Semantik es zunächst erlaubt hätte. Komponiert, umgewandelt und arrangiert werden so nicht nur Texte von Bielefelder Bürgerinnen und Bürgern, sondern auch deren Tonfall, deren Sprache und Stimmungen. *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* ist also nicht allein ein Stück über Bielefeld, es klingt auch ganz wie Bielefeld: »Eigentlich müsste in einem richtigen Stadttheater, das sich beim Wort nimmt, doch die ganze Stadt mitsingen.«

30

Rrubato ♩=132, sieches Menuetto

146

TAPE

S.

Bar.

Schsp. 1

Schsp. 2

Kl.

Trp.

Pos.

Schl.

Synth.

VL.

Vla.

Vc.

Kb.

fff ihre durchdrehen, "RRR" wie ein kotzender Killerwolf

f sempre immer in Falsett, wo notwendig leicht counterig, altweiberhaft

plötzlich normal, als ob nix war. (r)...eden sie doch mal mit dem OB

Rrrrrrrr

Frü-hü-her als wir ju-hung war'n Frü-hü-her als wir ju-hung war'n

mp

LIBEL verschnorcheelter Pedalton

f poss

STRAIGHT

p

STRAIGHT

p

LIONS-ROAR

fff

VIBRAPHON

mp

Rrubato ♩=132, sieches Menuetto

Überdruck, Kratzschab

fff

mp sempre

Überdruck, Kratzschab

fff

mp sempre

Überdruck, Kratzschab

fff

mf

Überdruck, Kratzschab

fff

mp sempre

pizz.

arco