

Vom taktlosen Umgang mit Tradition: Heiner Goebbels' Perspektive auf Thoreaus' *Walden*

von Frank Mehring, Berlin

— 1 —

„If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is because he hears a different drummer. Let him step to the music which he hears, however measured or far away.“

Thoreau, *Walden* (1854)

Mit diesen Worten aus dem Schlußkapitel *Conclusion* von *Walden* ermutigt der extravagante Querdenker aus Neuengland, Henry David Thoreau (1817-1862), seine Leser, aus dem Gleichtakt der Masse auszuscheren, um tiefer in sich selbst hineinzuhören. In dem Lebensbericht *Walden* verdichtet er sein zweijähriges Experiment an dem gleichnamigen Teich knapp drei Kilometer außerhalb Concord zu einem vielschichtigen Mosaik eines alternativen Lebensentwurfes, in dem er sich ausschließlich von dem Blick auf die Natur und der intuitiven Innenschau leiten läßt. Seine Ausführungen zum zivilen Ungehorsam inspirierten spätere politische Führungspersönlichkeiten wie zum Beispiel Gandhi oder Martin Luther King.¹ Im Bereich der Musik ebnete der Komponist Charles Ives mit seinen impressionistischen Portraits der Transzendentalisten in der *Concord Sonata* (1920) den Weg für eine experimentell ausgerichtete Ästhetik, die Amerika von dem Minderwertigkeitskomplex des musikalischen Kolonialstatus befreien sollte. John Cage transformierte Thoreaus Vorstellung vom Nonkonformismus in eine anarchische Harmoniekonzeption („*anarchic harmony*“), um in der akustischen Konzerterfahrung einen Präzedenzfall für ein von Konventionen befreites Zusammenleben zu schaffen. Die stimulierende Wirkung bricht sich nun auch auf jenem Kontinent Bahn, von dem

¹ Zum Einfluß auf Gandhi vgl. G. Hendrick, *The Influence of Thoreau's Civil Disobedience on Gandhi's Satyagraha*, in: *New England Quarterly*. 29 (1956): S. 462-471. Zur Wirkung in der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung vgl. B. Kritzberg, *Thoreau, Slavery, and Resistance to Civil Government*, in: *Massachusetts Review*. 30 (1989): S. 535-565. Lawrence Buell untersucht die Funktion von Thoreaus alternativem Lebensentwurf in der Umweltbewegung in Amerika. Vgl. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Mass and London, Engl.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

sich die transzendentalistischen Freidenker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als übermächtigem kulturellen Friedhof in einem künstlerischen Befreiungsakt zu verabschieden anschickten.²

— 2 —

1998 konfrontierte der deutsche Komponist Heiner Goebbels das europäische Publikum mit einer Komposition, deren literarische Vorlage am Ende des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal aus deutscher Perspektive musikalisch gedeutet wird: *Walden* (1998). Worin liegt für Goebbels der Anreiz begründet, sich mit dem Säulenheiligen der amerikanischen Literatur zu beschäftigen? Welche Aktualität besitzt der amerikanische Transzendentalismus in der Neuen Musik? Welche Brücken lassen sich zur Vorstellungswelt der sogenannten *American Renaissance* (F.O. Matthiessen) schlagen, die bereits mehr als eineinhalb Jahrhunderte zurückreicht. In seinem Vorwort zur Komposition *Walden* weist Goebbels auf die Vermittlungsfunktion von literarischen Texten hin, die Vergangenheit spielerisch in neue Szenarien einbauen. Denn die aktuellen Tendenzen zur totalen Vernetzung und der Globalisierung rücken die literarischen Standortbestimmungen, wie sie Emerson und Thoreau in *Nature* und *Walden* vornahmen, in immer weitere Ferne. Das transzendentalistische Anschreiben gegen die Traditionslosigkeit hat sich längst in das frei verfügbare Traditionsgut amerikanischer Literaturgeschichte eingereiht und lädt im Sinne der ursprünglichen Verfechter der Steinbruch-Konzeption nun selbst zur unbekümmerten Verwertung ein.

— 3 —

Die zunehmende Distanz des heutigen Lesers zu der provinziell anmutenden Erfahrungswelt der Transzendentalisten hat der zeitgenössische amerikanische Schriftsteller Paul Auster treffend in dem Bild eines Detektivs eingefangen, der während eines Observationsauftrags einen Menschen im gegenüberliegenden Haus durch ein Fernglas *Walden* lesen sieht. Zunächst löst der Eindruck des Protagonisten, Blue, das Bedürfnis der eingehenden Beschäftigung mit dem Werk aus. Doch die Leselust schlägt schnell in

² Hier sind vor allem die Texte der charismatischen Führungsperson der transzendentalistischen Strömung, Ralph Waldo Emerson, zu nennen, der sich in seinem Erstlingswerk *Nature* (1836) und Vorträgen wie *The American Scholar* (1837) oder *Self Reliance* (1841) gegen die Vorherrschaft europäischer Kulturleistungen und für eine auf Selbstvertrauen und Intuition ausgerichtete Erforschung künstlerischer Möglichkeiten in Amerika aussprach. In eine ähnliche Richtung weisen Thoreaus frühe Schriften, die er später exemplarisch in seinen Tagebüchern und konkreten Lebensentwürfen umsetzen sollte. Vgl. Henry David Thoreau, *Foreign Influence on American Literature*, in: *Early Essays and Miscellanies*. Joseph J. Moldenhauer, Edwin Moser und Alexander C. Kern (Ed.). Princeton: Princeton University Press, 1975, S. 38-41.

Langeweile um, die für den Großstadtmenschen vor allem aus der ungewohnten Darbietung des Stoffes resultiert.

„[Detective] Blue thought that he was going to get a story, or at least have something like a story, but this is no more than blather, an endless harangue about nothing at all.

It would be unfair to blame him, however. Blue has never read much of anything except newspapers and magazines, and an occasional adventure novel when he was a boy. Even experienced and sophisticated readers have been known to have trouble with Walden, and no less a figure than Emerson once wrote in his journal that reading Thoreau made him feel nervous and wretched. To Blue's credit, he does not give up. The next day he begins again, and this second go-through is somewhat less rocky than the first. In the third chapter he comes across a sentence that finally says something to him — Books must be read as deliberately and reservedly as they were written — and suddenly he understands that the trick is to go slowly, more slowly than he has ever gone with the words before. This helps to some extent, and certain passages begin to grow clear: the business about clothes in the beginning, the battle between the red ants and the black ants, the argument against work. [...] What he does not know is that were he to find the patience to read the book in the spirit in which it asks to be read, his entire life would begin to change, and little by little he would come to a full understanding of his situation [...].“³

— 4 —

Auster präsentiert in *Ghosts* seiner *New York Trilogy* (1987) eine Person, die analog zu Thoreaus Leben am Walden Pond in der Abgeschlossenheit seines Apartments zu der Langsamkeit eines bewußten Lebens zurückfindet. Die philosophischen Einsichten ereignen sich nicht an Orten, die aufgrund ihrer überwältigenden natürlichen Gegebenheiten Epiphanien auszulösen im Stande wären. Vielmehr wählt Auster eine unscheinbare Situation, die vom Großteil der zeitgenössischen Leserschaft nachvollzogen werden kann. Die Konfrontation mit der Lektüre Thoreaus ermöglicht es dem Detektiv, seine Wahrnehmungsfähigkeiten unter neuen Gesichtspunkten zu erforschen. Bis dato schärfte er seine Beobachtungsgabe, um die Aufträge anderer zu erfüllen. Doch dank Thoreaus ungewöhnlichen

³ Paul Auster, *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1988. S. 162-163.

Naturbeobachtungen gelingt es ihm, sein Umfeld umfassender sinnlich zu erfassen. Er entdeckt ein neues Verhältnis zur Verschriftlichung solcher Eindrücke. Blue erkennt eine ungekannte Intensität der Wahrnehmung, die auch in den unscheinbaren Dingen des Großstadtlebens tiefes Erleben auslöst. Thoreaus Motto der Vereinfachung der Lebensumstände, das sein gesamtes Oeuvre durchzieht, erfährt somit selbst in einer von Reizüberflutungen geprägten Welt, in der sich Blue bewegt, eine außergewöhnliche Wendung.

— 5 —

Auf einer ähnlichen Erkenntnis beruht eine Szene in Wayne Wangs preisgekröntem Film *Smoke* (1995), der auf Austers Drehbuch basiert. Das Hobby des Tabakladenbesitzers Auggie erinnert an Thoreaus jahrzehntelange Beobachtungen am Walden Pond, wobei der Film das Geschehen vom kleinen Teich außerhalb Concorde auf einen unspektakulären Ort in Brooklyn, New York überträgt. Um seinem Leben einen zeitlich strukturierten Rahmen zu geben, fotografiert Auggie an jedem Tag zur selben Uhrzeit die Straßenecke, an der sein Geschäft steht. Innerhalb des schier unüberschaubaren Straßendickichts mit seinen zahllosen Kreuzungen erkürt sich Auggie die Ecke der 1st Street und 7th Avenue liebevoll zu ‘seinem Ort’: „*my spot*“. Was er in mehreren Photoalben zu seinem Lebenswerk erklärt, stößt bei seinem Freund auf Verwunderung und Unverständnis. „*I’m not sure I get it, though. What gave you the idea?*“ fragt der Schriftsteller Paul. Die Antwort, die Auggie gibt, entspricht auch Thoreaus Begründung, sich im Zeitalter der industriellen Umbrüche nicht dem pulserenden Treiben in städtischen Zentren hinzugeben, sondern sich auf das provinzielle Hinterland seiner persönlichen Erfahrungswelt zu konzentrieren. Denn nur in dem vertrauten Umfeld vermöge der sensible Beobachter einen wahrhaftigen Zugang zum Leben zu erhalten. Tatsächlich gehört der Transzendentalist zu den ersten Künstlern, die sich poetisch mit den visuellen und akustischen Phänomenen der Eisenbahn und Telegraphenleitungen auseinandersetzten. Auggie schildert seine Ausgangsbasis unter ganz ähnlichen Vorzeichen, indem er auf die Qualität der sinnlichen Wahrnehmung der modernen Welt verweist. „*I don’t know how, it just came to me. It’s my corner, after all. It’s just one little part of the world but things take place there, too. Just like everywhere else.*“ Beim Betrachten der Bilder zeigt sich, daß Auggies Freund nicht mehr über die Sensibilität verfügt, um sich der Vielfalt der unspektakulären Welt seines nächsten Umfeldes zu öffnen. Die fiktionale Figur des Schriftstellers Paul, die zum alter Ego des Drehbuchautoren Paul Auster avanciert, kann immer nur die ‘gleichen’ Motive der 4000 Abbildungen sehen. Auggie empfiehlt, sie mit größerer Sorgfalt zu betrachten, denn dann würde er entdecken, daß an

jedem Tag die Lichtintensität, die Schatten, die vorbeigehenden Leute und deren Kleidung unterschiedliche Merkmale aufweisen.

„Auggie: They are all the same, but each one is different from every other one. You got your bright mornings and your dark mornings; you got your summer light and your autumn light; you got your weekdays and your weekends. You got people in overcoats and garlarches and you got your people in T-shirts and shorts. [...] The earth revolves around the sun and on every one the light from the sun hits the earth on a different angle.“⁴

Damit sind wesentliche Aspekte im Denken Thoreaus angesprochen, die Goebbels aufnimmt, transformiert und musikalisch hörbar macht. Austers prägnantes Bild, in dem das Leseerlebnis von Thoreaus zentraler Publikation inmitten des Großstadtlebens mit dem Blick durch ein Fernglas vorgestellt wird, regte den Komponisten dazu an, diese Episode aus der *New York Trilogy* als Impulsgeber für ein Werk für erweitertes Orchester zu nutzen. Die durch das optische Instrument bewirkte Fokussierung aus der Ferne fließt in die Klanggestaltung der Komposition mit ein. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, Ives und Cage, in deren Oeuvre die Ideenwelt Thoreaus eine besondere Rolle zukommt, löst sich seine Perspektive von der transzendentalistischen Naturverehrung. Goebbels konzentriert sich auf die Veränderungen der sinnlichen Wahrnehmungen, zu denen Thoreau an dem kleinen, unscheinbaren Teich fand. Die Sympathie für den Nonkonformisten des 19. Jahrhunderts, der stets seine Randständigkeit betonte (*„I like a broad margin to my life“⁵*) mag auch in Goebbels' eigener Außenseiterposition im Avantgardemilieu liegen. In einem Interview sieht er sich selbst zwischen allen Fronten. *„You see, the problem is that I don't belong to any scene. I don't belong to the contemporary composer scene, nor do I belong to the theater scene.“⁶* Mit *Walden* legt Goebbels eine kontrastreiche Komposition vor, die das Publikum mit einem unerwarteten Richtungswechsel in seinem Schaffensprozeß konfrontiert. Nach den großstädtischen Bildern seiner großen Orchesterarbeit, *Surrogate Cities* (1994), wirkt der Komponist einer Erwartungshaltung, die auf Kontinuität und Folgerichtigkeit setzt, entgegen. Welche neuen Blickwinkel auf die Erfahrungswelt des Transzendentalisten erlaubt die kompositorische

⁴ Wayne Wang, *Smoke*. 1995. Dragon Laserdisc. 14 -15 Minuten.

⁵ Henry David Thoreau, *Walden*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1995. S. 108.

⁶ Dan Warburton and Guy Livingston, *An Interview with Heiner Goebbels*, in: *Transatlantic*. (Spring 1997).

Auseinandersetzung und welche musikalischen Wechselwirkungen entstehen durch die literarische Vorlage? Eine entscheidende Rolle im Entstehungsprozeß eines Werkes schreibt Goebbels der Distanzfähigkeit zu.

„Ich begreife mein Komponieren generell nicht als ein per se subjektiv identisches, d.h. nicht als Ausdruck meiner Obsessionen und Leidenschaften, [...] sondern mit einer anderen Distanz, vergleichbar eher mit der Arbeit eines Fotografen, Architekten, Malers, der auch dadurch, daß er mal einen See malt, nicht gleich zum Naturverklärer wird — vor allem nicht, wenn er den See so malt, wie ich das zum Beispiel hier beabsichtige.“⁷

Der Komponist beherzigt die Erkenntnis, daß ein bedächtiges und zurückhaltendes Lesen bzw. Betrachten, eine Auseinandersetzung mit dem Text, die dem Geiste des jeweiligen Kunstwerkes verpflichtet ist, zu neuen Einsichten führen kann. Goebbels verschafft den Gedanken Thoreaus durch den scheinbaren Widerspruch zwischen persönlichem Abstand zur literarischen Vorlage und der gleichzeitigen Sympathie für die transzendentalistischen Beobachtungen eine neue Entfaltungsmöglichkeit. Seine Komposition bildet zwar eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Material; die bereits in Thoreaus Werk angelegten Widersprüche überträgt er jedoch so geschickt in die Musik, daß von einer Aneignung nur mit Einschränkungen gesprochen werden kann. Goebbels versteht *Walden* eher als Angebot zur Konfrontation, weniger als Produkt einer vollständigen Verinnerlichung. Bezeichnenderweise beginnt das Werk mit langen stehenden Klängen der Bowchimes, die eine mythologische Distanz schaffen, bevor Keyboard-Samples und Gitarrenklänge das Entrückte an das Alltägliche heranführen.⁸

— 6 —

Daß sich der Komponist dabei nicht als verabsolutierender Interpret, sondern als Aus- und Mitgestalter der musikalischen Transformation sieht, schlägt sich bereits in der formellen Gestaltung nieder. Die auf insgesamt

⁷ Persönliches Gespräch mit Heiner Goebbels vom 5. Dezember 2000 in Gießen.

⁸ In einer solchen Verfahrenstechnik zeigen sich weitere Parallelen zur Ästhetik Paul Austers, die in seinen Werken und Filmen Ausdruck erhalten. In einem Interview zu seinem jüngsten Filmprojekt, das auf Austers Drehbuch basiert, erläutert der Autor sein Spiel mit Distanz und Nähe, indem er sich auf ein Zitat von Peter Brook aus der *New York Times* beruft. Darin heißt es: „*In all my work I try to combine the closeness of the everyday with the distance of myth. Because without the closeness you can't be moved, and without the distance you can't be amazed.*“ Paul Auster, *Lulu on the Bridge. A Film by Paul Auster*. New York: Henry Holt and Company, 1998. S. 146.

12 musikalische Bilder angelegte Komposition besticht durch zahlreiche Passagen, die Raum für improvisatorisches Arbeiten bieten. Im Kontext von Thoreaus nonkonformistischer Attitüde, Individualität und Selbstbestimmung den gesellschaftlich organisierten Strukturen vorzuziehen, kann auch Goebbels' gestalterischer Grundsatz gesehen werden, weder für Dirigent noch Spieler eine feste Position zuzuweisen. Anstatt die Musiker in das Räderwerk des traditionellen Orchesterapparates einzubinden, fordert er sie auf, ihre Instrumente zu wechseln und interpretatorische Eigenleistungen mittels Improvisationen einzubringen. Daß auf Stühle und Notenpulte zu verzichten sei, zeugt bereits von der Neigung, *Walden* keineswegs als starres Ergebnis einer persönlichen Vereinnahmung zu präsentieren. In dem Vorwort an Dirigent und Musiker sieht sich der Komponist lediglich als eine Person, die Anstöße liefert. Dadurch entsteht ein Freiraum für die Interpreten, persönliche Eindrücke der transzendentalistischen Naturbilder musikalisch auszuformen. „*WALDEN ist keine in allen Details fertige Partitur, sondern auch als Spielanleitung zu betrachten, als eine Grundlage zur Herangehensweise, die improvisatorisches Material und die Möglichkeit eines freien Umgangs mit der Dauer einzelner Passagen miteinschließt.*“⁹ Goebbels schafft damit Raum für jene Register, die nicht mehr notierbar sind. Die angestrebte akustische Unschärfe widerspricht einer reglementierten, akademischen Arbeit an der Partitur.¹⁰ Dadurch entsteht, wie Goebbels bemerkt, eine „*Opposition zur akademischen Steifheit trotz dieses Konzertkontextes.*“¹¹

⁹ Heiner Goebbels, *Walden*. UA-Partitur. Feldkirchen: Ricordi, 1998. Vorwort. [Keine Seitenangabe]. Diese Offenheit in der Umsetzung einer Partitur, die Notwendigkeit des gemeinsamen Erarbeitens des vorliegenden musikalischen Materials und die Absteckung eines Rahmens für Improvisationen erinnert an das Wunschprogramm, das Hans Werner Henze formulierte: „*Ich stelle mir das Verschwinden des elitären Musikertums vor, das Verschwinden des reisenden Virtuosen, die Aufhebung all dieser Starideologien in der Musik, die ich für ein Relikt aus dem letzten Jahrhundert halte und für die ‚maladie de notre temps‘. Das würde dann bedeuten, daß der Komponist nicht mehr, wie heute, ein komponierender Star ist, sondern ein Uomo sociale, ein Lernender und Lehrender. Er wäre einer, der den anderen Menschen zeigt, wie man komponiert — ich könnte mir vorstellen, daß Komponieren etwas wird, das alle Menschen tun können, einfach dadurch, daß man ihnen die Hemmungen nimmt. Ich denke, es gibt eigentlich gar keine unmusikalischen Menschen.*“ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik II*. 1965-1985. München: Piper, ⁴1994. S. 75.

¹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Heiner Goebbels im Gespräch mit Wolfgang Stryi: *Ein Garant für die Intensität des Materials*, in: *MusikTexte*. 86/87 (November 2000): 39-40.

¹¹ Persönliches Gespräch mit Heiner Goebbels vom 5. Dezember 2000 in Gießen.

Thoreaus *Walden* erfährt eine musikalische Behandlung, welche die thematische Vielfältigkeit, die interpretatorische Offenheit und stilistischen Freiheiten in ein anderes Medium transferiert. Für die Aufführungsserie von *Walden* in Hannover, Köln, Paris, Wien und Frankfurt mit dem Ensemble Modern erklärt Goebbels, daß aufgrund der eingeschränkten Probensituation das improvisatorische Potential des Werkes noch nicht voll ausgeschöpft sei. Denn etwa 80% der Darbietung orientierten sich an der verschriftlichten Partitur. Im Idealfall strebt der Komponist einen improvisatorischen Anteil von etwa 50% an. Angesichts dieser Ansprüche verwundert es nicht, daß Goebbels die Satzeinteilung von *Walden* keineswegs an dem Inhaltsverzeichnis des Buches ausrichtet. Eine Gegenüberstellung zeigt, daß dieses nur Anregungscharakter besitzt, um auch jene musikalischen Bilder zu integrieren, die dem bedächtigen Leser, Goebbels, wichtig schienen.

Thoreaus *Walden*

1. Economy
2. Where I lived, and what I lived for
3. Reading
4. Sounds
5. Solitude
6. Visitors
7. The Bean-Field
8. The Village
9. The Ponds
10. Baker Farm
11. Higher Laws
12. Brute Neighbors
13. House-Warming
14. Former Inhabitants; and Winter Visitors
15. Winter Animals
16. The Pond in Winter
17. Spring
18. Conclusion

Goebbels' *Walden*

- I. Where I lived and what I lived for (2)
- II. The House (*Journal*)
- III. The Ponds (9)
- IV. Reading (3)
- V. The Ice List (*Journal*)
- VI. Spring (17)
- VII. The White Pond (9)
- VIII. The Beanfield (7)
- IX. Winter Visitors (14)
- X. The Fitchburgh Railroad (4)¹²

Die freie Anlehnung an die textlichen Vorgaben erlaubt es Goebbels, auch Textpassagen einzugliedern, die nicht in Thoreaus Werk Eingang fanden.

¹² Die Angaben in Klammern beziehen sich auf die Zugehörigkeit zu den Kapiteln aus *Walden* oder Hinweise zu der Quelle, auf die Goebbels zurückgreift.

Während der Transzendentalist Tagebucheintragungen, die sich über einen Zeitraum von etwa 14 Jahren erstrecken, zu einem Werk kondensiert, das den Ablauf eines Jahres an einem kleinen Teich in Neuengland thematisiert, läßt der Komponist den tönenden Erlebnisbericht für etwa 50 Minuten in einem Konzertsaal lebendig werden. Anstelle von 18 Kapiteln entscheidet sich Goebbels für 10 musikalische Skizzen, deren Inhalte durch die Überschriften und den vom Sprecher vorgetragenen Prosapassagen umrissen werden. Gleichzeitig halten die klanglichen Pendants Bilder bereit, um dem literarisch Initiierten weitere transzendentalistische Ansätze zu Aspekten der sogenannten *American newness*, dem künstlerischen Selbstbewußtsein, dem Nonkonformismus oder dem Umgang mit Tradition zu eröffnen, ohne dabei den unbedarften Zuhörer ausschließlich auf die Ideenwelt der neuenglischen Freidenker einzuschwören.

— 8 —

Goebbels' musikalische Transformationen kreisen um die Frage, wie sich Zivilisation als ferner Klang im Lebensumfeld Thoreaus entwickelt. Zentrale Themen bilden die Geräusche der Telegraphenleitungen und der Eisenbahn, denen im letzten Abschnitt eine besondere Rolle in der improvisatorischen Arbeit der Musiker zugeordnet ist.¹³ Den Komponisten interessiert das Miteinander von Technologie und menschlicher Aktion. Der Rhythmus mechanischer Erfindungen bietet an verschiedenen Stellen den zeitlichen Rahmen für Improvisationen, die entweder konträre Gestaltungssarbeit leisten, oder sich mit diesen Vorgaben arrangieren.¹⁴ Technologie bietet eine musikalische Reibefläche, um neue Klangformen zu erkunden. Statt durch Vertonungen explizite Bezüge zu einzelnen Passagen der literarischen Vorlage im traditionellen Sinne zu schaffen, orientiert er sich an einer impressionistischen Annäherung, die größtmögliche persönliche Freiheiten miteinbezieht. In *VI. Spring* variiert Goebbels mit einem feedbackähnlichen Geräusch, das auf einem elektronisch modifizierten Gitarren-Sample beruht. Dieses entwickelt sich durch die Veränderung der Tonhöhe immer mehr von einem Obertonsummen, wie es bei elektrischen Stromleitungen zu beobachten ist, zu einem musikalischen Motiv, das sich allmählich von einem summenden, flirrenden Geräusch abhebt. Hierfür greift der Komponist auf Saiteninstrumente zurück, indem er drei Gitarren mit einem E-Bow Tonhöhenschwankungen im Viertel- und Halbtonbereich um den Cluster *es, f, fis* erzeugen läßt.¹⁵

¹³ In der Aufführung mit dem Ensemble Modern nicht musikalisch umgesetzt.

¹⁴ Persönliches Gespräch mit Heiner Goebbels vom 5. Dezember 2000 in Gießen.

¹⁵ Vgl. Heiner Goebbles, *Walden*. UA-Partitur. Feldkirchen: Ricordi, 1998. *VI. Spring*. S. 1 ff.

verwertet wird. Ob sich Goebbels über Thoreaus Buchführung als pedantisches Kuriosum in der Weltliteratur lustig macht oder die Auflistung unter dem Stichwort „*Simplify!*“ als markantes Beispiel aus dem *Economy*-Kapitel isoliert, bleibt ganz bewußt offen.¹⁷

„*Boards ... \$8.03 1/2, mostly shanty boards*
Refuse shingles for roof and sides ... \$4.00
Two second-hand windows with glass ... \$2.43
One thousand old brick ... \$4.00
Two casks of lime ... \$2.40 That was high.“¹⁸

Ins Zentrum des aus zehn musikalischen Skizzen bestehenden Werkes stellt Goebbels mit *V. The Ice List* eine jener Tagebuchpassagen, die aus der späten Phase Thoreaus nur noch sachlich, mit wissenschaftlicher Akribie Naturbeobachtungen festhalten. Es handelt sich dabei um eine Liste, die über den Zeitraum von neun Jahren mit Tag, Monat und Jahr vor Augen führt, zu welchem Zeitpunkt Walden Pond zum ersten Mal vollkommen vom Eis befreit war.¹⁹ Als Ausdruck einer neuen Simplizität muß auch die Integration jener Naturlaute gelten, die Thoreau im Rahmen seiner Beobachtungen von Eulen und Vögeln niederschrieb. Thoreau benutzt die Klänge des menschlichen Sprachschatzes, um Natureindrücke festzuhalten. Darüber hinaus tauchen auch Klänge der Natur auf, die er als menschliche Äußerungen darstellt. Thoreau assoziiert mit den Lauten Inhalte, die aus seiner Intuition und Gefühlswelt generiert werden. Der Transzendentalist gewinnt den Eindruck, als handele es sich um eine Musik aus dem Jenseits, die einen rastlosen Eindruck vermittele: „*as if it were the dark and tearful side of music, the regrets and sighs that would fain be sung. They are the spirits, the low spirits and melancholy forebodings, of fallen souls that once in human shape nightwalked the earth and did the deeds of darkness*“.²⁰ Die Klänge werden Thoreau somit auf Sinn hin transparent. Was als semantisch unbestimmter einzelner Klang in der Natur produziert wurde, kann von ihm dekodiert werden.

„*They [owls] give me a new sense of the variety and capacity of that nature which is our common dwelling. (Oh-o-o-o-o that I never had been bor-r-r-r-n! sighs one on this side of the pond, and circles with the restlessness of despair to some new perch on*

¹⁷ Vgl. Thoreau, *Walden*. S. 46.

¹⁸ Goebbels, *Walden. II. The House*, S. 1-5.

¹⁹ Ebd., *V. The Ice List*, S. 1 ff.

²⁰ Thoreau, *Walden*. S. 121.

the gray oaks. Then — that I never had been bor-r-r-rrn! Echoes another on the farther side with tremulous sincerity, and — bor-r-r-rrn! Comes faintly from far in the Lincoln woods. “²¹

Diese Form der Klangmalerei mit Worten ergänzt Thoreau um eine weitere Verschriftlichungstechnik. Darin spielen inhaltliche Bezüge keine Rolle mehr. Seine Ausführungen konzentrieren sich auf einen neuen sprachlichen Ausdruck, der die Laute von Tieren als klangliches Ausgangsmaterial verwendet. Daraus entstehen Neologismen, die frei von der Kategorisierung unter grammatikalischen oder semantischen Vorzeichen sind. Thoreau benutzt zum Beispiel gegen Ende des *Sounds*-Kapitels Sprache weniger als Kommunikationsmittel, sondern als akustisches Material. Durch Fettdruck hebt der Autor diese Form des sprachlichen Ausdrucks von den übrigen semantisch wohlgeformten Sätzen ab.

*„The most aldermanic [...] passes round the cup with the ejaculation **tr-r-r-oonk, tr-r-r-oonk!** And straightway comes over the water from some distant cove the same password repeated, where the next in seniority and girth has gulped down to his mark; and when this observance has made the circuit of the shores, then ejaculates the master of ceremonies, with satisfaction, **tr-r-r-oonk!**“²²*

Diese Technik kommt auch in seinen Ausführungen zu Kapitel 15 („*Winter Animals*“) zur Anwendung. Darin erklärt er die Laute einer Eule zur Landessprache des Waldes.²³ Der Naturlaut scheint mit dem Hörer in einen Dialog treten zu wollen. In *Spring* fallen Thoreau die Laute eines Spatzen („*song-sparrow*“) auf, dessen Lied symbolisch das Eis des Winters zum Schmelzen bringt: „-olít, olít,-chip, chip, chip, che char,-che wiss, wiss, wiss.“²⁴ Im Gegensatz zu den englischen Romantikern, die sich den Lauten der Natur widmeten, um die Assoziationen für gedankenreiche Metaphern zu verwenden, läßt Thoreau den Lauten ihre natürliche Unbestimmtheit und versucht sie möglichst getreu niederzuschreiben. Seine Sprachschöpfungen bedürfen keiner weiteren Sinnanreicherung. Die Laute der Natur entstammen einer besonderen Sprache, die rein klanglicher Natur ist. Es läßt sich keine eindeutige Bedeutung feststellen. Gerade darin besteht für den Transzendentalisten der Reiz der Wahrnehmung.

²¹ Ebd., S. 121.

²² Ebd., S. 123. Fettdruck im Original kursiv.

²³ Thoreau, *Walden*. S. 265.

²⁴ Ebd., S. 302-3.

Solche Hörerlebnisse finden bei Goebbels in räumlich-visuellen Klangagglomerationen durch neuartige Instrumente wie den Bow-Chimes, Steel-Celli (gebaut von Bob Rutman) dem Daxophon (von Hans Reichel) und den Table-Guitars (nach Plänen von Fred Frith) ihre musikalische Entsprechung. Der Komponist erklärt zu Recht, daß das Hören eine zentrale Rolle in Thoreaus *Walden* spielt, auch wenn dies von der Literaturwissenschaft bislang noch nicht erschöpfend herausgearbeitet wurde. Hingegen verdankt die transzendentalistische Sensibilität vor allem avantgardistischen Musikern wie zum Beispiel Charles Ives, daß sie in das Bewußtsein der Rezipienten gelangte. Ives erklärte bereits 1920 in seinen *Essays before a Sonata*, die er führenden Vertretern der literarischen und philosophischen Bewegung widmete, daß Thoreaus Hörverstehen wesentlich fortschrittlicher als das seiner zeitgenössischen Musiker war. Während sich jene auf Europareisen begaben, um die Kompositionsmethoden der Wiener Schule zu verinnerlichen, entdeckte Ives in den Naturbeobachtungen des Transzendentalisten einen vorgeprägten musikalischen Reichtum, den er selbst in seinen polytonalen und rhythmisch vielschichtigen Kompositionen auszugestalten suchte.

„Thoreau was a great musician, not because he played the flute but because he did not have to go to Boston to hear ‘the Symphony’. [...] He was divinely conscious of the enthusiasm of Nature, the emotion of her rhythms and the harmony of her solitude. In this consciousness he sang of the submission to Nature, the religion of contemplation, and the freedom of simplicity“²⁵

Goebbels begreift ebenfalls den Aspekt des Hörens als einen der zentralen Aussagen in *Walden*, die er mit der Formel „*Simplicity!*“ verbindet. In *III. The Pond* leitet der Sprecher mit dem Zitat „*I hear a song-sparrow singing*“ zu einer Rezitation der von Thoreau in sprachliche Laute gefaßten Klänge der Tierwelt um Walden Pond ein. Der Komponist räumt ein, daß die Auszüge aus Thoreaus Werk lediglich Vorschlagscharakter besitzen und unter Umständen nach persönlichem Empfinden erweitert werden können. „*Die Sprache ist englisch. Der Einsatz der Text-Passagen ist annäherungsweise notiert. Mehr Text in der Originalsprache [...] kann hinzugezogen werden.*“²⁶ Goebbels entschied sich dafür, vor allem jene Äußerungen hinzuzufügen, die sich im Kapitel *Sounds* mit der Nieder-

²⁵ Charles Ives, *Essays before a Sonata*. New York: Dover, 1962. S. 139.

²⁶ Goebbels, *Für Dirigent und Musiker von 'Walden'*. *Walden*. [Keine Seitenangabe]

schrift von Naturlauten beschäftigen. Der Schrei einer Eule oder die Laute der Ochsenfrösche setzt der Sprecher Bob Rutman, dem das Werk gewidmet ist, mit dem heiseren Timbre seiner Stimme besonders effektiv um.

Abbildung 2: Goebbels, *Walden. III. The Pond*. S. 12.

10 50

Didgeridoo

Tba.

Synth.

Klav.

Vc.

Kb.

Sprecher:

Bow Ch.

50

p \rightarrow *mp*

innen abgedämpft

mp

ppp \rightarrow *mf*

den 2. Ton (die Prim)
etwas leiser hinüberziehen

f

pizz.

col leg. batt.

p

col legao

p

pizz.

pizz.

-oli, olit, olit -

- chip, chip, chip, chip char -

III. The Ponds

Der Transzendentalismus-Forscher Perry Miller diskreditierte Thoreaus Musikgeschmack als 'erbärmlich' („*pathetic*“), weil er die sogenannte kultivierte Musik ignorierte.²⁷ Thoreau zeigte in der Tat kein Interesse für klassische Konzerte, die in und um Concord veranstaltet wurden. Seine Beschäftigung mit Klängen fand ausschließlich außerhalb der Konzertsäle statt. Sein dreimaliges Insistieren auf Einfachheit („*Simplicity, simplicity, simplicity!*“²⁸) und der Vereinfachung („*Simplify, simplify*“²⁹) in *Walden* zeugt von einer Denkweise, die im Unscheinbaren nach besonderen Qualitäten sucht. (Abbildung 2, siehe vorhergehende Seite)

Die Einfachheit des Ausdrucks, wie sie Thoreau in solchen Passagen neu zu ergründen versucht, bedarf eines wachen und vor allem unvoreingenommenen Rezipienten. Daß sich hinter dem Naturbericht auf einer zweiten Ebene eine konkrete Beschreibung der transzendentalistischen Naturphilosophie verbirgt, darf auch als Indiz für Goebbels' musikalische Feinarbeit gewertet werden. So versucht er in den Stimmen der drei Violoncelli den mikrotonalen Raum von Achteltönen auszuloten.

Abbildung 3: Goebbels, *Walden. III. The Pond*. S. 6.

The image shows a musical score for three violoncelli (Vc.). It consists of three staves. Above each staff, the instruction "s.p. m. schnellem Bogen" is written. Above the top staff, "II. 1/8 Ton" is written. Above the middle staff, "II." is written. Above the bottom staff, "II. 1/8 Ton" is written. The dynamic marking "ff" is present below each staff, with Roman numerals III, II, and III respectively.

Goebbels setzt weniger auf melodiose Entwicklungen als auf Cluster und stehende Klänge, die sich meist nur in Halbtonschritten um einen Ton bewegen. Dabei stehen Klangfarben im Vordergrund, die auch unter Einsatz von elektronischen Samples durch verschiedene Filter nicht nur in der Tonhöhe, sondern vor allem auch in ihrem Klangcharakter verändert werden. Der Komponist gibt nicht vor, etwas vollkommen Neues zu erschaf-

²⁷ Vgl. Perry Miller, *Consciousness in Concord*. Boston: Houghton Mifflin, 1958. S. 146.

²⁸ Thoreau, *Walden*. S. 88.

²⁹ Ebd., S. 88.

fen. Versuche, sich jenseits jeglicher Traditionen zu bewegen, müssen seiner Ansicht nach zum Scheitern verurteilt sein. Er verwendet zwar keine wiedererkennbaren Melodien, auch wenn dies in den Phrasen der Jazz-Gitarre oder der Solo-Trompete in einigen Abschnitten den Anschein besitzt. Goebbels spielt vielmehr mit Klangfarben und bekannten Idiomen einer bestimmten Musikgattung oder eines bestimmten musikalischen Genres.

— 11 —

Daß Thoreau keineswegs in das Klischee des romantisch verklärten Naturbeobachters eingeordnet werden darf, hat Goebbels durch den dominanten Einsatz von Technologie wie elektrischen Gitarren und Baßgitarre, Drum-Samples und Synthesizern klargestellt.³⁰ Mit seinen Arrangements zollt der Komponist unter anderem der ungewöhnlichen Sensibilität Thoreaus Tribut, die er der Eisenbahn zukommen ließ. Im *Sounds*-Kapitel von *Walden* handelt es sich weniger um stereotype Beschreibungen des Ratterns oder eine naive Glorifizierung der neuen Technologie. Vielmehr konzentriert sich der Autor auf semantische Wortspielereien, die sich um den Begriff der Schwellen („*sleepers*“) ranken, sensibilisiert sich für das sphärenhafte Echo der Geräusche und beschreibt die organische Einbindung industrieller Maschinen in das natürliche Umfeld. Goebbels sieht für die Gestaltung solcher Ausführungen ein eigenes musikalisches Bild vor, das er unter der Überschrift *The Fitchburgh Railroad* ans Ende seiner Komposition setzt. Darin fordert er die Interpreten auf, sich entweder anhand der Thoreauschen Aufzeichnungen inspirieren zu lassen, oder sich eigenständig mit dem Phänomen Eisenbahn und ihrem Instrument auseinanderzusetzen. Goebbels interessiert sich — nicht anders als Thoreau — für das Miteinander von Technologie und menschlicher Aktion. Daraus dürfe kein blindes Vertrauen erwachsen. Nach Thoreaus Ansicht geht es vornehmlich um die Frage, inwieweit die neuen technologischen Erfindungen einen Beitrag zum bewußteren Leben des Menschen leisten können.

³⁰ Die Samples liegen auf ZIP drive-Disketten vor. Die verwendete Elektronik wird wie folgt angegeben: Samplerkeyboard I (AKAI 3000), Samplerkeyboard II (Esonique: ASR 10 oder 88) und Midi-Keyboard (Synthesizer: YAMAHA TG 33).

Abbildung 4: Goebbels, *Walden. X. The Fitchburgh Railroad*. S. 1.

X. The Fitchburgh Railroad

Heiner Goebbels

Improvisation, ad libitum

Dauer und Verlauf nach Absprache

Posaune

Tuba

Kontrabaß-klarinetze

Klavier

Violoncello

Kontrabaß

Bow Chime

Stimme

Scheur an der B-Saite

allmählich Obertöne addieren

Für Thoreau harmonieren die Klänge der industriellen Revolution mit der Natur in gleicher Weise, wie sich für Goebbels computergenerierte Samples in das Klangspektrum eines klassischen Orchesterapparates einfügen. Es kann aber nicht darum gehen, im Sinne von Ferruccio Busonis Ausführungen zu elektronischen Klängen „*dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig zu machen*“,³¹ sondern bewußt Kontraste zu erzeugen, sie auszuhalten und als solche stehen zu lassen. Der berufsbedingte Stadtmensch Goebbels setzt sich mit den Gegebenheiten der Umwelt, der er in seinem täglichen Leben begegnet, auseinander. Seine musikalische Transformation von *Walden* gibt jene Of-

³¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Ergänzte und kommentierte Neuausgabe von Martina Weindel. Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher, 2001. S. 53.

fenheit wieder, die Thoreau in seinen Naturbetrachtungen vorexerzierte. Zu diesem Zweck instrumentalisiert er musikalische Mittel verschiedenster zeitgenössischer Strömungen, integriert Live-Elektronik und überbrückt damit Gräben zwischen den Elementen von high- und low art.

„WALDEN variiert auch popmusikalische Motive; aber keine bedeutenden Themen, nicht den Refrain eines Hits, oder eine bekannte Baßfigur, sondern eher x-beliebiges, austauschbares, beiläufiges Material, wie es in unzähligen Stücken in den letzten 40 Jahren aufgetaucht ist; eine Referenz zwar, aber nicht an bestimmte Musiker und Gruppen, sondern an ein Genre, das eigentlich im Konzertsaal nichts zu suchen hat, erst recht nichts bei einem Orchester.“³²

— 12 —

Solche musikalischen Gestaltungsmittel korrespondieren mit den literarischen Techniken, durch die Thoreau in der Mitte des 19. Jahrhunderts das künstlerische Potential einer sich drastisch verändernden Umwelt auslotete. So haben technische Erfindungen in der romantisch geprägten ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts höchstens als Zeichen der Zerstörung und Unterdrückung ihren Platz, wie dies zum Beispiel in William Blake *Preface* von *Milton* zum Ausdruck kommt.³³ Neben den Telegraphenleitungen, Sämaschinen, dem Eisenbahnbau und dem Zeitungswesen integrierte Thoreau auch eine technische Skizze, die er im Rahmen seiner Landvermessertätigkeiten von Walden Pond anfertigte.³⁴ Seine Beobachtungen geschehen allerdings nie zum Selbstzweck, sondern sie regen zur Suche nach tieferer Erkenntnis der persönlichen Lebenssituation an. Goebbels' Arbeiten mit textlichem Material von Heiner Müller in *Schwarz auf Weiß* (1996) oder Edgar Allan Poe in *Shadow/Landscape with Argonauts* (1990) stehen genau wie die Auseinandersetzung mit Thoreaus *Walden* im Dienst des Generierens von Ideen. Nach eigenen Angaben findet der Komponist oft eigene Ideen in der Literatur auf eine andere Weise reflektiert. Die literarischen Gegenbilder dienen der Bewußtwerdung und Illustration. Im Falle von *Walden* verarbeitet Goebbels viele musikalische Ideen, die bereits vor der Rückkoppelung mit dem transzendentalistischen Hauptwerk

³² Goebbels, *Kommentar zu WALDEN. Walden*. [Keine Seitenangabe]

³³ Vgl. William Blake, *Preface from Milton. English Romantic Poetry and Prose*. Russell Noyes (Ed.). New York: Oxford University Press, 1956. S. 224.

³⁴ Vgl. Frank Mehring, *Sight & Sound: Naturbilder in der englischen und amerikanischen Romantik*. Marburg: Tectum-Verlag, 2001. S. 110 ff.

vorhanden waren. Der Text habe demzufolge nicht allzu stark auf die Musik eingewirkt, sondern eher ordnenden Charakter besessen.

— 13 —

Goebbels' *Walden* exemplifiziert, daß Thoreaus Gedankengut die Rolle eines musikalischen Ideenlieferanten zukommt, der in diesem Medium einen besonders günstigen Nährboden findet. Die mediale Überführung der transzendentalistischen Ideen gibt Thoreaus Werk eine lebendige Form zurück, die durch die Distanz und Kanonisierung zu einer „nach dem Leben abgenommenen Gipsmaske“ (F. Busoni) bzw. einer „Totenmaske“ (W. Benjamin) zu verkommen drohte. Heiner Goebbels gewinnt durch die Auseinandersetzung mit dem akustischen Charakter von Thoreaus Beobachtungen eine Basis, auf der er seine zum Teil extravaganten Klangexperimente ausbreiten kann. *Walden für erweitertes Orchester* ist keine Reproduktion des Textes unter anderen medialen Vorzeichen, sondern eine eigenständige Verwandlung des Materials, das als Original wiederum neue Echos hervorrufen wird. Die von dem Sprecher Bob Rutman vorgetragene Passage aus *Walden*, in der sich Thoreau von dem Ballast der Vergangenheit lossagt, um sich für die konkreten Gegebenheiten seines nächsten Umfeldes ohne die Filterwirkung anderer Vordenker einschränken zu lassen, mag in gleicher Weise eine befreiende Wirkung für Goebbels besessen haben. Denn die maßgeblichen Arbeiten eines Charles Ives und John Cage, deren Gegenstand die Nutzung transzendentalistischen Gedankengutes für die Avantgardemusik war, spielen keine Rolle. Das tönende *Walden* liefert nicht nur neue musikalische Naturbilder. Das Werk greift auch auf Natur und Naturbeobachtungen als Prinzip zur musikalischen Gestaltungsarbeit zurück, indem es aus disparaten Elementen etwas Organisches formt.³⁵ Die Komposition beruht auf einer unvoreingenommenen zeitgenössischen Lesart, welche die historische Entfernung mitkomponiert, ohne eine amerikanische Nostalgie voranzutreiben.³⁶ Die Umsetzung der literarischen

³⁵ Goebbels bildet Naturlaute nicht mimetisch ab, sondern kontrastiert beispielsweise die Texteinwürfe von Thoreaus Tagebuchaufzeichnungen über die onomatopoetischen Sprachspiele mit den Klängen eines Didgeridoo und Synthesizer-Harmonien. Vgl. Goebbels, *III. The Ponds. Walden*. S. 9 ff. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch das Gespräch zwischen Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm über Natur, Bild und Naturbild: *Musik nachdenken. Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch*. Regensburg: ConBrio, 2001. S. 34 ff.

³⁶ Stanley Cavell führt aus, daß in der amerikanischen Öffentlichkeit das Walden-Bild mehr und mehr von der Vorstellung eines alternativen Lebensentwurfes in einer idealisierten Abgeschiedenheit Raum faßt, die in dieser Form weder aus dem Werk noch den tatsächlichen Lebensumständen des Transzendentalisten

Vorlage katapultiert Walden Pond vom neuenglischen Hinterland mitten in Marshall McLuhans 'globales Dorf' und rückt es gleichzeitig in eine mythologische Ferne. Thoreaus Vorliebe für das Experiment findet Ausdruck in einer Klangwelt, die den klassischen Orchesterapparat mit den innovativen Sounds der Gegenwart versöhnt. Goebbels folgt in seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit *Walden* seinem ganz persönlichen 'Trommler', schafft Raum für musikalische Eigeninitiative, übt sich und andere in der befreienden Taktlosigkeit im Umgang mit Traditionen und Institutionen. Er öffnet dabei ungeahnte Perspektiven auf ein Werk, dem der Autor 1854 bekanntlich das Öffnen von Augen und Ohren als Motto voranstellte:

„I do not propose to write an ode to dejection, but to brag as lustily as chanticleer in the morning, standing on his roost, if only to wake my neighbors up.“³⁷

abzuleiten ist. *The Senses of Walden*. San Francisco: North Point Press, 1981. S. 118-119.

³⁷ Thoreau, *Walden*. S. XIII.