

Thomas Hertel wurde 1951 in Bad Salzungen (Thüringen) geboren. Nach dem Abitur im Spezialzweig für Musik in Wernigerode studierte er von 1969 bis 1973 Musikwissenschaft in Halle und war Meisterschüler für Komposition bei Siegfried Matthus an der Akademie der Künste Berlin. Von 1974 bis 1982 war er Leiter der Schauspielmusik am Staatsschauspiel Dresden, freier Komponist und Leiter der Sektion Junge Komponisten im Komponistenverband Dresden. Dort fand auch das erste Porträtkonzert mit optischen und Raum-Aktionen im Kulturpalast Dresden statt. Hertel erhielt Kompositionspreise in Halle und den Hanns-Eisler-Preis des Rundfunks der DDR. Eine Einladung des IRCAM/Paris¹ zu Pierre Boulez durfte er nicht antreten – Verbot der Reise durch die Staatssicherheit der DDR. Hertel stellte 1984 einen Ausreiseantrag. Ein Jahr später wurde er ausgebürgert und zog in die Bundesrepublik Deutschland um. Dort widmete er sich vorrangig musikalisch-szenischen Projekten. Er hatte Lehraufträge an Musikhoch- und Schauspielschulen unter anderem in Hamburg und München inne und realisierte zahlreiche Auftragswerke, Liederabende und Schauspielmusiken an über vierzig deutschsprachigen Bühnen. Von 2002 bis 2008 war er Leiter der Schauspielmusik am Schauspiel Leipzig, wo er die Reihe „mund & knie“ kreierte, für die er 2009 mit dem Leipziger Theaterpreis ausgezeichnet wurde. Der nachstehende autobiographische Bericht beruht zu Teilen auf einem Interview von Dr. Tanja Mehner und Tilman Jäckel vom Frühjahr 2013. Thomas Hertel hat es für diese Zeitschrift überarbeitet und ergänzt.

Grenzgänge

Weltoffene Musik in einem weltfernen Land

Thomas Hertel

Die individuelle Stimme reift und gedeiht im Spannungsfeld einerseits der gesellschaftlichen Ansprüche von außen, einer mehr oder minder demokratischen Gesellschaft, die den Künstler gebiert, und andererseits der Ansprüche, die aus dem Inneren des Künstlers kommen. Sie wird gebildet, wächst und wird immer wieder gemessen an den Einflüssen anderer lebender und vergangener Kunst, des eigenen Genres wie auch der benachbarten oder fremden Künste. Sie wächst mit der Reibung an beiden Fronten, dem Außen und dem Innen, sie festigt sich mit den bisherigen eigenen Kreationen (inklusive deren Unvollkommenheiten) und dem, was an Ungeschriebenem noch aussteht; sie gewinnt so an Souveränität – Souveränität des Handwerks, des Alters (der sogenannten Reife) und an Souveränität der eigenen Persönlichkeit. So habe ich mich in der DDR natürlich am Establishment, an der ideologischen Diktatur abgearbeitet wie auch gleichzeitig an meiner Sehnsucht nach Avantgarde, nach dem, was in der Gesellschaft und in der Kunstszene fehlte oder verboten war. Ich bin auf Mauern gestoßen – des Dogmas, der Intoleranz, des fehlenden Diskurses –, aber auch auf Stimmen der Bestätigung, des Mutmachens, der künstlerischen Solidarität. In dieser Reibung, besonders provoziert durch die Verbote meiner grenzüberschreitenden Projektideen und Konzepte, wuchs die eigene Stabilität und Freiheit, meinen inneren künstlerischen Werdegang nicht vom Staat und dessen Kunstbeamten dominieren zu lassen.

Ich habe Musikwissenschaft studiert, hatte schon angefangen zu komponieren, und mir wurde klar: „Musikwissenschaftler will ich nicht werden.“ Am Ende meines Studiums schrieb ich meine *Imitationen für Streichquartett*. Ich wußte um das Meisterstudium an

1 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique im Centre Pompidou.

der Akademie der Künste und bewarb mich bei Siegfried Matthus, den ich als Komponisten mit avancierten zeitgenössischen Handwerk kennengelernt und später dann als strategische Persönlichkeit erlebt habe. Er hatte ein großes „diplomatisches“ Geschick und es gelang ihm, seine Stoffe umzusetzen und eine progressive, öffnende Musikpolitik zu praktizieren. Das hat mich beeindruckt. Gelernt habe ich von ihm vor allem strukturelles Handwerk und dramaturgisches Denken. Hinzu kam der indirekte Einfluß, den



Thomas Hertel:

Foto: Rolf Arnold.

mein großes Komponistenvorbild Bernd Alois Zimmermann auf mich ausübte. Mit seiner kompositorischen Dramaturgie in der Kugelgestalt der Zeit wie auch in seiner multimedialen Arbeitsweise auf der Opernbühne hat er mich sehr beeinflusst. Ich hatte ja bis dahin naiv komponiert, kannte zwar Neue Musik, war ein ganz guter Analysator, aber selbst zu kreieren, zu entwickeln, fiel mir wahnsinnig schwer. Es fehlte mir an Praxis in der modernen Satztechnik, der Instrumentation und der Motivarbeit. Matthus hat mir damals zwei Uraufführungen, deren Entstehung er betreute, in seiner Kammermusikreihe an der Komischen Oper ermöglicht.

Ich hatte ein Jahr Meisterstudium hinter mir, als mich Matthus darauf aufmerksam machte, daß in Dresden eine Stelle für Schauspielmusik frei war. Ich bewarb mich, weil ich bereits mehrfach für Theater gearbeitet hatte. Meine erste Bühnenmusik schrieb ich für das Hallenser Puppentheater, die ersten Liederzyklen waren uraufgeführt und zusammen mit Jan Spitzer hatte ich ein Musical in Halle zur Uraufführung gebracht. Kurzum: Ich bekam die Stelle und wurde Chef der Schauspielmusik in Dresden.

Nun hatte ich zwei Mitarbeiter, einen für Organisation und eine Repetitorin. Das war natürlich toll. Ich konnte komponieren wie verrückt, konnte meine eigenen Projekte betreiben und verdiente dabei Geld. Ich konnte mich austoben, in den verschiedenen Genres, Epochen, Besetzungen, Kompositions- und Beschallungstechniken, Klang-Collagen, den frühen Sample-Techniken usw. In den ersten Theaterjahren in Dresden konnte ich zum Beispiel für ein Shakespeare-Königsdrama vier Elisabethanische Trompeten live einsetzen, das war finanziell ohne weiteres möglich. Auch meine erste elektronische Arbeit konnte ich am Theater wenigstens probieren. Das ist aber schiefgegangen, obwohl es eigentlich eine meiner schönsten Arbeiten war. Wir spielten Ende der 1970er Jahre die *Elektra* von Sophokles in der Regie von Klaus-Dieter Kirst. Da war ein Live-Chor vonnöten, ein Frauenchor. Ich habe Sprechchöre für einen fünffach geteilten Chor, bestehend aus achtzehn Frauen, geschrieben, an denen wir vier Monate probiert haben. Zur Begleitung hatte ich zwei Schlagzeuger auf Türmen, die unter anderem mit Eisenplatten und Ketten arbeiteten – in späteren Jahren habe ich übrigens für die *Elektra* in Heidelberg mit „Schrott-Schlagzeug-Materialien“ gearbeitet. Und für die Fremdheit des Sujets, die Topographie des Dramas und die Distanz der Zeit der Handlung wollte ich als Gegenwelt elektronische Klangwolken installieren. Ich hatte von Komponistenkollegen aus der Neuen Musikszene den Tip bekommen, daß Eckard Röddiger im Leipziger Rundfunk einen Synthesizer zur Verfügung habe. Bei ihm erhielt ich

einen Beratungs- und einen Aufnahmetermin. Wir haben dann mit Rödgers Synthesizer mit drei Generatoren – ich weiß nicht mehr wie viele – Spuren aufgenommen. So entstanden dramaturgisch drei Schichten: Schlagzeugrhythmen, Chor-Text-Passagen und dazu das Prasseln von elektronischen Klangimpulsen. Aber der linientreue Dramaturg wollte das nicht hören, nicht verstehen, nicht akzeptieren. Er erklärte die elektronischen Klänge zur „Marsmusik“, die mit der griechischen Antike nicht zusammen gehöre. Bei der Aufführung wurde dann auf die elektronische Klangebene verzichtet. Ein wirklich musikästhetischer Diskurs zu diesem Thema hat im „Inszenierungs-Kollektiv“ – heute würde man vom Regieteam sprechen – nicht stattgefunden. Die Elektronik kam in der Aufführung nicht zum Einsatz, das Ensemble, der Chor, die Musiker und Schauspieler waren verwirrt, der Komponist verärgert.

Während meiner Zeit in Dresden war ich in der glücklichen Situation, die Tageskunst des Spielplans kreativ zu erweitern. Da auf der Bühne des Sprechtheaters häufig Live-Musik zum Einsatz kam und die heutigen digitalen Verfahren wie etwa die Musikproduktion auf der Basis von Samples zur Herstellung von Klangräumen unbekannt waren, bot die Direktion des Hauses zehn feste Planstellen für Bühnenmusiker im Schauspiel an. Um einerseits bereits interessierte und erprobte Instrumentalabsolventen der Dresdner Musikhochschule einzubinden und gleichzeitig zu verhindern, daß sich Routinemusiker die Jobs unter den Nagel rissen, schlug ich spontan vor, junge engagierte und experimentierfreudige Musiker in ein Ensemble für Neue Musik am Hause zu verpflichten und eine entsprechende Reihe auszurichten. Also Primärtätigkeit: Bühnenmusik, Sekundärzweck: Neue Musik – und beides würde sich selbstredend beflügeln. Die Idee wurde vom Haus unterstützt, der Vorschlag ging an die Bezirksleitung der SED zwecks Bestätigung. Da erhob ein lokalpolitisch strategisch wirkender Komponist der Dresdner Musikszene, ein SED-Mitglied, vehementen Einspruch. Seine Begründung lautete, die Stadt brauche keine zwei Reihen für Neue Musik. So blieben mir zwar die Stellenangebote erhalten, die jungen Hochschulabsolventen aber waren mit der Aussicht auf eine Anstellung alleine nicht mehr zu gewinnen, für sie war ein Orchesterengagement lukrativer.

Die Konsequenz meiner kreativen Zusammenarbeit mit den Schauspielern, Bühnenmusikern, den genre-fremden Künsten & Medien war, daß ich nach einigen eigenen Arbeiten, Programmen & Installationen dem Theater eine Reihe namens FUNDUS vorschlug. In dieser Reihe wollte ich Künstlern die Möglichkeit geben, sich alle zwei bis vier Wochen mit neuen Texten, neuer Lyrik, Neuer Musik, Grafik, Installationen und Tanz auf einem nächtlichen Podium zu präsentieren. Anschließend sollte es eine Diskussion mit dem Publikum geben, auch interaktive Begegnungen zwischen Künstlern und Zuhörern. Ich verfügte bereits über einige kreative Kontakte über den Theaterhorizont hinaus, die ich produktiv einbinden wollte. Die Leitung des Staatsschauspiels schien wirklich an meinem von einigen Kollegen intensiv unterstützten Vorschlag interessiert und wollte mir die Leitung des Vorhabens übertragen – allerdings nur unter der Bedingung, daß das Ganze unter die Mentorenschaft eines ideologisch zuverlässigen Regisseurs gestellt wurde. Dieser Mann war gewissermaßen ein Ableger des Berliner Ensembles, der sich gerne fremder Kreationen bediente, mit deren Federn schmückte und in seinen eigenen Arbeiten grundsätzlich mehr Chaos als Konstruktion hervorbrachte. Das Desaster war absehbar. Ich zog mein Konzept zurück.

Meine Hauptaufgabe bestand darin, Schauspielmusik zu komponieren und zu realisieren. So sah ich mich in meinen letzten Dresdner Theaterjahren mit der schwierigen Forderung des Schauspielers Horst Schönemann konfrontiert, für seine Inszenierung von Majakowskis *Das Schwitzbad* einen Agitpropchor als Prolog zu schreiben. Ich lehnte diese Forderung erst einmal kategorisch ab, man könne eine politische Bewegung

und deren Propagandamittel, so meine künstlerische Begründung, nicht eins zu eins auf die Bühne stellen, um wiederum direkt propagandistisch zu wirken. Wir waren ja schließlich nicht mehr im Moskau der 1920er Jahre. Mein Ansatz bestand darin, Klänge aus einem konstruktivistischen Schrotthaufen zu entwickeln, den das Bühnenbild ohnehin anbot, um sie als Basismaterial für die zu begleitenden Sprechchöre zu verwenden. Nachdem wir zu keiner ästhetischen Einigung fanden und ich mich staats- und parteipolitisch benutzt sah, stieg ich aus der Produktion aus. Das war konsequenterweise das Ende meiner Tätigkeit als Leiter der Schauspielmusik. Immerhin bekam ich einen Vertrag über drei Schauspielmusiken im Jahr, damit ich überleben konnte. Erst sehr viel später, nach der Wiedervereinigung, konnte ich am Leipziger Theater meine genre-experimentelle Reihe „mund & knie“ verwirklichen. Doch dazu weiter unten. Die Grundidee einer innovativen Begegnung der Künste mittels szenischer Musik war jedenfalls in den 1980er Jahren der „Diktatur des Proletariats“ zum Scheitern verurteilt.

Alles in allem würde ich meine Arbeiten vier unterschiedlichen Arbeits- und Erfahrungswelten zuordnen. Da ist zum einen das, was ich in der DDR umsetzen konnte. Zum anderen gibt es das, was ich in der DDR gerne gemacht hätte, was aber von offizieller Seite nicht gewollt war. Dann ist da natürlich meine Tätigkeit in der alten Bundesrepublik und schließlich die Gegenwart, die für mich so etwas wie eine Symbiose ist, in der ich endlich konsequent bei dem angekommen bin, was ich vielleicht intuitiv in den Jahren zuvor gesucht habe.

So habe ich bereits am Anfang meiner Laufbahn in meiner ersten Oper *Leonce und Lena* nach einer Synthese der Genres auf der Bühne gesucht, gleichzeitig auch nach der Brechung der Geschichte in verschiedene Lesarten und Darstellungsebenen. Ich hatte damals, als ich mit der Arbeit begann, keine Ahnung, daß Paul Dessau am gleichen Stoff saß. Als ich es nach Fertigstellung zweier Bilder erfuhr, beschloß ich, mein Projekt trotzdem fortzusetzen, zumal mir ja etwas völlig anderes vorschwebte: eine Oper für Sänger, Schauspieler, Tänzer und Marionetten. Ich habe die Gesellschaftskritik Büchners in das Figuren- und Rollenverzeichnis unserer Oper übersetzt – Sängerin, Schauspieler in Marionetten-Kapseln, Pantomime, Marionette, Marionettenleiste – und so ihre politische Hierarchie auf der Bühne kenntlich gemacht, um dem Absolutismus in der DDR gleichsam den Spiegel vorzuhalten. Die Oper war ein Auftragswerk für das Staatsschauspiel Dresden, das das Stück dann aber aus politischen Gründen nicht realisiert hat, obwohl es das Werk nach dessen Fertigstellung und der erfolgreichen Klavierpräsentation abgenommen hatte. Der neue Schauspielregisseur hatte die Oper nach seinem Amtsantritt mit der Begründung abgelehnt, Büchner gehöre nicht in den Spielplan. Zwei Jahre später kam es freilich am gleichen Theater zu einem regelrechten Büchner-Spektakel mit vier oder fünf Stücken des Dichters – da wäre auch Platz für eine nachgeholt Uraufführung meines Werks gewesen. Die Oper *Leonce und Lena* kam später in Greifswald heraus, fand Beachtung in der Theaterpresse und wurde in voller Länge im Radio übertragen.

Meine zweite Oper *Till* – nach einem Filmdrehbuch von Christa und Gerhard Wolf und dem Libretto von Carsten Ludwig – schrieb ich im Auftrag des Volkstheaters Rostock. Die Hauptfigur Till hatte ich auf drei Darsteller verteilt – einen Sänger, einen Schauspieler und einen Tänzer, um das Prinzip des Narren und Provokateurs nicht an die historische Till-Biographie zu ketten. Das Prinzip des Narren bestand ja gerade darin, jede Form von Macht zu verlachen. Geboren im goldenen Zeitalter eines Fastnacht-Narrenzuges rettet sich der Protagonist am Ende des Stücks vor seinen Spitzeln, Verrätern, Verfolgern und den Vollzugsbeamten des Kaiserhofs in den Wahnsinn. Der Umzug läßt den Verfolgten in seinen tänzerischen Reihen verschwinden – so wird der neue, der nächste revolutionäre Narr geboren. Die Oper wurde nach ihrer Präsentation, die von

dem begleitenden Verlag VEB Edition Peters unterstützt worden war, abgelehnt. Man könne die Geschichte der Hauptfigur nicht auf drei Darsteller aufteilen, wurde die Entscheidung begründet. Ich erhob Einspruch, zog einen Rechtsbeistand hinzu und legte ein zehnsseitiges Gutachten von einem der führenden DDR-Musikwissenschaftler auf dem Gebiet der Neuen Musik vor. Als ich ein Jahr später meinen Ausreiseantrag gestellt hatte, wurde die Oper angenommen, ein Versuch, mich in die DDR-Gesellschaft zu reintegrieren. Ironie der Geschichte, die erst nach dem Ende der DDR ans Licht kam: Ausgerechnet der Dramaturg, der sich vehement für den Auftrag aus Rostock eingesetzt hatte, hatte allerdings hinter den Kulissen dafür gesorgt, daß die Oper nicht aufgeführt werden konnte. Er hat sich in den 1990er Jahren bei mir gemeldet und für das, was er getan hat, entschuldigt. Er bot mir an, die von ihm einst verhinderte Oper in Hellerau zur Uraufführung zu bringen. Ich war allerdings der Meinung, daß *Till* eine ausgesprochene DDR-Oper ist. Deshalb hatte ich mich bis dahin außer einer konzertanten Aufführung mit etwa der Hälfte der Szenen in der „opera stabile“ der Hamburgischen Staatsoper auch nicht weiter um eine Uraufführung bemüht. In die nachholende Aufführung willigte ich schließlich nur unter der Bedingung ein, daß ein Teil der Szenen mit Collagen aus Geräusch-Klangflächen von aktuellen Samples konterkariert würde. Weil das Geld fehlte, wurde die Oper dann doch nicht aufgeführt. Immerhin hat besagter Dramaturg inzwischen anlässlich eines internationalen Musik-Theater-Kongresses die Geschichte der Nichtaufführung meiner Oper ausführlich dokumentiert.

Auch im *Hölderlin-Report* für Sprecher und Orchester war es der Grenzgang, der mich magnetisierte. Der mit Briefen Hölderlins und anderen Zeitdokumenten (vom Rastätter Kongreß und der Revolution in Schwaben) ausgestattete Sprecher rezitiert Werke des Dichters („Hälfte des Lebens“). Er bewegt sich dabei zwischen der Bühne mit dem Orchester (Kunst) und dem Publikum (Gesellschaft), das gleichsam von vier Schlagzeugern einquadriert wird. Der Sprecher postiert sich in verschiedenen Haltungen und Posen, bis zum Zeichen der Sprachlosigkeit, der Mund-Maske des Schweigens. Offen bleibt, ob er von der Gesellschaft mundtot gemacht wird oder ob er die Maske der Schizophrenie als Selbstschutz einsetzt, so wie er sich mit verschiedenen Namenssynonymen für verschiedene Ego-Existenzen (Scardanelli, Schiaveri, Salvator Rosa) ausgegeben hat. Erinnerung sei an Pierre Bertaux' Hölderlin-Interpretation vom „Wahnsinn als Maske“. Der letzte Satz des Sprechers in der Partitur, „Der deutsche Dichter schweigt“, wurde zum Problem für den Auftraggeber, die Musikfestspiele Dresden. Auftrag wie Uraufführung wackelten, obwohl der Deutsche Verlag für Musik seine schützende Hand über das Vorhaben hielt. Ein gewiefter Dramaturg half aus der Patsche. Der letzte Satz nach dem letzten Satz lautete nun: „Oui, Monsieur, Sie behaupten das.“

Ähnliche Grenzgänge wanderte ich auch in meinem Zyklus *TANGENTEN*. Die *TANGENTEN I und II* entstanden für eine Gemeinschaftsausstellung junger Leipziger Maler. Lutz Dambeck, Hans-Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Günther Huniat und Olaf Wegewitz hatten für ihren „Herbst-Salon“ ohne Erlaubnis des Verbandes Bildender Künstler Räume im Leipziger Messehaus angemietet. Der erste Teil meines Stückes, komponiert für die Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“, fungierte in der Ensembleaufstellung der Instrumente als Ouvertüre. Für den zweiten Teil nach der Eröffnungsrede – so der Plan – war eine Positionierung der Instrumente um das Publikum herum vorgesehen. Luft- und Artikulationsgeräusche sowie Akzentketten, quasi die Verwandlung des energetischen Klangflusses in erste Sprachversuche, sollten für den Beginn eines Diskurses stehen. Da die Ausstellungseröffnung ausfiel, mußte ich die Uraufführung ohne die Tangenten zur Ausstellung in das nächste Konzert der Gruppe Neue Musik ins Leipziger Rathaus verlegen. Dort war der Raumklang hervorragend, aber der inhaltliche Bezug zu den Bildern und Objekten fehlte.

Ein anderer Grenzgang zwischen den Künsten ist noch in der Konzeptionsphase gestorben. Der Deutsche Verlag für Musik hatte in der Leipziger Börse eine Konzertsreihe Kammermusik und Grafik ins Leben gerufen. Während die Musik erklang, betrachtete das Publikum großformatige Grafiken, dann folgten eine Diskussion und die Wiederholung der Stücke. Ich war im ersten Konzert vertreten, da ich im Vorfeld mit dem Grafiker Hans-Hendrik Grimmling das Solidaritätsauftragswerk für Chile, *Dokumentation für Grafiken und Musik*, für die Hallesche Philharmonie erarbeitet hatte. Dabei wurden Holzschnitte seriell aufgesplittet, im Detail dann jeweils strukturell kombiniert und mit einem Diaprojektor auf die Leinwand geworfen. Von heutigen Computer-Grafikprogrammen war das alles noch weit entfernt. Die abgeklebten Dias wurden auf musikalische Einsatzzeichen relativ präzise (für den Komponisten leider eher unpräzise) „eingeflogen“. Auf das erste Grafikkonzert in Leipzig folgte ein Auftragsangebot in Kooperation des Deutschen Musikverlages mit dem Leipziger Gewandhaus für ein Streichquartett und Grafik. Mein Konzeptentwurf: Jedem Quartettspieler sollte ein Schmalfilmprojektor zugeordnet und der ihn begleitende Grafikfilm auf eine gemeinsame Fläche über den Köpfen der Interpreten projiziert werden. Der Film bestand aus einem sich ständig ändernden Fluß von Metamorphosen, dargestellt durch Kohlezeichnungen von Andres Dress, die für den biographischen Lebensfaden der vier musizierenden Protagonisten stehen sollten. Die vier Filme sollten vorproduziert werden – einziges performatives Element in der Aufführung wäre für jeden Spieler ein Mikrofon gewesen, mit dem er während der Aufführung bestimmte musikalische Segmente aufzeichnen sollte, die später nach eigener Entscheidung – angepaßt an den laufenden Film – wieder eingespielt werden konnten. Das war den Gewandhaus-Auftraggebern trotz Verlagssolidarität dann doch zu ungeheuer.

Für mich als Moralisten lagen der kreativen Arbeit natürlich immer auch politische bzw. ethische Motivationen zugrunde. Diese wurden insbesondere vom Klima des Kalten Krieges beeinflusst. Meine Motette *Frieden, denen, die den Frieden halten*, komponiert auf Bibeltexte in der Übersetzung Martin Luthers, wurde während der Stationierung der SS 20-Raketen im Osten und der Pershings und Cruise Missiles im Westen geschrieben. Das Martin-Luther-Jubiläum 1983 bot die Möglichkeit, das Stück in einem ideologisch abgesicherten Rahmen zur Aufführung zu bringen.

Im gleichen Jahr wurden mehrere meiner anderen Projekte abgelehnt. Über fehlende Aufträge konnte ich mich nicht beklagen. Allerdings wurden viele meiner Vorhaben verhindert: die bereits erwähnte Oper *Till*, ein Rundfunkauftrag für ein Hörstück auf Heiner Müllers *Verkommenes Ufer/Landschaft mit Argonauten*, mein drittes Opernkonzept mit fertigem Libretto, die *Ubu-Revue*, eine Kammeroper, die auf einem mittelalterlichen Stoff beruhte, die Aufführung meiner *TANGENTEN VI* für drei Sprecher und Live-Elektronik usw. Vor diesem Hintergrund unternahm ich einen quasi programmatisch letzten Schritt, mich im Büchnerschen Sinne gesellschaftlich nützlich zu machen und mich politisch im Sinne Camus' („Engagiert zu sein, heißt, auf das Schiff der Zeit verfrachtet zu sein.“) als Künstler zu engagieren. Ich rief eine Gesprächsrunde ins Leben, die aus fünfzehn Dresdner Künstlern, vor allem Schauspielern, bestand, um als Antwort auf den Kalten Krieg ein Friedensprogramm für das Staatsschauspiel Dresden zu initiieren. Nachdem ich nach einem Vierteljahr gemeinsamer Überlegungen dem Theater ein fertiges Programm vorgelegt hatte, nahm der amtierende Intendant dieses scheinbar interessiert an. Er wartete etwa einen Monat, ehe er mir eine Absage erteilte, und beauftragte dann seine Parteileitung, ein entsprechendes Friedensprogramm zu erstellen.

Die elektronische Musik wurde Anfang der 1980er Jahre von Eckard Rödger im Leipziger Rundfunk in großem Maße verwirklicht. Später baute Georg Katzer das elektronische Studio an der Akademie der Künste auf. Das hatte natürlich Auswirkungen auf die elektronische Musikszene, auf Entwicklung, Komposition und Aufführungen. Anlässlich einer Gemeinschaftsausstellung von drei Leipziger bzw. Dresdner Malern (V. Hoffmann, H. H. Grimmling, A. Küchler) in der Galerie Mitte in Dresden entstand das Stück *TANGENTEN VI* für drei Sprecher und Live-Elektronik. Den Text hatte ich zusammen mit meinem Bruder Martin Hertel entwickelt. In jedem der drei voneinander

getrennten Ausstellungsräume, die je einem Maler zugeordnet waren, stand jeweils ein Schauspieler bzw. Sprecher vor dem Mikrophon und versuchte über Selbstartikulation der eigenen Position allmählich mit den beiden anderen in einen Dialog, einen Diskurs zu kommen. Kommunikationsmedium und Filter – die Live-Elektronik, produziert mit einem privat geliehenen Korg-Synthesizer, gesteuert von meinem Bruder, einem studierten Tonmeister. Für das Stück hatte ich im Vorfeld keinen Kompositionsauftrag erhalten – die Schauspieler wurden von der Galerie bezahlt. So wurde auch bei allen folgenden Aufführungen verfahren, in Konzerten mit Neuer Musik, ob in Dresden, zu den DDR-Musik-Tagen oder zur Biennale in Berlin. Das Stück schien inhaltlich und künstlerisch-experimentell suspekt zu sein und wurde permanent abgelehnt.



DDR-Subharchord.

Im Dresdner DEFA-Studio für Animationsfilm konnte ich vier Filmmusiken für Lutz Dambeck realisieren. Aber dort gab es keine Elektronik. Glücklicherweise war der dort tätige Tonmeister Heinz Kaiser sehr innovativ. Ich erinnere mich, daß ich mit ihm für die Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* am Staatstheater Schwerin ein 24-Spur-Band produziert habe, unter anderem mit Loops von Vogelstimmen und Waldgeräuschen. Inspiration war der Labyrinth-Gedanke aus dem *Reich der Zeichen* von Roland Barthes. Wir produzierten Bandschleifen, ließen über Mikrofonständer mehrere Tonbänder gleichzeitig laufen – das Studio selbst wurde zu einem Wald aus Stativen. Wir hatten einen Geschwindigkeitsmodulator mit einer 50-Hertz-Frequenz-Amplitude – den „Charly Brown“, ein Funkgerät aus dem Zweiten Weltkrieg. Ihn habe ich besonders gerne für Akkordglissandi eingesetzt. Ich wollte damals eigentlich auch ein Subharchord ausprobieren, aber es hieß nur: „Das kann keiner bedienen, das können Sie nicht. Das dürfen Sie nicht.“ Das Instrument stand unter Museumsschutz.²

Aufträge waren bis auf wenige Ausnahmen gleichwohl ein Glücksfall. Erfreulicherweise war ich durch meine Arbeit am Theater relativ gut abgesichert. Thematische Freiheit habe ich mir für meine Projekte immer genommen. Allerdings mußte ich auch die bittere Erfahrung der Zensur machen. Der Rundfunk der DDR hatte mir einen Auftrag zur Produktion eines Hörstücks angeboten, das sich mit dem für mich vorrangigen Thema beschäftigen sollte: dem Kalten Krieg. Ich hatte mir Heiner Müllers *Verkommenes Ufer/Landschaft mit Argonauten* ausgesucht und plante, Sprachlandschaften prozessual in Geräuschlandschaften zu verwandeln und sie darauf zu reduzieren. Irgendwie

2 Das Subharchord war ein in den 1960er Jahren in der DDR entwickeltes elektronisches Musikinstrument, von dem weniger als zehn Exemplare gebaut wurden. Vgl. Seite „Subharchord“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 21. März 2014, 11:16 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Subharchord&oldid=128736411> (Abgerufen am: 6. Juni 2014).

gelang es einer Musikwissenschaftlerin aus dem Komponistenverband, mit sehr parteipolitischem Standpunkt und mit erweiterter inoffizieller Mitarbeit sich in die Gespräche einzumischen: Heiner Müllers Weltsicht sei zu kosmopolitisch, ich sei politisch zu wenig integer; kurzum: Mir wurde ein Alternativtext von Jewgeni Jewtuschenko vorgeschlagen, das Poem *Mutter und die Neutronenbombe* – eine Art Pathetik, die ich überhaupt nicht gesucht hatte. Abgesehen davon, daß Müllers Endzeit-Bild-Sprache, die Voraussetzung für mein Konzept war. Als ich auf meiner Vorstellung beharrte und das auch inhaltlich begründete, war ich aus der Diskussion.

Etwa zur gleichen Zeit geriet ich in eine Kontroverse wegen einer Arbeit für ein Opernhaus. Ich hatte dort eine Kammeroper nach einer mittelalterlichen provenzalischen Fabel für eine Sängerin, einen Schauspieler, einen Puppenspieler und drei Instrumente vorgeschlagen, nachdem ein Dramaturg des Hauses die Uraufführung meiner Oper *Leonce und Lena* in Greifswald positiv rezensiert und mir die Möglichkeit einer Kammeroper am Hause offerierte hatte. Die Gespräche mit ihm waren produktiv, doch die Dramaturgie des Hauses lehnte mein Formkonzept ab. Stoff und Komponist – inklusive Libretto – wurden akzeptiert, aber mit der Auflage einer klassischen Kammeroper mit Kammerorchester im Graben und den Opernprotagonisten auf der Bühne rief ich Widerstand hervor. Nach meiner Vorstellung sollten die drei Instrumente sichtbar auf der Bühne plaziert werden. Es ging mir darum, eine Interaktion zwischen Handlung und Kommentar, Lyrik und Prosa, Stimme und Instrument, Solo und Begleitung in Gang zu setzen.

Zwischenzeitlich bot mir der Dramaturg für die Ost-Berliner Festivitäten zum 100. Todestag von Karl Marx einen Kompositionsauftrag für das Haus an – eine Art Oratorium mit Solisten, auch Chor, und großem Orchester. Ich lehnte aus thematischen Gründen ab. Doch der engagierte Dramaturg setzte nach, von mir werde keine ideologische Parteinahme für den Jubilar wie für den ihn feiernden Staat und dessen Ideologie erwartet. Karl Marx habe für seine Frau Jenny Marx im Herderschen Sinne Volkslieder gesammelt. Daran könne ich anknüpfen und formal wie bei meinem *Hölderlin-Report* die Solisten wie auch den Chor in die Zuschauerlogen arrangieren. Wenn dieser Streich gelingen, könne ich ja meine Kammeroper nach meinen eigenen Vorstellungen umsetzen.

Nach den vielen Stoff- und Projektverboten blieb mir noch eine vierteljährige Studienreise ins IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) im Centre Pompidou in Paris. Die Einladung war bereits mit dem Kulturministerium der DDR abgesprochen. Ich wollte dort über „Morphing“ (Klangwandlung) forschen und unter anderem das Zuspieldband für meine *TANGENTEN V* für Mezzosopran und Tonband (musique concrète) produzieren. Das Werk war auf einen lyrischen Text von Guillaume Apollinaire (*La Victoire*) für die Sängerin und Neue-Musik-Spezialistin Roswitha Trexler komponiert. Ich wollte in diesem Poem Konsonanten bis Silben prozessual in Geräusche und Klänge wandeln, um so eine neue Botschaft, einen Appell für ein Neues Hören – im Sinne eines gedicht-immanenten Imperativs von Apollinaire –, für ein neues Wahrnehmen zu evozieren.

Trotz der offiziellen Zusage durch das Kulturministerium wurde die Reise durch Nicht-Genehmigung meines Reisepasses verhindert, dank Denunziation, gefunden in der Stasiunterlagenbehörde. Danach stellte ich einen Ausreiseantrag. Vier Wochen später lud mich der Abteilungsleiter Musik des Ministeriums für Kultur zu einer Unterredung. Sein Vorschlag: Wenn ich meinen Antrag zurückziehe, werde man mir erstens einen ständigen Reisepaß ausstellen und zweitens ein führendes Opernhaus finden, in welchem „eine“ Oper nach meinen Vorstellungen innerhalb der nächsten ein bis zwei Jahre realisiert werden würde. Als ich argumentierte, ich wolle keine Privilegien, ich wolle

die gleichen Arbeitsbedingungen und -möglichkeiten für alle, erhielt ich die Antwort: „Aber Herr Hertel, wir müssen doch irgendwo anfangen.“

Im Osten gab es natürlich eine Kontinuität meiner künstlerisch-biographischen Entwicklung. Ich hatte es vom Studium bis zu meinem Weggang ziemlich leicht, weil ich relativ schnell Interpreten kennenlernte, die mit mir arbeiten wollten, außerdem unterstützten mich zwei Verlage, es gab Aufführungen meiner Werke im Rundfunk und einige Musikwissenschaftler standen hinter mir. Es gab Aufführungsorte, der Komponistenverband unterstützte mich immerhin in einem gewissen Maße, außerdem hatte ich einen gewissen Publikumsstamm in Dresden. Oft ergab sich eine Arbeit aus der anderen. Im Westen war alles sehr viel schwieriger. Da ich im mittleren Alter völlig von vorne anfangen mußte, war mein Weg sehr viel steiniger und weniger geradlinig als in meinen jungen Jahren in der DDR. Natürlich lief auch im Westen vieles über Kontakte. Aber



„mund & knie“ 12. „Yeah, B'B'Baby!“. Schauspiel Leipzig, Neue Szene, 16. Mai 2008.

Foto: Rolf Arnold.

ich verfolgte hier wie da immer die eigenen Zielstellungen, geboren aus einer kausalen Kette der bisher verwirklichten wie auch der unverwirklichten Arbeiten.

Eine der ersten Arbeiten im Westen war das „Nibelungen Projekt“ mit dem Alzenauer Ensemble unter Leitung von Günther Heeg (Dramaturgie: Stefan Schnabel). Verwendung fanden vorwiegend Heiner Müllers Texte aus *Germania Tod in Berlin*. Ich setzte mit der Arbeit praktisch da an, wo ich in der DDR aufgehört hatte und gescheitert war – an musikalischen Sprachlandschaften, der Interaktion von Klang, Sprach-Phonem und Geräusch wie auch deren gegenseitiger Durchdringung. Theoretisch untermauert wurde die Inszenierung durch Texte der Strukturalisten Deleuze, Guattari und Derrida, die ich erst in der Bundesrepublik kennengelernt und die mir Günther Heeg nahegebracht hatte.

Eine wichtige Basis für mich war zudem die Begegnung mit dem spirituellen Denken – der Beschäftigung mit der heilenden Kraft der Musik. Anlässlich der Eröffnung der Internationalen Musikfestwochen Luzern bekam ich den Auftrag für eine Live-Klanginstallation. Es entstand „aus der erde durch den wind“, eine Freiluftmusik für Alpengeläut und Kirchenglocken, Muschel- und Alphörner, Büchel, Blechbläser und Didgeridoos, Tierstimmen, Natur- und Planetentöne, Juuzer, Oberton-, Choralsänger und Orgel, Windläufer, Mondtonträgerinnen und Fährschiffe. Die Arbeit bestand außer der Komposition im wesentlichen aus zwei Teilen: zum einen der Produktion der Samplings im Studio und zum zweiten im Arrangement der stationären und der bewegten Klänge und Ensembles im freien Raum.

Im Anschluß daran folgte meine Cartoon-Opera für Basel. Dann gab es eine mehrjährige Projektlücke. Im nachhinein betrachtet, war es eine Zeit der Versöhnung. Ich zog mich aufs Land nach Frankreich zurück und gründete eine Familie.

Nach dem erneuten Anlauf Ost mit einer Festanstellung am Theater in Leipzig blicke ich nun zehn Jahre später auf mein bisheriges Leben zurück: Das, was ich in dieser Zeit künstlerisch bis heute verwirklicht habe, ist vielleicht die Essenz meines bisherigen musikalischen Denkens, Erfindens und Arbeitens. Vor allem in meiner Reihe „mund & knie“ begegnen sich die Künste, und ihre Handwerker geben sich beim Überschreiten der Grenzen humorvoll im Scheitern immer wieder die Hand. Um hier nur ein paar Beispiele für Grenzüberschreitungen zu nennen, die man allerdings hören und sehen sollte!

- in mund & knie 1 – ein *Konzert für Schauspieler* – unter anderem mit der Ur-lautsonate von Kurt Schwitters in der Bearbeitung für ein neunköpfiges Schauspieler-Stimmen-Körper-Orchester;
- in m & k 3 – eine Interaktion für einen Heine, drei Hechlerinnen und drei Nägler;
- in m & k 4 – ein bruitistisches Hörtheater: *Mord ohne Wort – oder: Tote haben keinen Text*;
- in m & k 7 – *dada-ka-dabra a cappella*, ein musikalischer Dada-Circus für fünf Ethno-Clowns a cappella;
- in m & k 8 – ein Kinderbilderbuchtheater für Bilder, Erzähler und Stummfilm-Schauspieler-Orchester;
- in m & k 9 – Tom Waits‘ Songs theatral aufgesplittet für eine Sängerin (mit second vocals) und einen Simultan-Translator, eine Tänzerin (die Projektion seiner Begierden), einen Fotografen (Paparazzo) und die Projektion seiner Snapshots, die Projektion von Cartoons mit Grafik-Samples (zu den Refrains) und die Band mit einem Geräuschemacher;
- in mund & knie 12 – *Yeah, B’B’Baby!*, ein dramatisches Popkonzert für einen Lautpoeten, African Voice, Rocksprecher, Beatboxing, Vocals und Band.

Mit „mund & knie“ habe ich mich selbst befreit, bewege mich auf dem Grünstreifen der Grenzgänge zwischen Musik und Theater, zwischen Stimme und Körper, zwischen Konzert und Performance, im Crossover von Avantgarde zu Blues, von Traditionals zu Rap – der Weg ist noch nicht zu Ende gegangen.