

Marina Gallastegui

Meckie aus dem Grammophon

Fiktive Begegnung von Moholy-Nagy und Weill

1 Vgl.
Programmheft
zu *Meckies
Kratzer*,
Bauhausbühne
Dessau,
1996. ↑

Manchmal lohnt es, Objekte so zu betrachten, als ob man sie zum erstenmal sähe. Es ist dies eine Methode, an ihnen bisher unbeachtete Aspekte zu entdecken. Dafür muß man alle Erfahrungen und Kenntnisse über dieses Objekt vergessen, um es nun von einer ganz anderen Perspektive aus zu sehen. Diese Methode wird im folgenden dazu dienen, das Grammophon als ein Objekt der Begegnung zu betrachten. Dabei geht es um eine Begegnung, die das Resultat zweier unterschiedlicher Erfahrungen ist.

2 Laszlo
Moholy-Nagy,
*Neue
Gestaltung in
der Musik –
Möglichkeiten
des
Grammophons*,
in: *Der Sturm*,
1923, 14.
Jahrgang. ↑

Das Grammophon als Reproduktionsgerät schöpft nicht aus sich selbst, sondern seine Rolle ist die eines Vermittlers, indem es die Spuren einer Schallplatte liest. Es wird zu einem Kommunikations- und Diffusionselement.

Als produktives Objekt kann es durch Experimentieren Geräusche anstelle von Tönen vermitteln. Moholy-Nagy suchte als Künstler stets neue Wege zu neuen Bereichen. Das gesamte Schaffen des Künstlers beruhte auf der Verwendung modernster Materialien und technischer Produktionsweisen, wobei der experimentelle Charakter stets bedeutsam war. Seine Kratzversuche mit Schellackplatten sind ein Beispiel dafür.

3 Vgl.
Programmheft
*Meckies
Kratzer*,
Bauhausbühne
Dessau
1996. ↑

Meckies Kratzer (1995), eine Bühnenperformance in fünf Szenen von der Kölner Klangkünstlerin Rilo Chmielorz mit Musik des Hallenser Komponisten Gerd Domhardt ist eine zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung damit. Deren Grundidee knüpft an den interdisziplinären Experimenten bildender und darstellender Kunst/Musik der Weimarer Zeit an und ganz besonders an der Tradition des Bauhauses ... Untersucht wird hier auf spielerische Weise und in fünf Szenen das Thema »menschliche Kommunikation« im experimentellen und elektroakustisch aufgearbeiteten Umgang mit den Phänomenen Geräusch, Kratzgeräusch, Laut, Ton, Musik, Melodie und Stimme¹. Die Performance ist ein Auftragswerk der Kurt-Weill-Gesellschaft in Zusammenhang mit der Stiftung Bauhaus Dessau.

Rilo Chmielorz: »Diese Geschichte mit Moholy-Nagy und dem Grammophon ist für mich eine ganz wichtige Anregung gewesen, um überhaupt dieses Projekt *Meckies Kratzer* zu entwickeln. Ich hatte in einem Artikel in den *Positionen* gelesen, daß der Bauhauslehrer Moholy-Nagy eben auch Kratzexperimente gemacht hat und an der Verbindung zwischen gekratztem Zeichen und dem dazugehörigen Ton interessiert war. So schrieb er unter anderem: »Ich schlug vor, aus dem Grammophon als aus einem Reproduktionsinstrument ein produktives zu schaffen, so, daß auf der Platte ohne vorherige akustische Existenzen durch Einkratzen der dazu nötigen Ritzschriften das akustische Phänomen selbst entsteht.«². Das hat mich sehr interessiert, und ich bin der Sache nachgegangen. Und dann habe ich herausbekommen, daß er eben die Idee hatte, das Grammophon umzufunktionieren – also aus einem Reproduktionsinstrument ein produktives Instrument zu machen, indem jeder seine eigenen Schellackplatten mit einer bestimmten ABC-Ritzschrift bekratzt, wie er das nannte, und seine eigenen Töne hörbar machen konnte. Das ist eigentlich genau das, was ich in meiner künstlerischen Arbeit seit vielen Jahren auch schon mache: Ich kratze Zeichen und mache sie hörbar - als Bild und in der musikalischen Performance als direkte Kommunikation. Allerdings kratze ich nicht auf Schellackplatten und einem Grammophon, sondern auf anderen Materialien z.B. Eis, Schiefer – was mittels Kontaktmikrofonen und elektronischer Verstärkung hörbar wird einschließlich der Verfremdung. Ich konnte dieses Grundkonzept, verwoben mit den Grammophon-Experimenten von Moholy-Nagy, dann mit

den ganz alten ersten Aufnahmen von Weill-Musik bzw. Weill-Songs ganz gut in Verbindung bringen. Und somit natürlich auch dem Auftrag gerecht werden, einen experimentellen Beitrag für die Bauhausbühne innerhalb des Kurt-Weill-Festes zu entwickeln. Kurt Weill wäre ja wahrscheinlich gar nicht so bekannt geworden, wenn es nicht zu der Zeit auch schon möglich gewesen wäre, Schallplatten zu pressen und Musikstücke reproduzierbar zu gestalten. Und da hat der Gerd ja auch im Archiv so ganz schöne alte zerkratzte Stücke aufgetan.«

Gerd Domhardt: »Die verkratzten habe ich extra gesucht, die neuen habe ich alle beiseite gelassen. Das war ja ein ganz wichtiges Material für die Soundcollage – diese alten Weill-Aufnahmen. Und sie sind ja dann auch noch in dieser Richtung elektroakustisch im Studio nachbearbeitet worden, so daß dieses Material noch ein bißchen entfernter wirkt, als es die Aufnahmen ohnehin schon waren. Ich habe bei diesen alten Schellackplatten immer das Gefühl, daß auch durch die unvollkommene Wiedergabe so eine Distanz dazwischen liegt. Am Ende hat die Soundcollage schon wie durch mehrere Fenster hindurch geklungen – weit weg, als ob die Musik von draußen käme. Was wiederum einen interessanten Aspekt der Performance ausmacht, denn die Aufführung fand ja während des Weill-Festes statt, wo ohnehin immer Weill geboten wurde, nur bei uns klang er von draußen herein mit Fragmenten, solchen Fetzen, als ob der Wind das auf die Bauhausbühne hineingeweht hätte. Das war ja auch unsere Absicht, das so entstehen zu lassen. Also da gibt es so eine Verbindung von der Produktionsmaterie Schellackplatte zu Weill.

Zu der live-Musik wäre es natürlich unmöglich, solch eine Verbindung herzustellen. Da gäbe es dann in der Musik, in der bei uns das Kratzen zum Impuls für raumakustische Ereignisse wird, keine Kontinuität. In *Meckies Kratzer* entwickelt sich aus dem Geräusch eine Musik, die ihre Parameter innerhalb des Grenzbereichs Geräusch/Ton selbst formuliert.³ Bei live-Musik gäbe es einen Bruch, und der war ja nicht beabsichtigt.«

Rilo Chmielorz: »Es war mir auch wichtig, daß das Grammophon mit auf die Bühne kommt. Es ist ja das einzige reale Bühnenrequisit. So ein altes Grammophon rührt mich immer an. Es hat Patina. Es versetzt mich immer in Atmosphären anderer Epochen. Somit verweist es auch auf die Tatsache, daß *Meckies Kratzer* nicht im luftleeren Raum entstanden ist. Wie jede künstlerische Produktion steht auch diese fünfstenige Bühnenperformance im Schatten bereits vorher gemachter künstlerischer Produktionen. Innerhalb dieser sonst eher schwarz/weißen Bühnenästhetik hatte es ein ganz anderes Licht, so einen matten Glanz. Es war so eine Art Fixpunkt. Ich würde sogar soweit gehen und sagen, es hatte den Charakter eines Protagonisten. Es war immer da, aber es schwieg. Gleichwohl natürlich jeder weiß, wie es geklungen hätte. Aber für mich hat seine äußere Erscheinung immer auch eine starke symbolische Bedeutung: sein Trichter mutet ja wie ein barockes Füllhorn an, und aus diesem Füllhorn haben wir alle weiteren Gestaltungsebenen von *Meckies Kratzer* bedient, so daß am Ende auch eine ganz eigenständige zeitgenössische Bühnenperformance entstand: mit gekratzten Zeichen, die in den Diaprojektionen als Bühnenbild erschienen, mit den weißen Kostümen, auf denen sich die Projektionen gefangen haben, mit den Schiefertafeln, auf denen gekratzt wurde, mit der ganz eigenständigen musikalischen Komposition wurde hier das Thema zwischenmenschlicher Kommunikation auf absurde Weise untersucht bzw. dargestellt.«

Gerd Domhardt: »Der Ausgangspunkt für die Musik ist diese akustische Randzone, wo sie mit dem gekratzten Geräusch Verbindung aufnimmt. Von dort aus entwickelt sie sich und verselbständigt sich, so daß man sagen kann, da entwickeln sich musikalische Substanz und musikalische Vorgänge. Aber der Berührungspunkt ist das Geräusch, und das geht wieder bis zum Grammophon. Geräuschfrequenzen gehen langsam über in musikalische Sphären. Und die Musik ist ja auch eine eigenständige Ebene. Das war schon zwingend angesichts der inhaltlichen Frage, die sich durch das Stück zieht: Gibt es Kommunikation, findet Kommunikation statt? Bekommt es etwas miteinander zu tun oder läuft es nebeneinander her. Durchaus als offene Frage, denn die Frage wird ja erst im Augenblick der Aufführung beantwortet. Also was passiert denn da zwischen den Kratzern, dem Saxophon, Perkussion, Cello und der an musikalischen Gesten so reichen Sopranstimme von Rena Meyer-Wiel in den verschiedenen Konstellationen innerhalb der einzelnen Szenen?«

In der ersten Szene erscheint das Grammophon als unveränderliche Figur auf der Bühne und wird im Laufe des Geschehens gleichmütiger Zeuge des gesamten Werks. Das Grammophon steht im Vordergrund wie ein Schauspieler. Mit seiner distanzierten Beziehung zum Geschehen wirkt es wie ein Zuschauer auf der Bühne. Während der Performance treten die Akteure in einen absurden Dialog. Alle Schauspieler und Instrumente auf der Bühne haben etwas zu sagen, und jeder nutzt seine eigene Sprache: Musik, Stimme, Wort, Geräusch, Kratzgeräusch, nur das Grammophon schweigt. Seine Rolle in *Meckies Kratzer* ist die eines Vermittlers. Es stellt eine Verbindung her zwischen den beiden Grundideen dieser Performance, die sich hier treffen: das Experimentieren und die menschliche Kommunikation.

Eine weitere und noch entscheidendere Rolle ist die des Ortes der Begegnung, einer »imaginären Begegnung« zwischen zwei Künstlern, nämlich Laszlo Moholy-Nagy und Kurt Weill, die real nie stattgefunden hat, nun aber durch die Erfahrung mit dem Grammophon zustande gekommen ist.





© positionen, 30/1997, S. 19-21