

»Theater inspiriert mich«

<? echo \$this->teaser; ?>

von Sarah Laila Standke



David Sawyer

Sie haben seit langem eine große Affinität zu Drama und Theater – eine Inspirationsquelle für Ihre Musik. Woher kam dieses Interesse?

Sawyer: Das geht schon auf meine Kindheit zurück, als ich von meinem Großvater ein Bühnenmodell bekam. Es hatte eine gemalte Dekoration, Kulissenelemente und bewegliche Figuren. Ich führte Bühnenwerke auf,

indem ich alle Stimmen und Klangeffekte nachstellte und dabei gelegentlich auch die Aufnahme einer Oper abspielte, der *Zauberflöte* etwa. Die Szenen entwarf ich selbst und spielte sie zu den Aufnahmen durch. Als Student habe ich dann später einige der Werke von Kagel aufgeführt und an einigen Opernproduktionen teilgenommen, etwa an *Gawain* von Birtwistle.

Die Engführung von Drama und Musik spielt in einigen Ihrer Werke eine maßgebliche Rolle, etwa im Ballett Rumpelstiltskin für Ensemble und sechs Tänzer, das von der Birmingham Contemporary Music Group unter Martyn Brabbins im Jahr 2009 uraufgeführt wurde.

Sawer: Ja. Den Begriff Ballett habe ich hier eigentlich in provokanter Weise verwendet. *Rumpelstiltskin* wurde nicht als Ballett für Tänzer mit klassischer Ausbildung konzipiert, sondern vielmehr für Ausführende, die -zwischen Schauspielerei und Tanz angesiedelt sind. Es handelt sich um ein Stück für Musik und Bewegung in der Tradition von Pantomime und Gebärdenspiel. Die Gesten in der Musik sind eng daran gebunden, wie die Künstler auf der Bühne agieren, unter Hinzufügung einer visuellen Komponente zur Musik. Es gibt keinen Text: Ich wollte dabei sehen, wie sich eine Geschichte lediglich durch Musik und Bewegung vermitteln lässt. Ich notierte präzise Szenenangaben in die Partitur, die dann vom Regisseur in ein visuelles Vokabular und vom Choreographen wiederum auf die Tänzer in ein Bewegungs-vokabular übersetzt wurden.

Beim Theater geht es mir hauptsächlich um Rhythmus, wie man von einem Moment zum nächsten kommt oder wie viel Handlungsspielraum einer Person eingeräumt wird. Was ich bei den Proben mit den Tänzern besonders spannend fand, war ihr ständiges Zählen. Rhythmus ist also für mich ein sehr wichtiges Instrument in der Materialerzeugung, in der Verkleinerung bzw. Vergrößerung, in der Addition, in der Subtraktion von Zeiteinheiten. Daher war es nur natürlich für mich, ein Tanzstück zu schreiben.

»*Beim Theater geht es mir hauptsächlich um Rhythmus, wie man von einem Moment zum nächsten kommt.*«

Warum haben Sie sich speziell mit dem »Rumpelstilzchen«-Stoff beschäftigt?

Sawer: Es ist eines meiner liebsten Grimm-Märchen. Die Vorstellung von zu Gold gesponnenem Stroh ist eine sehr musikalische: Transformation und Wandlung. Und dann der Todestanz am Ende. Während des Schreibens dachte ich: »Hier geht es um einen Müller, der damit prahlt, seine Tochter könne Stroh zu Gold spinnen.« Die Idee, dass diese Lüge in die Welt gesetzt wird und dann am Ende in jemandes Selbstzerstörung mündet, erschien mir als eine zwingende Geschichte.

Die »Rumpelstiltskin Suite« wurde im April uraufgeführt – Ihre zweite von insgesamt drei Premieren in diesem Jahr. Es gab die Uraufführung von »Flesh and Blood« mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Ilan Volkov im Barbican Centre im Februar; kein Musiktheaterwerk, jedoch hat es einen vom Theater – oder vom Drama – herrührenden Inhalt.

Sawer: Ja, ich nenne das Stück eine dramatische -Szene. Ich wollte eigens ein Stück für Mezzosopran und Bariton mit Orchester schreiben. Und anstatt die beiden -Solisten lediglich als Stimmen aufzufassen, wollte ich sie als Figuren zeichnen, reale Personen im Kontext eines Konzertsaals. Als ich an meiner Operette *Skin Deep* in Leeds arbeitete, machte mich der Regieassistent auf das Schaffen des Bühnenauteurs Howard Barker aufmerksam. Ich habe mich dann mit ihm getroffen und verschiedene Themenkreise durchgesprochen, darunter auch »Liebe und Krieg«. Ich fand seine Idee über einen jungen Soldaten, der Abschied von seiner Mutter nimmt, sehr stark. Barker schrieb daraufhin den Text, in den ich sofort tief eingedrungen bin. Beim Schreiben habe ich gemerkt, dass eine gewisse Spannung entstünde, wenn die beiden Sänger in Kostümen auftreten würden – die sie wie eine richtige Mutter und ihn wie einen jungen Soldaten in Uniform aussehen ließen. Das Stück durchläuft eine Reihe von Ritualen. Es soll den Eindruck erwecken, als würden die beiden in diesen 25 Minuten zum wiederholten Male gemeinsam ihr Innenleben durchdringen, was erst in dem Moment ein Ende findet, als der Sohn in den Krieg geschickt wird, schlussendlich, um getötet zu werden.

Der Titel *Flesh and Blood* deutet an, dass die Mutter jene ist, die das ultimative Opfer bringt, und nicht im herkömmlichen Sinne der Soldat, da sie es ist, die verlassen wird. Es war wichtig für mich, das Orchester als wesentliche Stimme und nicht als Begleitung aufgefasst zu wissen. Das Orchester stellt eine Erweiterung ihrer Gedanken dar. Mein ursprüngliches Bild für den Beginn zeigt den Sohn in Uniform, er hat gerade seinen Abschluss gemacht oder kommt von einer Parade nach Hause. Seine Mutter sieht ihn nun zum ersten Mal in Uniform. Das ist ein Schock und eine Überraschung und das bringt auch all diese anderen Gedanken hervor.

Ihre dritte Premiere wird ein Werk für Musiktheater mit dem Titel »The Lighthouse Keepers« sein, im Juli wiederum von der Birmingham Contemporary Music Group aufgeführt. Auch hier gibt es zwei Hauptfiguren. Dieses Mal sind es Vater und Sohn, in »Flesh and Blood« waren es Mutter und Sohn. In »The Lighthouse Keepers« sind es zwei Schauspieler, nicht zwei Sänger.

Sawer: Das stimmt, es gibt darin keinen Gesang. Ich wollte ein Stück schreiben, in dessen Partitur Sprachrhythmus notiert ist. *The Lighthouse Keepers* beruht auf einem französischen Stück von Paul Autier und Paul Cloquemin für das Théâtre du Grand-Guignol in Paris an der Wende zum 20. Jahrhundert; ein ganz kleines Theater, das Produktionen hervorbrachte, die hauptsächlich dazu angetan waren, das Publikum zu schockieren und in Angst zu versetzen. Das Originalstück wurde übersetzt und ich bat den Bühnenautor David Harrower um eine Adaption. Es gibt ein neunköpfiges Ensemble mit prinzipiell der gleichen Besetzung wie in *Rumpelstiltskin*, abgesehen von den drei Bassinstrumenten, da ja die beiden männlichen Figuren das Bassregister klanglich abdecken. Die Schauspieler werden das Stück so lesen, als ob sie es für ein Hörspiel aufnehmen würden. Das Theater wird in der Fantasie des Publikums entstehen – hoffentlich.

Was ist die Geschichte?

Sawer: Geht man auf das Original zurück, ist sie sehr poetisch: Vater und Sohn sind in diesem Leuchtturm eingeschlossen. Wir befinden uns nicht in der Zeit von Mobiltelefonen, die beiden können keine Hilfe von außerhalb holen. Der Sohn wurde von einem Hund gebissen und ist nicht imstande, das Licht im Leuchtturm zu entzünden. Ein Schiff nähert sich den Klippen und läuft Gefahr zu zerschellen – und am Ende kulminiert dann alles in einem Augenblick.

Warum wollten Sie keinen Gesang in »The Lighthouse Keepers«?

Sawer: Das ist eine gute Frage. Ich wollte etwas Gesprochenes schreiben. Vermutlich ist es dem Prinzip von »Sprechstimme« am nächsten, wird aber nicht von Sängern aufgeführt, sondern von Schauspielern vorgetragen.

Sie wissen vielleicht, dass es einen Stummfilm gibt, der auf genau jener Geschichte von Jean Grémillon beruht, »Gardiens de phare« aus dem Jahr 1929. Als ich über diesen Film gelesen hatte, dachte ich sofort an Ihr Werk »Hollywood Extra«, das Sie als Begleitmusik zu einem Stummfilm komponierten. Hat »The Lighthouse Keepers« irgendetwas mit dem

Stummfilm von Grémillon zu tun?

Sawer: Nein. Ich habe herausgefunden, dass es -diesen Stummfilm aus den späten 1920er-Jahren gibt, der in einem echten Leuchtturm spielt. Einem berühmten Leuchtturm an der Nordküste der Bretagne, weit draußen am Meer und sehr abgeschieden. Ich kontaktierte die Cinémathèque Française, die mir eine Kopie des Films zur Verfügung stellte. Meiner Meinung nach waren Stumm-filme nie tonlos gedacht, sondern haben vielmehr nur auf ihre Vertonung gewartet. Diese Periode des -französischen Films ist sehr impressionistisch und scheint geradezu ein Äquivalent zu Debussy in der Musik darzustellen, es gibt zahlreiche Elemente von Meer und Witterung in diesem Film.

The Life and Death of 9413 – a Hollywood Extra ist ein kurzer Avantgardefilm, 1928 in Amerika gedreht, in Regie sowie Ausstattung von französischen und ungarischen Emigranten. Er war der Versuch eines Hollywoodfilms in expressionistischem Stil, ein kompletter Misserfolg, der zu keinem glücklichen Ende führte. Das British Film Institute hatte mich um eine Begleitmusik zu diesem Film gebeten. Es war eine technische Herausforderung, dies zu versuchen und visuelle »Stichworte« haargenau mit Musik zu koordinieren. Live gespielte Musik ist aufregend, weil damit der Film lebendig gemacht wird. Das Publikum kann eine Verbindung zwischen dem Feststehenden, dem Film und dem unmittelbar Geschaffenen, der Musik, herstellen.

Wir haben über die Inspiration durch Drama und Theater in Ihrer Musik gesprochen. Wie genau schlägt sich diese Inspiration in Ihren Kompositionen nieder?

Sawer: Ich vermute, sie bringt mich zum Schreiben. Ich glaube nicht, ein rein abstraktes Stück komponieren zu können. Das bedeutet nicht, dass das Publikum zu jedem Zeitpunkt über die Erzählung oder die Geschichte Bescheid wissen muss. Es geht um das Nichtausgesprochene, wenn ich ein Musikstück schreibe. Beim Theater sind es meines Erachtens gerade die Aussparungen, über die man mit dem Publikum kommunizieren kann, weil es einem dann entgegenkommt. Wenn ich Musik schreibe, hilft mir die Vorstellung eines Live-Erlebnisses, wie Orchester und Musiker live vor Zuhörern spielen, so dass die Zuhörer Teil dieses Raums werden. Es ist nicht wie die Betrachtung eines Films oder das Anhören einer Musik-CD, worin schon alles vorgegeben ist. Ich mache mir das Theater und die Gesten der Musiker bewusst – daran denke ich bei jeder einzelnen Note. Ich versetze mich in den physischen Prozess der Posaune, wenn sie einen bestimmten Klang hervorbringt, oder stelle mir vor, wie die Streicher beim Spiel aussehen

werden. Das wirkt ganz oft inspirierend auf mich und hilft mir, Material zu schaffen. Viele meiner kompositorischen Entscheidungen sind daher vom Theater bestimmt, vom unter der Oberfläche Verborgenen.