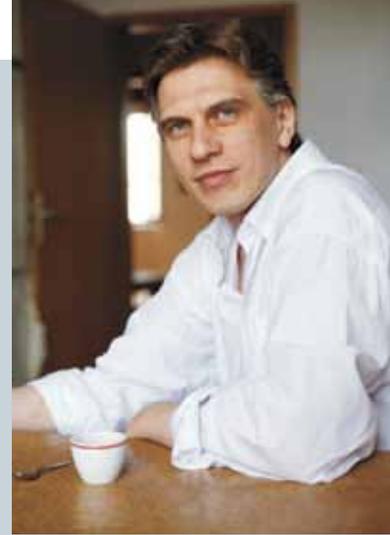


›Minotaurus‹

Ein Gespräch mit Markus Hechtle über sein neues Werk



Markus Hechtle

In der griechischen Sage wird der Minotaurus in das von Dädalus erbaute Labyrinth verbannt, um die Menschen vor dem Minotaurus zu schützen. In seiner 1985 verfassten Ballade ›Minotaurus‹ deutet Friedrich Dürrenmatt den antiken Mythos um. Der Minotaurus wird hier weggeschlossen, »um die Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor dem Menschen zu schützen«. Darüber hinaus rückt Dürrenmatt die Wahrnehmungswelt des Minotaurus in den Mittelpunkt seiner Ballade, die Grundlage ist für Markus Hechtles gleichnamiges neues Werk, das im Februar 2013 im Rahmen des Festivals ECLAT im Theaterhaus Stuttgart mit dem Ensemble Modern und der Schauspielerin Nicola Gründel uraufgeführt wird. Es ist die 30. Ausgabe des Festivals und zugleich die letzte mit Hans-Peter Jahn als künstlerischem Leiter. Gemeinsam mit dem Regisseur Thierry Bruehl hat Markus Hechtle eine Konzeption entwickelt, die aus Dürrenmatts Ballade Musiktheater macht, eine Begegnung zwischen Musik und Sprache, zwischen Klang und Darstellerin. Noch mitten im Entstehungsprozess hatte das Ensemble Modern (EM) die Möglichkeit, mit Markus Hechtle (MH) über sein neues Werk zu sprechen und so Einblick in seine Werkstatt zu nehmen.

›Minotaurus‹

A Conversation with Markus Hechtle about his new work

In Greek mythology, the Minotaur is banned to the labyrinth erected by Daedalus so that people might be protected from the Minotaur. In his ballad ›Minotaurus‹ written in 1985, Friedrich Dürrenmatt reinterprets the antique myth. Here, the Minotaur is locked up »in order to protect humans from the creature and the creature from the humans«. Furthermore, Dürrenmatt places the Minotaur's own perception at the centre of his ballad, which in turn forms the basis of Markus Hechtle's new work of the same name, scheduled for its world premiere in February 2013 as part of the Festival ECLAT at Stuttgart's Theaterhaus, performed by the Ensemble Modern and the actress Nicola Gründel. It is the 30th edition of the festival and at the same time the last one with Hans-Peter Jahn as its artistic director. Together with stage director Thierry Bruehl, Markus Hechtle has developed a concept which turns Dürrenmatt's ballad into a work of musical theatre, an encounter between music and language, sound and performer. During the midst of the creative process, the Ensemble Modern (EM) had the opportunity to speak with Markus Hechtle (MH) about his new work, gaining an insight into his workshop.

EM: Wir wissen, dass du schon seit langer Zeit über die Umsetzung des Minotaurus-Stoffes in eine musikalische Form nachdenkst. Was hat dich an diesem bekannten antiken Stoff so angezogen?

MH: Alles was antik, verstaubt oder altertümlich an diesem Stoff wirken könnte, spielt bei Dürrenmatts ›Minotaurus‹ keine Rolle. Mich hat der Text, den ich jetzt schon ziemlich lange kenne, damals regelrecht angesprochen, sowohl inhaltlich als auch durch die Art und Weise, wie er geschrieben ist: atemlos, die Geschichte in einem Zug erzählend. Fast erschien mir der Text wie Ariadnes Faden im Labyrinth. Und so wollte ich ihn auch musikalisch anlegen.

EM: We know that you have been considering an adaption of the Minotaur legend to a musical form for quite some time now. What attracted you to this well-known myth of antiquity?

MH: Anything that might be antique, dusty or obsolete about this story plays no role at all in Dürrenmatt's ›Minotaurus‹. I have known the text for a rather long time, and at first reading, it almost jumped at me, both in its content and the way it is written: it is breathless, telling its tale in one swoop. The text almost appeared like Ariadne's thread in the labyrinth to me. And that is the way I wanted to realise it, musically.

»Es befand sich in einer Welt voller kauender Wesen, ohne zu wissen, daß es selber das Wesen war.«

»It was part of a world of crouching creatures, unaware of the fact that it was the creature itself.«



»Er träumte von Sprache, er träumte von Brüderlichkeit, er träumte von Freundschaft, er träumte von Geborgenheit, er träumte von Liebe, von Nähe, von Wärme und wusste zugleich, wie er träumte, dass er ein Unwesen war, dass ihm nie die Sprache, nie die Brüderlichkeit, nie die Freundschaft, nie die Liebe, nie die Nähe, nie die Wärme zufallen würden ...«

»He dreamed of language, of brotherhood, of friendship, he dreamed of security, he dreamed of love, of closeness, of warmth and at the same time as he dreamed, he knew that he was a monster, that he would never have language, never brotherhood, never friendship, never love, never closeness, never warmth...«

EM: Kannst du genauer beschreiben, worin die Unterschiede zwischen der Minotaurus-Legende und der Dürrenmatt'schen Ballade liegen?

MH: Es sind zwei charakteristische Dinge, die Dürrenmatt neu erfindet. Zum einen ist das Labyrinth bei Dürrenmatt aus Glas, so dass sich der Minotaurus fast permanent einem Meer von Spiegelbildern gegenüber sieht. Daraus entsteht ein Lern- oder Bewusstwerdungsprozess: Zunächst hält der Minotaurus sein Spiegelbild für einen anderen Minotaurus, bevor er erkennt, dass es sich dabei um ihn selbst handelt. Und zum anderen entwickelt Dürrenmatt aus dieser Spiegelidee die Vorstellung, dass nämlich Theseus sich mit einer Stiermaske tarnt und dadurch vom Minotaurus zunächst für einen Artgenossen gehalten wird. Am Ende der Geschichte findet also etwas ganz Ähnliches wie am Anfang statt, nur eben sozusagen invertiert: Der Minotaurus sieht sich einem Minotaurus gegenüber, den er aufgrund seiner gewonnenen Erfahrung für sein Spiegelbild hält, um dann festzustellen, dass es sich diesmal doch nicht um sein Spiegelbild handelt, sondern um einen anderen, einen zweiten Minotaurus. Plötzlich erwacht im Minotaurus so etwas wie Hoffnung auf Freundschaft, Liebe, Zweisamkeit, Gemeinschaft. Voller Freude verliert er jeden Argwohn und in diesem Moment sticht Theseus zu.

EM: Could you describe the differences between the Minotaur legend and Dürrenmatt's ballad more closely?

MH: There are two characteristic elements that Dürrenmatt invents anew. On the one hand, Dürrenmatt's labyrinth is made of glass, so that the Minotaur is almost permanently confronted with a sea of mirror reflections. This leads to a process of learning and developing consciousness: at first, the Minotaur thinks his reflection is another Minotaur, before realising that it is an image of himself. On the other hand, from these mirrors, Dürrenmatt develops the idea that the image is Theseus wearing a bull's mask, so that the Minotaur originally believes him to be one of his own kind. Thus, at the end of the story, something very similar to its beginning takes place, only inverted: the Minotaur is confronted with a Minotaur who, his experience tells him, is his own reflection – only to learn that this time it is not his reflection at all, but another, second Minotaur. Suddenly, the Minotaur feels something like hope for friendship, love, companionship, communality. Joyfully, he throws all his suspicion overboard, and that is the moment when Theseus stabs him.



Skizzen zum Bühnenaufbau ›Minotaurus‹ © Christiane Dressler

EM: Inwieweit setzt sich die Idee des Spiegels in der musikalischen Umsetzung fort?

MH: Das wird sich dem Zuhörer hoffentlich sofort vermitteln. Wir haben eine typische Ensemblebesetzung, insgesamt 13 Instrumente, wobei dem Klavier eine ganz zentrale Bedeutung zukommt, es ist quasi aus dem Ensemble herausgebrochen. Das Klavier spielt die ganze Zeit über eine einstimmige Linie und ist engstens mit der Schauspielerin verbunden: Immer wenn die Schauspielerin spricht, spielt das Klavier, bzw. wenn das Klavier spielt, spricht die Schauspielerin. Sie sind aneinander gekettet, sie kommen beide nicht voneinander los. Sie bespiegeln sich und sind auf Ge-deih und Verderb aneinander gebunden. Nach diesem Bild habe ich lange gesucht. Mir war früh klar, dass ich die Musik am Text entlang weben will, aber ich wusste zunächst nicht wie, und dann kam diese Idee mit dem Klavier, mit der ich sehr glücklich bin. Für die Schauspielerin Nicola Gründel ist es ein ungeheurer Parforceritt, denn sie muss den Text immer auf die Phrasen des Klaviers platzieren.

EM: How is the idea of the mirror continued in the musical realisation?

MH: I hope that the listener will immediately understand how. We have here a typical ensemble size, 13 instruments altogether, with the piano in an important, central role – it is almost not a part of the ensemble. The piano plays a unisonous line the entire time and is closely linked with the actress: whenever the actress speaks, the piano plays, and whenever the piano plays, the actress speaks. They are chained together; they cannot dissociate. They mirror each other and are bound together, for better or worse. I searched for that image for a long time. It was clear to me early on that I wanted to weave the music closely along the text, but at first, I didn't know how to – then I had this idea with the piano, which I'm very happy about. For the actress Nicola Gründel, it is an incredible tour de force, for she has to align her text exactly with the piano's phrases.



EM: Und das Element des Fadens der Ariadne?

MH: Der Faden, das Labyrinthische überhaupt, wie auch die Spiegelungen im Labyrinth spiegeln sich eben im Gefesseltsein von Klavier und Sprechstimme respektive in der einstimmigen Linie des Klaviers. Sie verzweigt sich immer wieder, sie kommt an Punkte, wo sie schon einmal gewesen zu sein scheint, nimmt dann aber doch eine andere Wendung, einen anderen Weg. Sie ist nie gleich, aber oft ähnlich, und manchmal dann doch überraschend anders.

EM: In welchem Verhältnis bewegen sich die anderen Instrumente?

MH: Die anderen Instrumente haben vielfältige Möglichkeiten: Sie können einen Raum dahinter eröffnen, färben, sie können das Klavier und die Schauspielerin begleiten, sie können kommentieren, einschreiten, sie können versuchen, die Schauspielerin zu übertönen, regelrecht anzuschreien, gegen sie zu arbeiten, und sie können auch abwesend sein; manchmal schweigt das Ensemble lange.

EM: Können die Musiker diese Möglichkeiten definieren?

MH: Nein, die sind von mir definiert; es ist alles genau komponiert.

EM: And the element of Ariadne's thread?

MH: Like the mirror reflections within the labyrinth, the thread – the labyrinthine element in general – is portrayed by interlocking the piano and narrator's voice, and in the one-voice line of the piano. It branches out over and over, it reaches points where it seems to have been earlier – but then it takes a different turn, a different path. It is never the same, but often similar, and sometimes it's very different after all.

EM: What is the relationship with the other instruments?

MH: The other instruments have multiple possibilities; they can open or colour a background space; they can accompany the piano and the actress; they can comment, intervene, they can try to drown out the actress, almost screaming at her, working against her; and they can also be absent – sometimes, the ensemble stays silent for lengthy stretches.

EM: Can the musicians define these possibilities?

MH: No, they are defined by me; everything is composed in exact details.

»Er tanzte seine Freude, nicht mehr allein zu sein, er tanzte seine Hoffnung, die anderen Minotaurus zu treffen.«

»He danced his joy at no longer being alone; he danced his hope of meeting the other Minotaurus.«

EM: Wie würdest du das Verhältnis zwischen Sprache und Musik beschreiben?

MH: Manchmal ist es redundant, geradezu illustrativ, deskriptiv erzählend, nachahmend, manchmal ist die Musik Färbung, manchmal Störfaktor, manchmal vollkommen autonom. Die Rolle der Musik und des Ensembles kann sich in jedem Moment verändern.

EM: Du gestaltest also die Geschichte bzw. die Hintergründe der Geschichte in der jeweiligen Szene nach deinen musikalischen Vorstellungen so aus, wie du sie empfindest?

MH: Absolut. Die Vorgabe ist der Text. Ich habe am Text nichts gekürzt, nur insofern eingegriffen, als dass es Wiederholungen gibt. Die Schauspielerin wechselt mitunter ihre Einstellung zum Text, ändert ihre Perspektive auf das Erzählte, mal hat sie eine fast hämische Distanz, mal verliert sie sich regelrecht im Text, manchmal wiederholt sie Dinge, als würde sie sich den Text selbst vergegenwärtigen müssen. Das ist alles durchkomponiert von Anfang bis Ende. Die Schauspielerin spricht fast die ganze Zeit, es gibt zwar auch Pausen, aber nicht im Sinne von Zwischenspielen, in denen nur die Musik im Vordergrund steht.

EM: How would you describe the relationship between language and music?

MH: Sometimes it is redundant, almost illustrative, a descriptive narration, an imitation – and sometimes the music provides colour, sometimes it is an interruption, and sometimes it is completely autonomous. The role of the music and of the ensemble may change at any moment.

EM: So you illustrate the story, or rather the story's background, in each scene according to your musical ideas, the way you feel it?

MH: Absolutely. The text is the model. I have not abridged the text, and have only interfered with it inasmuch as there are now repetitions. At times, the actress changes her attitude towards the text, changing her perspective on the story; sometimes she has an almost derisive distance; sometimes she loses herself in the text; sometimes she repeats things, as if she had to remind herself of the text. This is through-composed from beginning to end. The actress speaks almost the entire time – there are pauses too, but not in the sense of interludes in which only the music would matter.

EM: Gibt es denn eine übergreifende musikalische Dramaturgie für die Szenen oder bist du beim Komponieren von Szene zu Szene fortgeschritten?

MH: Ich bin ja noch mittendrin. Natürlich gibt es Passagen, bei denen ich von Anfang an eine bestimmte Vorstellung hatte. Aber im Grunde ist es so, dass ich die Musik am Text entlang entwickle, dem Faden folgend, sozusagen. Den Faden der Klavierstimme habe ich dabei zuerst gesponnen, das Klavier liegt also mit dem Text schon komplett vor. Und jetzt gehe ich am Text und am Klavier entlang und komponiere nach und nach das gesamte Ensemble hinzu. Das Ensemble ist dabei relativ sparsam eingesetzt und manchmal erscheint es auch über längere Strecken überhaupt nicht, so dass es eine ganz besondere Bedeutung hat, wenn dann einmal ein Tutti kommt. Oder plötzlich kommt nur ein Ton vom Fagott, oder die Oboe geht mit der Linie mit, die im Klavier vorgezeichnet ist, spielt aber nicht alle Töne des Klaviers. Oder es gibt kurze Einwüfe von Gruppen aus dem Ensemble, die einen Gedanken des Textes regelrecht in Szene zu setzen versuchen. Da gibt es sehr viele Möglichkeiten.

EM: Is there an overarching musical dramaturgy for these scenes, or did you move from scene to scene in your process of composition?

MH: I am still in the midst of it. Of course there are passages for which I had a fixed idea from the very beginning. But basically, I develop the music along the lines of the text, following the thread, so to speak. I spun the piano voice's thread first – so the piano and the text are now complete. Now, I work along the text and piano line, gradually putting together the entire ensemble. The ensemble is used relatively sparingly, and sometimes it doesn't appear at all for lengthy stretches, so that any tutti passage is very meaningful. Or suddenly, there might be only one note from the bassoon, or the oboe joins the line of the piano, but does not play all the piano's notes. There might also be short interpolations from groups within the ensemble, trying to turn an idea of the text into a veritable scene. There are plenty of possibilities.

EM: Du arbeitest mit dem Regisseur Thierry Bruehl zusammen. Kannst du schon etwas zum Bühnenbild sagen? Wird die Idee des Spiegels oder des Labyrinths auf der Bühne aufgegriffen?

MH: Nein, das Labyrinth wird nicht dargestellt. Unsere momentane Idee sieht ungefähr so aus: Wir haben ein Rechteck auf der Bühne, drei Wände, zum Publikum hin offen, relativ groß – drei bis vier Meter hoch –, und in diesem riesigen leeren Raum befindet sich der Flügel und zwar so, dass der Spieler mit dem Rücken zum Publikum sitzt. Und auf den Wänden sitzt das Ensemble. Das kann am Ende aber alles noch ganz anders aussehen.

EM: Wenn man sich zu einem Stoff hingezogen fühlt, kann es sein, dass man ihn anziehend findet, abstoßend oder dass man sich selbst darin sieht. Warum interessiert dich gerade die Dürrenmatt'sche Sicht des Minotaurus?

MH: Dürrenmatts Bild ›Der entwürdigte Minotaurus‹, das er übrigens 1958 gemalt hat, also lange vor der Entstehung des Textes, gibt eine eindruckliche Ahnung davon, worum es gehen könnte und was mich von Anfang an angezogen hat. Eine Geschichte, die zutiefst menschlich ist. Ein schwergewichtiges, zeitloses und uraltes Thema. Und doch lässt sich die Geschichte in vielerlei Hinsicht deuten und verstehen. Dass der Minotaurus der Verlierer in der Geschichte ist, ist natürlich bezeichnend. Vielleicht sind die Geschichten der Geschichtsverlierer eben doch die wichtigeren und eindringlichsten. Und dass der Geschichtsgewinner dann dessen Geschichte erzählt, ist auf eine Art ja auch der Hohn der Geschichte.

EM: You are working with the stage director Thierry Bruehl. Can you say anything about the scenery yet? Will the idea of the mirror or the labyrinth be reflected on stage?

MH: No, the labyrinth will not be on display. At the moment, our idea is approximately this: we have a rectangular space on stage, three walls, open to the public and relatively large – three to four metres – and in this huge empty space, the grand piano is placed so that the player sits with his back to the audience. The ensemble is seated on top of the walls. In the end, however, all this may look quite different.

EM: If one feels drawn to a story, it is possible that one finds it attractive or disgusting, or that one feels reflected by it. Why is it Dürrenmatt's perspective on the Minotaur that interests you particularly?

MH: Dürrenmatt's painting ›The Debased Minotaur‹ – which, incidentally, he painted in 1958, long before he wrote the text – gives an impressive inkling of what it might be about and what I found attractive from the very beginning. A story that is profoundly human. A heavy-hitting, timeless and ancient topic. And yet, the story can be interpreted and understood in many ways.

It is significant that the Minotaur is the loser in the story. Perhaps the stories about the losers throughout history are the more important and impressive ones, after all. And the fact that history's winners then tell the loser's story is also a form of history's scorn.

Das Gespräch führten Roland Diry und Marie-Luise Nimsgern.

The interview was conducted by Roland Diry and Marie-Luise Nimsgern.

»Theseus nahm die Stiermaske vom Gesicht, wickelte den roten Wollfaden auf und verschwand aus dem Labyrinth, und alle seine Spiegelbilder wickelten den roten Wollfaden auf und verschwanden aus dem Labyrinth, das nichts mehr widerspiegelte als endlos den dunklen Kadaver des Minotaurus.«

»Theseus took off his bull's mask, wound up the red wool thread and disappeared from the labyrinth, and all his reflections wound up the red wool thread and disappeared from the labyrinth, which reflected nothing but the dark cadaver of the Minotaur, endlessly.«

Termin

08.02.2013, 21 Uhr
Stuttgart, Theaterhaus, Großer Saal, T1

ECLAT Festival Neue Musik 2013 – Musiktheater

Markus Hechtle: Minotaurus für eine Schauspielerin und Ensemble, nach der Ballade von Friedrich Dürrenmatt (2012) (Uraufführung)*

Clemens Heil, Dirigent

Nicola Gründel, Sprecherin, Schauspielerin

Thierry Bruehl, Regie

Christiane Dressler, Bühne

Claudia Jung, Kostüme

Jürgen Palmer, Projektion

Hubert Schwaiger, Licht

Norbert Ommer, Klangregie

*Kompositionsauftrag des SWR für das Festival ECLAT 2013, finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung