

HELMUT LACHENMANN (*1935) –

Mouvement (-vor der Erstarrung) (1984) – instrumentale *musique concrète*, Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit

...nicht mehr in der Tonalität wurzeln oder in der Tonalität wursteln

Scheinbar gibt es kaum einen härteren Schnitt als den von dem Exilungarn Ligeti zum süddeutschen Lachenmann - hier der freidenkende, bildungsbürgerliche ungarische Jude, dort der utopisch-kommunistische Pfarrerssohn aus dem Schwäbischen. Hier eine Musik, die scheinbar den Schönklang in die Avantgarde zurückholte, dort eine, die sich dem traditionellen Schönheitsbegriff durchweg verweigert.

Doch es gibt natürlich schlagende Gemeinsamkeiten: beide Komponisten sind von einem scharfen Intellekt geprägt, der sie misstrauisch bleiben ließ gegenüber allen Mainstream-Richtungen der Avantgarde (eigentlich ja auch schon ein Widerspruch in sich). Beide gehen vom Klanglichen aus, sind aber konstruktiv mit allen Wassern gewaschen. Beide sind sich des übermächtigen Drucks der allgegenwärtigen Tradition bewusst und versuchen darauf in ihrem kompositorischen Schaffen zu reagieren. Beide sind musikliterarisch von großer Vermittlungskompetenz und finden für ihr Schaffen plastische Bilder und nachvollziehbare Verbindungen zu anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen.

Und last but not least: Lachenmann geht kompositorisch z.T. von haargenau denselben Koordinaten aus wie der 12 Jahre ältere Ligeti. Lachenmann zieht in seinen Schriften immer wieder folgende Werke heran: Stockhausen „Gruppen“, Ligeti „Atmosphères“ und „Lontano“ – und das, obwohl er letztere aus verschiedenen Gründen nicht eindeutig positiv bewertet. Nichtsdestotrotz beweisen seine Analysen, dass er sich mit Ligetis früher Musik intensiv auseinandergesetzt hat – und sei es nur unter dem Gesichtspunkt: Kenne deinen „Feind“.

Weniger gemeinsame Vorlieben mit Ligeti hat Lachenmann in der 2. Wiener Schule, auf die er sich immer wieder beruft (die russisch-französische Musik des 20. Jhds. scheint in seinem Denken keine große Rolle zu spielen) und in der Musik seines über alles geschätzten Lehrers Luigi Nono (1924-1990).

Um zu verstehen, wie Lachenmann zu seiner etwas abweisenden, widerständigen Musik kam (die auf andere Art und Weise eine Schönheit ausdrückt), müssen wir zunächst seine in zahlreichen Artikeln umrissene Ästhetik kennenlernen.

Für ihn hat jedes musikalische Material einen „tonalen“ Aspekt. Damit meint er nicht nur die dur-moll-tonale Funktionalität, sondern allgemein den „an die zentralen tonalen Kategorien gebundenen, historisch vermittelten, ideologisch vielfach verwalteten emphatischen Gestus“. Tonalität (für Lachenmann zwar überlebt, aber nicht überwunden) ist gekennzeichnet durch den „dialektischen Mechanismus von Spannung und Entspannung, mit Hilfe dessen solcher emphatischen Haltung auch die entlegenste Erfahrung als Dissonanz einverleibt werden kann. In diesem Sinne hat sich das tonale Denken in jeglicher Form von Atonalität erhalten.“ (S.35) Alle Zitate stammen aus dem Sammelband mit Lachenmanns Schriften von 1966-1995 „Musik als existentielle Erfahrung“, Breitkopf & Härtel/Insel Verlag, Wiesbaden 1995.

Den „sinnlichen“ Aspekt des Materials hat Lachenmann kategorisiert in 5 Unterebenen. Alle diese Ebenen sind klanglicher Art, allerdings mit unterschiedlicher Relevanz für die Struktur der Komposition:

- I. Kadenzklang (bzw. Klangkadenz): im Prinzip ein Einzelereignis wie etwa ein Tamtam-Schlag, so dass die „Eigenzeit“ von der Klangdauer nicht zu trennen ist.
- II. Klangfarbe (bzw. Farbklang): ein ausgehaltener Klang, dessen Klangcharakter nichts mit der Klangdauer zu tun hat. Also etwa ein Orgelklang, aber auch ein statischer Cluster in unveränderlicher Instrumentation und Dynamik.
- III. Fluktuationklang (bzw. Klangfluktuation): ähnlich wie II., aber mit charakteristischer oszillierender innerer Bewegung, also z.B. eine ostinate Begleitfigur, Klangfelder oder in sich gleich bewegte Clusterflächen.

- IV. Texturklang (bzw. Klangtextur): ein innerlich bewegter Klang mit ständig sich erneuernden und unvorhersehbaren Teileigenschaften, wobei sich die Unvorhersehbarkeit irgendwann unabhängig von der Dauer zu einem statistisch beschreibbaren Gesamteindruck einebnet. Dieser Punkt fällt beim Hörer individuell verschieden aus, hängt aber auch von der Art des Texturklangs ab: die Summe von Natur- oder Fabrikgeräuschen, eine sich ständig ändernde Klangfläche (z.B. in Lontano).
- V. Klangstruktur bzw. Strukturklang: Lachenmanns wichtigste Kategorie. Der Klang ist zeitlich gerichtet, hat also präzisen Anfang und Ende und einen Verlauf. Die Summe der Teile ist unabdingbar mit dem Gesamtklang verbunden: Lachenmann spricht von „Eigenzeit“. Typische Beispiele in den Lachenmann-Texten sind immer wieder Gruppen (also Formantspektren) aus Stockhausens gleichnamigem Werk.

Da die Klangstruktur seine wichtigste Kategorie ist, können wir davon ausgehen, dass es das ist, was Lachenmann in seinen Werken erreichen möchte: ein eindeutig identifizierbarer Klang, dessen Komponenten nichts Zufälliges haben, sondern etwas Gerichtetes. Sinnlich sind Struktur (Form) und Klang (Erscheinung) ein und dasselbe.

Alle anderen Kategorien haben für Lachenmann einen stärkeren „tonalen“ Aspekt, über den er hinaus möchte: die espressive Geste (oder die emphatische) soll neuartig sein und zugleich einen strukturellen Aspekt besitzen. Seine Musik entsteht im Widerstand gegen die Gewohnheit, denn da sei eine neue Schönheit. Er will kein Komponist sein, der sich gedankenlos bei den Gesten der traditionellen Musik bedient. Ein solcher Komponist werde nur fälschlicherweise betrachtet als einer, der in der Tonalität wurzelt. Das sei ja mehr ein in der „Tonalität wursteln“. Insofern kritisiert er z.B. auch Ligetis Musik, sie übernehme tonale Gesten zu unreflektiert und selbstzufrieden – das erkläre ihren für Avantgarde-Musik relativen Erfolg: Sie sei eben mehr für sogenannte „Querfeldein-Kontakte“ des Publikums zu neuer Musik geeignet, da sie den „ästhetischen Apparat“ der Tradition nur übernehme und nicht in Frage stelle.

Lachenmann fordert für Komponisten heute: *Komponieren heißt: über die Mittel nachdenken. Komponieren heißt: ein Instrument bauen.* Das bedeutet, genaue Reflexion der Mittel. Also behandelt seine eigene Musik oft eher das Entstehen des Klangs, der Musik oder vielmehr das kreative Scheitern daran. Er verwendet bevorzugt außergewöhnliche Spieltechniken, die das Entstehen des Tons an sich thematisieren, also z.B. Töne mit überwiegender Luftanteil bei Bläsern oder Streichgeräusche bei Streichern etc. Reichlich selbstironisch schrieb er 1982 (S.70f): „Nicht fehlen darf natürlich auch das polemische Spiel mit dem Begriff „Verweigerung“, welches mich selbst zum asketischen, schmollenden Prediger mit moralisch erhobenen Zeigefinger in der Wüste ersticker Kratzgeräusche stempeln möchte, ein Pappkamerad, so recht zum Draufhauen sich anbietend, weil man geflissentlich als Abkehr vom Publikum missdeutet, was ich immer als kompositionstechnisches Verfahren beschrieben hatte: das Wegräumen des offen Daliegenden, um dahinter Verborgenes freizulegen, reiner erlebbar zu machen. Meine Hilfsdefinition von Schönheit als >Verweigerung von Gewohnheit<: Im Zerrspiegel der Blödmacherei wurde daraus >Verweigerung von Genuß<.“

Und tatsächlich: lässt man sich auf Lachenmanns sensible Klangwelten (fast) ohne normal gespielte Töne ein, offenbart sich eine eigene Art von Schönheit in der Wahrhaftigkeit der Absichten. Denn Lachenmanns dritte Maxime heißt, ganz auf die Freiheit des Komponisten abzielend: *Komponieren heißt: nicht sich gehen, sondern sich kommen lassen.*

Doch bis zum Erkennen der eigenartigen Schönheit wartet auf den Hörer viel Arbeit, mehr auf den Leser der Partituren, noch viel mehr aber natürlich auf die Musiker. Zum Interpretieren seiner genau ausgeklügelten „Tonverweigerungs“-Techniken muss man vor jeder Partitur erst eine umfangreiche Legende mit neuartigen Tonerzeugungen studieren. Schauen wir uns diese Legende einmal in seiner Partitur „Mouvement (-vor der Erstarrung)“ an. Es handelt sich um Klänge, bei denen die Art des Machens mindestens ebenso wichtig ist wie der eigentliche zu hörende Klang.

Das letzte Aufbegehren vor der Erstarrung

Der Titel „Mouvement (vor der Erstarrung)“ lässt Assoziationen an ein Schlüsselwerk der literarischen Moderne aufkommen: Eines Morgens wacht der Handlungsreisende Gregor Samsa rücklings in seinem Bett auf und kann sich nicht mehr auf die Seite drehen, denn er hat sich in einen riesigen Käfer verwandelt. Mit diesem Bild des zappelnden Käfers beginnt Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“.

Ähnlich wirkt die Klanglichkeit des „Mouvement“ (die Doppeldeutigkeit Bewegung – Satz ist natürlich beabsichtigt): aus den „ergebnislosen“ Versuchen, traditionelle Töne und Figuren (also tonale, emphatische Gesten) zu erzeugen, entsteht nach und nach im letzten Drittel des ca. 22minütigen Stücks ein gehetztes Perpetuum mobile im Tarantella-Rhythmus (T.308-424). Doch damit ist nicht etwa ein Erfolgserlebnis gemeint. Lachenmanns Einstellung zum gelösten Musizieren wird im Mittelteil hinreichend verdeutlicht: Die Takte 217-247 zitieren das Wienerlied „O du lieber Augustin, alles ist hin“, ein Lied, das schon in einem Schlüsselwerk der frühen musikalischen Moderne verwendet wurde – in dem schon erwähnten 2.Streichquartett op.10 von Arnold Schönberg. Hier wie dort ist seine Bedeutung deutlich spürbar: Es gibt kein Zurück mehr, das Alte versinkt in Schutt und Asche, es ist aber nicht etwas optimistisch Neues an seine Stelle getreten. „Hut ist weg, Stock ist weg, Augustin liegt im Dreck...“

Lachenmann zitiert das Lied im Gegensatz zu Schönberg, der nur die erste Zeile imitatorisch verwendet, vollständig, dafür aber zu einem geräuschhaften Skelett abgemagert. Dabei wendet Lachenmann eine Technik an, die aus der seriellen Musik vertraut ist. Jeder Tonhöhe des Originals wird genau ein Instrument (oder eine Kopplung) mit einem spezifischen „Kadenzklang“ zugeordnet. Das Notenbeispiel und alle folgenden stammen aus dem Artikel „Fünf Beispiele“ des Musikwissenschaftlers Robert Piencikowski, erschienen im Band 61/62 der Musikkonzepte (hrsg. H.-K. Metzger u. R. Riehn, edition text+kritik, München 1988). Ich verfolge auch die darin enthaltenen Analyse-Ansätze.

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The notes are: C4 (Klar.), G4 (Trp.), A4 (Schlz.I), B4 (Schlz.II), C5 (Schlz.III), D5 (Kb.), E5 (Br.).

Obwohl die Töne in der Partitur mit dem Schönbergschen Zeichen H für Hauptstimme markiert und mit Text unterlegt sind, ist diese Cantus-firmus-Technik doch mehr etwas fürs Auge als fürs Ohr, denn hörend ist der Augustin kaum wieder zu erkennen, zu viele interessante Geräusche wetteifern um die Aufmerksamkeit. Dies ist also der deutlichen Kennzeichnung in der Partitur zum Trotz eine eher versteckte Botschaft, tatsächlich vergleichbar dem im Tenor versteckten Cantus firmus einer Renaissance-Messe (siehe die Partiturseite 45). Es entsteht eine Art instrumentale „musique concrète“. Der Vergleich zu der Tonband-Musik, zuerst entstanden in den 40er Jahren, die Alltagsgeräusche musikalisch konstruktiv einsetzt, stammt von Lachenmann selber.

Doch nicht nur das Zitat greift auf tonales Material zurück (tonal hier auch im engeren Sinne!), auch Lachenmanns eigene Konstruktionsprinzipien der Tonhöhen verwenden häufig scheinbar dur-moll-tonales Material. Erklingen Tonhöhen normal gespielt, hört man sie meist im Abstand einer Terz, aber auch reihenartig eingesetzte Skalen sind häufig in traditionellen Dreiklängen organisiert. So schimmert selbst hinter nur geräuschhaft angedeuteten Tonhöhen tonale Klanglichkeit hindurch, was den Klangflächen ein ganz eigenes Gepräge gibt – wie ein tonales Stück vor dem Durchbruch, der jedoch nie ganz erreicht wird, da die Geräuschhaftigkeit stets dominiert.

So dudeln die Bläser und Schlagzeuger auf dem Höhepunkt der Tarantella auf vermindernden Dreiklängen oder Dominantseptakkorden herum – allerdings quasi polytonal überlagert. So erklingt T.387 die ähnliche Figur gleichzeitig als mehr oder weniger E7 (Fl), D7 (Kl), Es7 (Trp) und As7 (Xylba). Der resultierende Eindruck ist der eines verschmutzten verminderten Septakkordes – der wohl ausgelutschteste Akkord der romantischen Zeit für Aufregung und Spannung. Die Tarantella ist also sinnentleertes, hohles Getön. Somit ist Lachenmanns ef-

fektvolle Musik zugleich ein Kommentar auf Musik, die unreflektiert emphatische Gesten übernimmt und verbraucht – und dabei selbst verbraucht ist.

Nach dem Höhepunkt bilden die Bläser ab T.417 eine absteigende Linie, die nach einem Prinzip konstruiert ist, die wiederum an Techniken der 2. Wiener Schule gemahnt: ein quasi bitonaler Akkord, unten b-Moll, oben e-Moll (gleichzeitig besteht er aus sich nach oben vergrößernden Intervallen: kleine Terz bis kleine Sext) wird an der Linie *des'* abwärts geführt (*des'* bildet nacheinander jeden Akkordton) und so allmählich in seine Punktspiegelung überführt: am Ende steht die Mischung aus unten e-Moll, oben b-Moll. Dazu tritt eine hohe Linie, die als Entsprechung zum Progressiv-Intervallklang alle Intervalle von der kleinen Sekunde aufsteigend bis zum Tritonus enthält. Natürlich ist diese Folge wieder quer über die Partitur verstreut und ich bin dem Autor Piencikowski wirklich sehr dankbar, dies herausgefunden zu haben. Er erweist sich als analytisches „Trüffelschwein“.

Die Methode, absteigende und aufsteigende Linien zu kreuzen, bildet auch den Abschluss des gesamten Stückes. Nachdem jeder Versuch, aus der starren Bewegung auszubrechen, gescheitert ist, wandert eine skalenartige Linie in gleichen (aber zum Metrum verschobenen) Notenwerten in die Tiefe, während eine sich zweite in sich vergrößernden Notenwerten und Intervallen in höchste Höhen schraubt – eine Art groteske Himmelfahrt.

Mich erinnert die Methode, Konstruktionsprinzipien unhörbar einzusetzen und dabei „tonale“ und neuartige Formprinzipien gleichzeitig zu erfüllen, sehr stark an die 2. Wiener Schule. Genau wie Lachenmann erfüllten Schönberg, Berg und Webern formal trotz Frei- oder Zwölf-Tönigkeit auch tonale Kategorien – quasi nach dem Prinzip der doppelten bis vierfachen Naht... Insofern hat Lachenmann seinen Anspruch, neue Klangstrukturen zu schaffen und den emphatischen Gestus kritisch hinterfragt mitzukomponieren, bravourös eingelöst.