

Wunderwelt des Rauschens

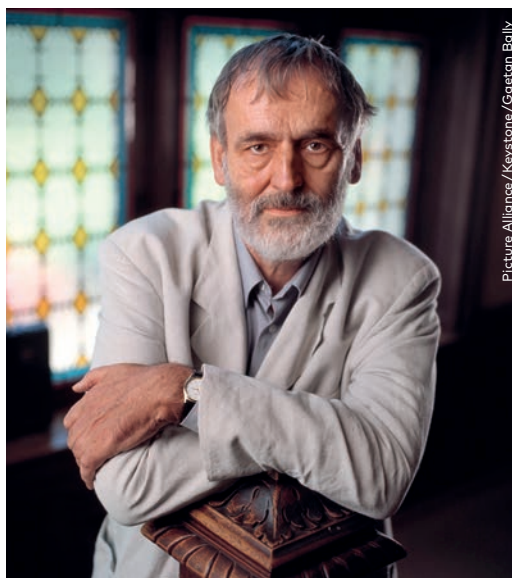
Der Komponist Helmut Lachenmann, einer der bedeutendsten Vertreter der Neuen Musik, feiert am 27. November seinen 90. Geburtstag. Eine Würdigung des Künstlers und seines Werks von Berthold Seliger

Die Neue Musik führt nach wie vor ein Schattendasein, was die Aufführung und Popularität ihrer Werke angeht – sieht man einmal vom populären »Neoklassik«-Schmarren ab, dieser belanglosen, nichts wollenden Musik zum, ja: Ausschalten. Aber welche »aktuell« (also sagen wir: nach den sechziger Jahren) komponierte Musik findet regelmäßig in den Programmen der Sinfonieorchester, des Rundfunks oder gar des Fernsehens statt? Sicher, es gibt die Spezialisten-Festivals von Donaueschingen bis Witten, es gibt hervorragende Reihen wie die Münchner »Musica Viva«, und nicht zuletzt das Musikfest Berlin macht sich regelmäßig um die Aufführung zeitgenössischer Musik verdient. Und es gibt Ausnahmen, die die Regel bestätigen: Das Werk von Pierre Boulez etwa, der das Glück hatte, dass sich ein Pultstar wie Daniel Barenboim über Jahrzehnte für sein Werk eingesetzt hat, oder György Ligeti, dessen »Atmosphères« in »2001: Odyssee im Weltraum« zu hören ist. Ganz zu schweigen von omnipräsenten Komponisten wie Thomas Adès oder Jörg Widmann, die eine gefällige Musik schreiben, die vom Publikum so gern gehört wie von den großen Orchestern gern gespielt wird, weil sie nicht weh tut und keine Mühe macht – weder beim Einstudieren noch beim Zuhören. Neue Musik zum Entspannen.

Ganz anders die Musik von Helmut Lachenmann, der am 27. November seinen 90. Geburtstag feiert. Sicher, mit seiner Oper »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern« konnte Lachenmann einen veritablen internationalen Erfolg feiern. Und das Musikfest Berlin widmete dem Jubilar unlängst einen bemerkenswerten Querschnitt seiner Werke. Doch gerade hier zeigte sich ein Problem

der Pflege wirklich neuer Musik unserer Tage: dass selbst so herausragende Kompositionen wie Lachenmanns »Ausklang«, eine 1984/85 entstandene »konzertante Musik für Klavier und Orchester«, sonst kaum jemals aufgeführt werden.

»Ausklang« ist ein Monster von einem Werk, für den Pianisten, für das Orchester,



**»Musik, die greift und nicht bloß an-greift«:
Der Komponist Helmut Lachenmann**

für das Publikum, nicht zuletzt durch seine Aufführungsdauer von etwa 50 Minuten – aber ein beglückendes Monster. Eine Komposition voller Kühnheit und Abenteuerlust, fordernd, verstörend und anregend (und zwar auf eine Art anregend, wie es vielleicht das Publikum der Uraufführung von Beethovens »Eroica« erlebt haben mag, also durchaus auch mit einer gewissen Überforderung).

»Helmut Lachenmann holt in die Musik hinein, was draußen in der Welt vor sich

geht«, konstatiert der Dramaturg des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin, Steffen Georgi. Mit all den flirrenden Sounds, mit den zärtlichen Tönen des Klaviers, die nicht mehr verändert werden können und allmählich im Saal »ausklingen«, und mit dem gewaltigen Schlaginstrumenten-Apparat aus unter anderem vier Pedalpauken, zwei Bongos,

sechs japanischen Tempelgongs, vier Tamtams, vier chinesischen Becken, sechzehn Woodblocks, drei kleinen Trommeln, sechs Tomtoms, drei Metallblöcken und zwei Donnerblechen, überwiegend Instrumente mit unbestimmten Tonhöhen, für deren Bedienung acht Schlagzeuger benötigt werden, erzeugt Lachenmann ein »Fortissimo der emotionalen Wirkung«, wie er selbst bemerkt. Die Zuhörer/innen sind ganz in Zeit und Raum gebannt, es gibt kein Draußen mehr, nur noch das Drinnen in Lachenmanns Klang- und Geräusch-Kosmos. Es entsteht ein »Sound-House«, wie Francis Bacon diesen utopischen Ort vor 400 Jahren in »Neu-Atlantis« genannt hat. Oder eben »free music in a capitalist society« – das sagte wiederum Iggy Pop ...

»Der Titel »Ausklang« klingt relativ poetisch«, weiß Lachenmann. »Aber ich habe ihn ganz technisch gemeint. Ein Klavier spielt eigentlich permanent nur Ausklänge. Das heißt, die Töne verschwinden immer wieder, sie verklingen. Und dieses Element kann man ja nach allen Richtungen neu beleuchten, entwickeln.« Bis hin zu einem »Waldesrauschen«, das Lachenmann, der den Begriff »Rauschen« gegenüber »Geräusch« für seine Musik bevorzugt, für »eine wunderbare Erfahrung« hält.

Lachenmanns Musik klingt anders als das im Musikbetrieb Gewohnte und Bevorzugte. Diese Musik ist »schwierig«, sie kann kaum zur Entspannung gehört werden, son-

dern zwingt die Zuhörer/innen zur Auseinandersetzung – *Musik als existentielle Erfahrung*, wie die bemerkenswerte Sammlung seiner zwischen 1966 und 1995 entstandenen Schriften betitelt ist. Diese Sammlung legt Zeugnis ab von Lachenmanns in den siebziger Jahren erhobener Forderung, dass Musik sich kritisch gegenüber der Wirklichkeit verhalten sollte. Musik soll, kann und muss Haltung zeigen. Damit rebelliert Lachenmann gegen das Diktum der Behaglichkeit, gegen das Missverständnis, Musik und überhaupt die Künste seien lediglich ein harmloses, hübsches Beiwerk im kapitalistischen Realismus: »Musik als Niederschlag kritischen Denkens wird und soll ihrerseits die kritische Auseinandersetzung mit sich selbst provozieren. Dies ist der einzige gesellschaftspolitische Beitrag, den sie zu leisten imstande ist.«

Dabei bezieht sich Lachenmann ausdrücklich auf Herbert Marcuse, von dem er den Begriff der Verweigerung übernommen hat: »Der Gedanke der Verweigerung bedeutete für mich, die Gesellschaft und ihre kulturellen Einrichtungen nicht zu meiden, sondern erst recht in die ›Höhle des Löwen‹ zu gehen und dort, im bürgerlichen Konzertsaal, eine Musik zu machen, die greift, und nicht bloß an-greift.« Hier unterscheidet er sich von seinem Lehrer und Freund Luigi Nono, der als aktives Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens eher auf die politische Wirksamkeit einer plakativen Kunst setzte und von dem Lachenmann durchaus »ein klares Bewusstsein für die geschichtliche Relevanz und die Bedeutung des musikalischen Materials« sowie »eine kritische Reflexion der politischen Geschichte und Gegenwart« (Jörn Peter Hiekel) erwarb.

Lachenmann geht es um Musik in Kategorien, »bei denen es sozusagen knistert, wo das Hören verunsichert wird«. Wobei er gerade nicht auf bloßes Verunsichern »als unreflektierte Provokation«, also als ein »harmloses, ungefährliches Gesellschaftsspiel« aus ist, das bestens ins bürgerliche Konzertleben passt, ohne irgendjemandem weh zu tun. Lachenmanns Ästhetik kann man wohl am ehesten mit dem Begriff des »Widerständigen« fassen. Für den Musikwissenschaftler Hiekel klingt im Begriff der »Widerständigkeit« an, »dass ein Kunstwerk Momente der Brechung, Verunsicherung oder Infragestellung in sich aufzunehmen vermag, die offen sind für die Deutung als gleichsam seismografische Reflexion der Wirklichkeit. Es geht dabei um die ›wirklichkeitsaufschließende Kraft des Schönen‹.« Und es kann letztlich wenig verwundern, wenn der explizit widerständigen Musik Helmut Lachenmanns eben bis heute Widerstände entgegengebracht werden.

Lachenmann gilt als Begründer einer »musique concrète instrumentale«, also einer »Klangproduktion, bei der das Instru-

ment als Klangkörper bis in seine geheimsten Geräuschecken hinein ausgelotet und ausgereizt wird« (Guido Fischer). Lachenmann kreiert eine Wunderwelt der Geräusche. Er gibt nichts auf Hör-Erwartungen und -Gewohnheiten, ganz im Gegenteil, er provoziert den Status quo der »klassischen« Musikproduktion und revoltiert gegen jegliche Selbstgenügsamkeit in eingefahrenen Komfortzonen. Lachenmanns kompositorische Grundhaltung ist subversiv, auch (oder gerade) wenn er gerne klassische Besetzungen wie das Sinfonieorchester oder das Streichquartett für seine Werke wählt.

»Concertini« (2005) kann als eine Art Opus summum seiner Beschäftigung mit dem gesamten »ästhetischen Apparat« und dem musikalischen Vokabular der bürgerlichen Musik verstanden werden. Lachenmann, eine Vaterfigur des zeitgenössischen Komponierens, entpuppt sich hier erneut als Meister der geschabten und der krächzenden Töne; er nennt »Concertini« selbst ein »Scharrkonzert«. »Concertini«, das heißt wörtlich übersetzt: mehrere kleine Concerti, also lauter Minikonzerte, und tatsächlich wird jedes Instrument wie in einem Solistenkonzert behandelt, mit ungewöhnlichen Spieltechniken, die den Spielern und Spielerinnen höchste Virtuosität abverlangen.

In diesem Werk nimmt Lachenmann laut Eigenaussage neben »Geräuschhaftem« und Verfremdetem auch »das Unverfremdete, Vertraute, im weitesten Sinn Konsonante in den Griff«, mit dem Ziel, »alles Klingende und klingend Bewegte in so verändertem Kontext ständig neu anzuleuchten«. In seinem jüngsten Werk, »My Melodies. Musik für 8 Hörner und Orchester« (2016–2023) bestehen lange Passagen nur noch aus dem gemeinsamen, tonlosen Atmen der Blasinstrumente. Die »Melodien« atmen im Raum. Das ist von einer ungeheuren Zärtlichkeit, man wünscht sich, diese Atmungen würden nie zu Ende gehen. Keine virtuos, solistischen Selbstdarstellungen, sondern eine atemberaubende Musik des Atmens.

»Wenn Sie über eine Wiese gehen und einer Weinbergschnecke aufs Haus treten, dann haben Sie praktisch eine Existenz ruiniert. Es gibt einen ganz kleinen Pianissimo-Knacks, den Sie hören.« Man kann dieses Zitat des Komponisten Helmut Lachenmann als ein Plädoyer für eine Art hellhöriges Hören verstehen – die Neubestimmung eines Hörens, das sich auch kleinsten Geräuschen gegenüber sensibel verhält. Man kann es aber auch als die Forderung nach einer sensiblen Hellhörigkeit gegenüber der Welt begreifen.

»Der Rest ist – denken.« (Helmut Lachenmann)

Berthold Seliger schrieb in konkret 6/23 über die Oper »Lanzelot« von Paul Dessau und Heiner Müller