

Helmut Lachenmann

*Kurzportrait mit Selbstportrait**

Clemens Gadenstätter

Wie beginne ich eine Huldigung? Oder: Wie soll ich mich verhalten gegenüber der ehrenvollen Aufgabe, eine Huldigung oder Laudatio Helmut Lachenmanns – oder wie immer man das nennen will – zu schreiben? Frage eins, die einfachere: Soll ich einem gesellschaftlichen Ritual Genüge tun, also genau das tun, was die Arbeiten dieses speziellen zu Huldigenden eigentlich so rigoros wie möglich von sich zu weisen versuchen? Versuchen, dieses Ritual so rigoros von mir zu weisen, wie es eben mit einer gesellschaftlichen Tätigkeit innerhalb dieser Gesellschaft möglich ist? So, wie ich diese Arbeiten lese, wird darin dieses »frei Haus« gelieferte Paradoxon bzw. *double bind* der künstlerischen Tätigkeit (Abstand vom Kollektiven im Kollektiven) mitreflektiert. Und dies geschieht manchmal im Zorn, manchmal resignierend, manchmal mit der Schärfe gesuchter Objektivität, in vielerlei Varianten.

Oder, und das ist Frage zwei, die komplexere Frage: Soll ich versuchen, einen Weg zu finden, der das Ritual neu zu definieren versucht, indem es zuerst als solches identifiziert wird, seine »alte« Funktion »festgestellt« wird, um dann – von anderer Ebene angegangen – eventuell eine andere Form, und somit eine andere Aussage zu ermöglichen? Ist die Annäherung an die kollektive Form schon zu viel Zugeständnis an diese, wird der Versuch der Veränderung, so angegangen, zur reinen Tautologie? Ist das Nachdenken über die Möglichkeiten der Veränderung des Rituals schon in dessen Formen gefangen und folgt es vielleicht obendrein dem (inzwischen ebenso) gesellschaftlichen Ritual, die Dinge zu reflektieren, um sie dann mit gutem Gewissen unangetastet zu lassen?

Oder greift wieder einmal das »Mobilitäts-Regime«? Bewegen wir uns wieder einmal ständig und wie wild, nur um dem Vorwurf auszuweichen, nicht neu und damit relevant zu sein? Verdeckt gleichzeitig die immer währende Bewegung vielleicht einen Stillstand: Tausende Bewegungen geraten zum Flirren auf der Stelle, und je schneller wir uns bewegen, desto kleiner sind unsere Bewegungen und so weiter. Die Lachenmann'sche kompositorische Praxis stellt sich auch diesem Paradoxon und *double bind*,

* Der Text ist eine überarbeitete Version des in englischer Sprache erschienenen Artikels *Helmut Lachenmann: Short Portrait with Self Portrait*, in: Contemporary Music Review 23/3-4 (2004), S. 31-37 zum 70. Geburtstag des Komponisten.

so wenigstens lese ich ein Stück wie *Mouvement* (– vor der Erstarrung), aber auch in *Salut für Caudwell*, *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, »Reigen seliger Geister«, *Serynade* etc. ist die Bewegung Thema.

Folgefrage: Ist es bei der derzeit üblichen Praxis, kritische Ansätze welcher Art auch immer ins jeweilige System heimzuholen (siehe Schulhefte mit der Aufschrift »Punk saves the A«) überhaupt sinnvoll, an seiner Transformation arbeiten zu wollen – und dann auch noch komponierend? Gibt es eine Möglichkeit, vom Systemhaften an sich abzusehen? Oder wäre ein Weg des Umgangs mit diesem Systemhaften, die kompositorische Technik als eine Systematik anzusehen, nicht *mit der*, sondern *an der* gearbeitet wird? So hätte sich die Technik ebenso zu transformieren, wie sie selbst das musikalische Material transformiert (und nicht arrangiert). Die Dimensionen des Systemhaften können sich vielleicht deutlich zeigen, erlebbar werden, wenn sie plötzlich ins Leere laufen, wenn alle Fragen zwar immer wieder auftauchen, aber eben gefiltert durch den Weg, den die Arbeit mit dieser Technik beschrieben hat. Das hieße dann, die heiße Kartoffel nicht fallen zu lassen, sie auch nicht zu zertreten, zu zermantschen oder andere »mächtige« Gesten wirksam werden zu lassen gegenüber diesem Unding des Systematischen, das hieße, mit dieser sprichwörtlichen Kartoffel zuerst einmal als einem Essbaren, Schmeckbaren, Riechbaren zu experimentieren, die Einheit von mir mit dieser Kartoffel des jeweiligen Systems aufzulösen und dadurch als bestehend zu erfahren, anders wieder herzustellen etc., also: eine Darstellung der Beziehung zum Beobachteten zu versuchen.

Aber: Jede Interpretation bringt Fremdes in das zu Interpretierende. Das Interpretieren bringt Fremdes in meine Selbstsicht. Jedes Portrait hat die Züge eines Selbstportraits. Das Portrait verändert das Selbst-Portrait. Ich muss mir also die Aufgabe stellen, mich dabei zu beobachten, wie ich zu Helmut Lachenmann und der Aufgabe der Huldigung Position beziehe.

Also versuche ich, Beobachtungen zu registrieren. Beobachten zu beobachten – ein Bekenntnis zum Dokumentarischen wie zum Voyeuristischen. Und hier taucht in meinen Augen auch schon eine Schicht der Wirkweise entsprechend gedachter Musik auf, eine Schicht ihrer »Emotionalität«. Irgendwo zwischen dem »interesselosen Beobachten« und dem »intentionalen Handeln« setzt sich die emphatische Energie frei, die zur auratischen Außenhaut dieser Musik wird.

Ist ein solches Komponieren auf der Suche nach einem »freien« Material, das dann auch die kollektiv besetzten Materialbrocken einem befreiten Hören zu übergeben vermag?

Oder: Ist das gefundene und zur Beobachtung frei gegebene Material nicht – über seine Nähe bzw. Distanz zu bekannten Materialschichten – seinerseits geprägt durch die jeweilige Weise der Perzeption – also geprägt in allen Erscheinungsschichten durch den Apparat, den wir »Wahrnehmung« nennen? Diese Prägung ist dann auch nicht mehr weg zu kriegen, keine Überschreibung löscht sie aus, weil ja die Überschreibung diese Prägung als ihre Voraussetzung wieder in sich trägt. Es kann also nie »reine Präsenz« entstehen, oder wenn, dann nur, wenn unter diesem Begriff auch alle

Ebenen der kollektiven Konnotation und die damit verbundenen Lesarten gefasst werden.

Ist außerdem nicht schon die Suche als Geste sehr stark besetzt, beinahe emotionaler und emphatischer Topos geworden, selbst im Kitschkino strapaziert? Ist damit das Forschen an sich nicht schon ritualisiert? Was wäre denn ein »revolutionäres Ergebnis« dieses Forschens? Eines, welches das Kollektiv als solches definiert?

Jedenfalls: Ob die Daten, die diese forschende Beobachtung zutage fördert, »richtig« oder »falsch« sind, kann nur anhand des kompositorischen Ansatzes beantwortet werden. Und von welchem Hörpunkt aus sie zu Klängen organisiert werden, zeigt dann, wie die selbst definierte Ethik zur Ästhetik gerinnt. Die immer zu stellende Frage ist: Löst sich hier eine komponierende Person in akustische Daten auf oder gelingt es – in einer Verbindung von Ethik und Ästhetik –, akustische Daten zu personalisieren, zu spezifischen, zu mit Sorgfalt behandelten Klängen werden zu lassen?

Und Persönliches: Helmut Lachenmann macht sich über seine Arbeit frei vom banalen, zweipoligen Kippen zwischen Gut und Böse, Schwarz und Weiß. Vielmehr wird bei ihm Schönheit zu einer Unmöglichkeit von dualen Strukturen. Schönheit ist die Ermöglichung von Differenzierung, ist: Indivi-Dualisierung. Das ist ein Geschenk an die Rezipierenden. Das Ethische rückt für mich dort näher, wo die Moral flöten geht. Dem Systematischen der Theorien, Ideologien, Systeme etc. steht hier das Persönliche als Korrektiv entgegen. Es ist eine kleine, sehr persönliche Sache, Qualitäten, die im Prozess des Beobachtens und Bearbeitens auftauchen, probierend anzunehmen. Marcel Duchamp wollte sein Leben lang seinem Geschmack widersprechen – er nahm wohl an, dass er in diesem Geschmack Gefangener sei einer präpersönlichen Struktur. Seinen Geschmack ausprobierend verändern (oder »auch ein junger Hund springt gerne über seinen Schatten«, Lisa Spalt) und im Moment ihrer Auflösung die eigene Persönlichkeit kurz für wahr nehmen... auch das ist für mich die Handschrift Helmut Lachenmanns: Der »Stil« wird verwischt durch die differenzierende Tätigkeit der Person, Komplexität entsteht – durch vielfach bedeutete und bedeutende Details in einem großen polyvalenten Zusammenhang. Komplexität entsteht durch Differenzierung des Wahrgenommenen und durch dementsprechende kompositorische Organisationsformen. Und Differenzieren – beim Komponieren oder Hören – ist Kritisieren.

Komplexität ist, wenn Lesarten einander und sich selbst umdefinieren, wenn Hören immer wieder umgedeutet wird, die »Antennen« (ein Begriff Helmut Lachenmanns) sich immer wieder umstellen müssen; wenn alles klar, aber nicht wiedererzählbar ist; wenn Erinnerung aufgerufen, aber nicht »bedient« wird; wenn es nie möglich ist, die Erinnerung ans Hören mit diesem in Übereinstimmung zu bringen; wenn Chaos und Ordnung miteinander zu etwas Drittem reagieren, das kristallklar innerhalb der durch das Medium vermittelten Auffassung ist.

Verblüffend dabei: dass das Polyvalente eine klare Form annehmen kann – bei Helmut Lachenmann durch seinen dialektischen Ansatz. Das »Ohr« ist sich z.B. zu Beginn des »*Reigen seliger Geister*« ganz sicher, welche Beziehung die einzelnen als Pool

oft disparat wirkenden Klänge miteinander eingehen, auch: welche Beziehungen sie zu den Prägungen des Hörens aufnehmen. Die so gestifteten Beziehungen sind dann polyvalent: Jeder Klang bezieht sich auf eine Vielheit von anderen Klängen und auf die Kenntnisse/Prägungen unseres Hörens. In diesem vielfachen Bezug liegt die »Magie« dieser Musik.

Öfters wurde ein Widerspruch behauptet zwischen Lachenmanns »revolutionärem« Material und seinem anscheinend »konservativen« Umgang damit. Meine Frage: Ist es überhaupt möglich, mit einem nicht-traditionellen Material auf traditionelle Weise umzugehen? Ist nicht der Umgang mit dem Material und das Material innerhalb des klingenden Komplexes ein Gewebe, das eine Einheit bildet? Ist nicht das Hantieren mit den Materialien in einem auf die Lachenmann'sche Art reflexiven Komponieren nicht schon selbst wieder Material, ein Material zweiter Ordnung? In den Stücken konvergieren »System« (Klangfamilien, Reihen, Zeitnetze etc.) und »Chemie« (die klanglichen Feindifferenzierungen, die nicht aus den Vorordnungen generiert sind). Hier beginnt sich Material an der Technik »chemisch« zu transzendieren, zu transformieren und umgekehrt. Und Lachenmann hängt daher die Materialfrage nicht zum Hals raus, sondern er hat sie im Kopf, Zitat Lachenmann.

Einer der Begriffe, mit denen der Name Lachenmann wohl am engsten verbunden ist, ist der des Neuen. Im letzten Jahrhundert hat dieser Neuheitsanspruch der Avantgarden viel bewirkt, wurde in die verschiedensten Richtungen getrieben, ist manchmal dem formulierten Anspruch direkt davongelaufen, beispielsweise wenn Gewalt durch Gewalt bekämpft werden sollte etc., was vielleicht aus der Zeit heraus zu verstehen ist, aus den unveränderbaren Zuständen, für mich als einem »Spätgeborenen« aber oft nicht nachvollziehbar. Auch auf dem Gebiet der Komposition entstanden Werke, die äußerlich durchaus »neu« oder »revolutionär« wirken konnten, deren Gestik aber unkritisch auf dem überkommenen Vokabular aufbaute. Hierarchische Systeme wie die Tonalität wurden gebrochen, aber eben nur durch andere Hierarchien ersetzt, das hierarchische Denken an sich wurde oft nicht hinterfragt. Ebenso wurden zuweilen dem rituellen Bereich entstammende musikalische Techniken, dem geneigten Ohr klug schmeichelnd, auf die neuen Materialien aufgepfropft. Zuweilen verselbständigte sich die Gestik der Neuerung auch, weil sie so gut ins kapitalistische System passt: Neues für den Markt. Man hat sich darauf eingelassen, die Geste des Neuen zu inszenieren, eine Show um den jeweiligen *dernier cri* der Neuen Musik zu machen, der den alten Gesten doch sehr oft wieder nur ein schrilleres Outfit ist. Die Revolutionen der Kunst sind schließlich in einem institutionellen Raum losgetreten worden, der repräsentativ für das gesellschaftliche System war und wirklich kritischen Werken nie entsprochen hat. NEU ist da eben oft eine modische Qualität der Kleider des Kaisers, eine Qualität, die nicht am System rüttelt, die sie vertritt. Die Fragen, die zu stellen wären, wären daher: Was sind denn die Bedingungen dafür, dass jemand überhaupt Kleider tragen kann, Kaiser werden? Interessant wären Werke, die sich nicht darum kümmern, ob das Material neu oder alt ist, die »spezifisch« sein wollen in ihrem Umgang mit der Organisation von Wahrnehmbarem, die Spezifisches ermöglichen. Solche Stücke zögen nicht schon bekannte emphatische Gesten als rhetorische Mittel

heran, um Bedeutung vorzutäuschen, wo ihnen Sinn als Kategorie nur fremd ist. Lachenmanns Material gab es vor Lachenmann, auch die Abstufungsmechanismen als Technik, aber so, wie er beides gedacht hat, gab es das eben nicht. Ein Dinosaurier, als den er sich selber gern bezeichnet, ist er also sicher keiner, eher ein Angehöriger der bedrohten Art des »Homo differentialis«.

Negation und Lachenmann: Das Ablehnen ist nicht Sache von *Gran Torso*, sondern das Annehmen einer bestimmten Identität, die aus der Reflexion der Bedingungen heraus entsteht. Und diese Identität ist resistent gegen Moden, weil sie zu komplex gearbeitet ist. Auch wenn kurz eine modische Welle an diesen Arbeiten geleckert hat, ihnen ist die Bearbeitung eines spezifischen Klangmaterials und seiner Ordnung zentral, entspringt einem existentiellen Bedürfnis des Autors, etwas zum Hören (und hier ist die Großschreibung nicht Diktat der Rechtschreibung, sondern Orthographie gewordenen Ausrufungszeichen) zu machen.

Meine Fragen sind hier gegen meinen Willen Aussagesätze geworden: Ebenso werden im Kompositionsprozess Fragen eines Komponierenden zu Aussagen für Hörende. Ebenso wie diese Sätze enthalten die Aussagesätze der Stücke die Fragen, die im Kompositionsprozess gestellt werden, in den Stücken aber zeigen sie sich am geformten Material, als eine Art – vielleicht – von »Emotionen«; eine gewagte Behauptung angesichts meiner ständigen Suche nach dem, was man »Emotion« oder »Gefühl« in der Musik nennen könnte. Vielleicht ist die Ebene, auf der uns eine Musik wie die *Tanzsuite* betrifft oder gar berührt, jene, die uns vermittelt, dass da jemand in seinen präzisen Aussagen das Fragen nicht einstellt, dass also Helmut Lachenmann es nicht zulässt, Aussagen zu treffen, die nicht mit Fragen vollgepackt sind. In einer Zen-Formulierung: »Die Schönheit kommt aus der Harmonie« (Shunryū Suzuki), entspringt aus ihr, zerstört sie aber auch.

Und schließlich: Wie beglückend, nach der Oper die neuen Stücke von Helmut Lachenmann zu hören, *Serynade*, das dritte Quartett – nicht, weil es sich um wunderbare Stücke handelt (das habe ich erwartet), sondern weil diese Arbeiten so mutig sind in der Selbstbefragung des Komponisten. Die eigene Praxis immer wieder kompositionstechnisch in Frage zu stellen, hier erst einmal durch die Notwendigkeit, »Musik« zu schreiben. Das bewundere ich. Noch mehr natürlich, dass dann tatsächlich auch noch Musik rauskommt.