

Das Murmeln und Schweigen der Mönche

Der Komponist Klaus Lang

Die Musik von Klaus Lang unter dem Begriff »Abstraktion« einzuordnen, macht einzig Sinn, wenn man unter diesem Begriff auch das Hineingreifen in die Fülle der Stille versteht. Reduktion ist für Klaus Lang nicht das Wegblenden von Parametern, sondern einzig das Desiderat aus Intensität und Geduld, die sich beide dem Wesentlichen zuwenden. Sie geben sich die Hand, gemeinsam nähern sie sich dem rätselhaften Angeschauten. Dabei gibt es freilich kein Geheimnis außer dem, das in den Dingen selbst steckt. Das aber ist ein großes. Ihm sind die Stücke auf der Spur. Wie wenig geheimnisvoll Klaus Lang den Akt dieser Spurensuche betrachtet, hat er selbst einmal lakonisch ausgeführt: »Meine Musik: Ich schreibe Töne auf. Musiker spielen oder singen diese Töne, Zuhörer hören zu.« Und an anderer Stelle (vor der Partitur zur Trauermusik für Vokalensemble *Die Wimpern des himbeerfarbenen Mondes/Marienua*) zitiert er ganz in diesem Sinne den Zen-Meister Yün-men: »Wenn Zen-Jünger freilich einen Stock sehen, so nennen sie ihn einfach ›Stock‹. Wenn sie gehen, dann gehen sie, wenn sie sitzen, dann sitzen sie.«

Musik in der Art, wie sie Klaus Lang schreibt, hat dem gegenwärtigen Bewußtsein zumindest eines voraus: Sie läßt sich nicht analysieren. Mit geläufigen Analysemethoden ist ihr nicht beizukommen, versucht man es, bleibt Ratlosigkeit, gar Ablehnung. Hört man sie freilich – und nähert man sich dabei der Intensität und der Geduld, die der Komponist hat –, so lassen sich die Stücke kaum mehr zurückweisen. Zu suggestiv ist ihre Aura, zu sehr schlagen sie in Bann. Zunächst bleibt allein der Verweis auf das gute Ohr des Komponisten, dem es gelingt, die Farben der Klänge so spektral aufzubrechen, daß man sie gespannt beobachtet wie etwa das Wunder eines Regenbogens.

Brücken zu John Cage oder zu Morton Feldman gibt es viele. Eine davon: wenn vom Komponisten etwas über das Musikstück gesagt werden soll, so wird nichts darüber gesagt. Klaus Lang erzählt von anderem, zitiert Literatur oder Philosophie. Allusionen aber stellen sich her, verwandte Wahrnehmungsebenen. Im Beibextext etwa zu dem schon oben erwähnten Chorstück *Die Wimpern ...* erzählt Lang etwa von den Kartäusermönchen. »Das Leben der Mönche des Kartäuserordens ist der Versuch, die eremitische Lebensweise der östlichen Wüstenväter mit den Neuerungen des Klosterlebens durch den Heiligen Benedikt von Nursia zu verbinden. Jeder Kartäusermönch lebt allein in seinem Häuschen, sich dem strengen Schweigegebot unterwerfend, ganz dem Gebet. Allen Mönchen gemeinsam

ist nur das nächtliche Hochamt, alle anderen Gebete werden von allen Patres, der Regel des Stundengebets gehorchend, ungefähr zur gleichen Zeit, aber räumlich getrennt in ihren eigenen Häuschen ausgeführt. – Alle Mönche führen unabhängig voneinander das gleiche Leben; aus dem Kloster erhebt sich unablässig ein Strom aus Schweigen und Gebet.«

Wer mit solchem Bewußtsein, angeregt etwa von diesem Bild, auf die Musik Klaus Langs hört, der kommt ihr näher. Die Titel tun ein weiteres. Es sind oft – und in den letzten Arbeiten des schon beträchtlich angewachsenen Werkkatalogs verstärkt sich diese Tendenz – poetische Fragezeichen. Eine Auswahl: *Das Geheimnis der Unsterblichkeit liegt in den Kernen des Granatapfels; Die vierzig Trauben im Garten des scharlachroten Scheichs; Die Mutter Gottes mit den drei Händen; Die Ewigkeit ist eine Badehütte mit moosbewachsenem Schindeldach; Der weisse Wal/Die Anomalie des Wassers; Die größte Tragik im Leben des Königs von Sipylos bestand darin, dass nicht Thraker, nicht Bötier, nicht Archäer, sondern Barbaren die Einzigsten waren, die sein Herz zu rühren vermochten; C. meinte der Rock wäre aus blau gefärbter von den Hebriden stammender Schafwolle gemacht; Die illusionären Planeten im Nervensystem der Barbe; Die drei Spiegel der schönen Karin; Der Bindfaden der Gottheit und weiße Augen im Frühling; Das kaum wahrnehmbare Lächeln Dostojewskis.*

Solche Titel beginnen selbst zu singen, evolvieren Klang im Innern, der sich mit dem äußeren Klang Langs, seiner Musik dialogisch, denn Aggression kennt er nicht, trifft. (Daß sich K. Lang auch als »Klang« liest, ist einer der schönen Zufälle, die vielleicht keine sind). Und fast immer taucht im Titel, sei es direkt oder in der Unterzeile, der Begriff »Trauermusik« auf. Mehr als hundert Trauermusiken hat Klaus Lang schon geschrieben, manche sind länger als eine halbe, gar eine ganze Stunde.

Nun mag man sich fragen, was einen jungen, gerade achtundzwanzigjährigen Komponisten bewegt, unablässig Musik der Trauer zu schreiben. Wieder läßt sich die Antwort nur vermuten, wieder hängt sie mit dem feinen Ohr des Komponisten zusammen. Denn die Werke Klaus Langs bestätigen im Grunde al-

nächste Seiten: Beginn der Komposition *Die Wimpern des himbeerfarbenen Mondes/Marienua*, Faksimile des Autographs

$$l = 40/46$$

$$\left| \frac{16/22}{4} \right|$$

$$\left| \frac{13/17}{4} \right| \begin{array}{l} \circ \\ \text{PPPP} \end{array} \begin{array}{l} i/u \\ u \end{array}$$

$$\left| \frac{16/20}{4} \right|$$

$$\left| \frac{13/17}{4} \right| \begin{array}{l} \circ \\ \text{PPPP} \end{array} \begin{array}{l} u \\ u \end{array}$$

$$\left| \frac{13/21}{4} \right|$$

$$\left| \frac{12/16}{4} \right| \begin{array}{l} \circ \\ \text{PPPP} \end{array} \begin{array}{l} i \\ i \end{array}$$

$$\left| \frac{26/30}{4} \right|$$

$$\left| \frac{10/14}{4} \right| \begin{array}{l} \circ \\ \text{PPP} \end{array} \begin{array}{l} u \\ u \end{array}$$

$$\left| \frac{5}{4} \right|$$

$$\left| \frac{13/17}{4} \right| \begin{array}{l} \circ \\ \text{PPP} \end{array} \begin{array}{l} u \\ u \end{array}$$

$$\left| \frac{31/35}{4} \right|$$

$$\left| \frac{13/17}{4} \right|$$

↑
o
i
P P P P

$$\left| \frac{8/11}{4} \right|$$

$$\left| \frac{13/18}{4} \right|$$

↑
o
e
P P P P

$$\left| \frac{7}{4} \right|$$

$$\left| \frac{15/17}{4} \right|$$

↓
o
u/i
P P P P

$$\left| \frac{7}{4} \right|$$

$$\left| \frac{13/17}{4} \right|$$

↓
o
i/e
P P P P

$$\left| \frac{32/40}{4} \right|$$

$$\left| \frac{10/14}{4} \right|$$

↓
o
i
P P P

$$\left| \frac{4}{4} \right|$$

$$\left| \frac{17/17}{4} \right|$$

→
o
i
P P P P / P P P

lein den hellhörigen Verdacht Franz Schuberts, daß heitere Musik eigentlich nicht denkbar sei. Jedes Klingen hat sein Verklingen in sich – und läßt man die Musik einfach nur zum Klingen kommen, ohne daß sich das schöpferische Subjekt reglementierend und mit teleologischem Kalkül darüber legt, dann denkt jeder Klang sein Verklingen mit. Im Leben der Tod – es gibt keine heitere Musik.

»Was unterscheidet das Geräusch des Regens von Musik?

Nichts.

Schaffen von Kunst ist wesentlich ein unbewußter Akt, ihre Wirkung ist nicht rational vorhersehbar und begründbar. Gesteinsformen entstehen, sie sind für sich, ohne wirken zu wollen.

In beiden kann sich das Unaussprechliche zeigen.

Der Komponist stellt Musik her, er spricht nicht durch Musik, er versucht nicht, das Unaussprechliche darzustellen, denn es fassen zu wollen muß genauso vergebens sein, wie die Versuche der Panzerknacker, Dagobert Duck auszurauben. So, wie das Unaussprechliche im Regen enthalten ist, ohne daß der Regen es zeigen wollte, ist es vielleicht in Musik, die es nicht darstellen will.

Komponieren vollzieht sich anders, als das Zusammenstellen einer Rezeptur für LSD. Es geht nicht um beschreibbare sondern um das ›in der Musik sein‹. Musik führt nicht weg von sich selbst. Musik ist nur sie selbst, in dem Sinne, in welchem ein Berg ein Berg, eine Ebene eine Ebene, Mollusken Mollusken sind. Komponieren ist das Hinweisen auf den Klang in mir.« (Klaus Lang)

Nun also doch der Blick in die Partituren. Eines fällt auf, wird zur Regel: viel weißer Raum, Formen gemessener oder freier Stille. Noten, oft mikrotonal, wirken wie kleine Inseln, die sich, länger gehalten, zu Flächen ausdehnen und untereinander ein Netz weben. Selbst in einer Partitur, die dieser Regel förmlich ins Gesicht schlägt, etwa die 48 Flötenstimmen mit eng verzahnten Tonrepetitionismustern in *Die Mutter Gottes mit den drei Händen*, wird in der Dichte noch die ruhige Fläche der Stille dahinter spürbar. Es ist, als habe eine Maschine mit vielen dünnen Nadeln kleinste Kerben in die verlaufende Zeit gestochen – eine Rasterfahndung in die Zeit, unermüdlich, aber gerade durch die Rastlosigkeit desavouiert.

Ein Gegenstück: *Die Wimpern des himbeerfarbenen Mondes/ Marienau*. Die zugrunde liegende Vision ist noch in Erinnerung – alle Mönche sprechen etwa gleichzeitig, aber unabhängig voneinander, das gleiche Gebet; eine Wolke aus Schweigen und ungeregelten Ein-

sätzen hängt über den Hütten der Betenden. Die Partitur kommt mit sparsamsten Mitteln aus. Die Sänger dürfen sich ein freies Tempo zwischen $1/4 = 40$ und 46 wählen. Auch der zu singende Ton auf Vokalen kann frei zwischen h und c1 gewählt werden. Angegeben ist nur ein ungefährender Raum für die Länge in Vierteln, der zu singende Vokal und dann noch, ob der anschließende Ton höher, tiefer (wobei die Abweichung gering, in der Regel unterhalb eines Halbtons sein soll) oder gleich hoch wie der vorausgegangene zu singen ist. Wieder entsteht ein Geflecht aus klanglichen Inseln und Schweigen, wobei die Harmonik in feinen Nuancen changiert. Die Partitur also schreibt nur ein Minimum vor, gleichwohl erreicht sie alles. Unbestimmtheit ist eben nicht durch Bestimmung zu erzielen.

Cetus Candidus – Der weiße Wal/Die Anomalie des Wassers (Trauermusik für Kammerensemble): Klaus Lang zitierte im Programmheft zur Grazer Uraufführung 1996 Robert Musil: »... es war ja nicht einmal ein Geschehen, sondern obgleich es geschah, ein Zustand«. Die Musik folgt zeitlich der graphischen Anordnung der Noten auf dem Papier, eine Seite entspricht einer Minute, Stoppuhren werden herangezogen. Vor der Seite mit den ersten Aktionen – Anschlagen von Almdudlerflaschen – finden sich zwei leere Seiten. Auf der ersten Seite »Tacent«, Dauer vierundzwanzig Minuten. Es ist die Länge des Stücks, leerer Raum, Weite. Diese Zeit, eigentlich Vor-Zeit nimmt im Grunde niemand in diesem Sinne wahr, gleichwohl ist sie da. Auf dem zweiten Blatt starten die Musiker, sie sind noch draußen, ihre Uhren, der anschließende Auftritt gehört schon zur »Stück-Zeit«. So in die Zeit »einjustiert« beginnen die Musiker bei 1'54" ihr freies Spiel.

Sie treten eine Reise an, durchstreifen Meere: »Beringmeer – Ob-Busen – Rossmeer – Andamanensee – Weisses Meer – Melvillebucht – Hebridensee«. Es ist eine einsame Reise, ungeordnet, meist im Kalten (nur die Andamanensee macht eine Ausnahme). Klänge begleiten den Zustand, der »obgleich geschieht«. Man mag in ihnen, vor allem in der Kombination ganz tiefer Töne mit sirrend obertonreichen, das Singen des Wales vernehmen. Fixpunkte gibt es kaum, die einzelnen Töne sind in der Regel um einige Cents verrutscht, zudem spannt sich über das ganze Stück eine Folge von langgezogenen Glissandi, oft länger als eine Minute, wobei nur minimale Distanzen – zum Beispiel dreißig Cents, also ca. ein Sechstelton – überbrückt werden. »Der Ausgangszustand sowohl der Dynamik, als auch der Klangarten/ Artikulation ist ein ›Zwischenzustand‹. Die Ausgangslautstärke –

das ›pppp‹ – soll prinzipiell so leise wie nur möglich und zwischen Stille und ›ppp‹, auf der Grenzlinie zwischen dem gerade noch Hörbaren und dem nicht mehr Hörbaren liegen. Jeder Ton soll unmerklich beginnen und in den möglichst homogenen Gesamtklang eingeflochten werden und ebenso unmerklich enden.« Auf weitere Lautstärken verzichtet die Partitur. Die Musik bewegt sich ständig im Zwischenreich zwischen dem Hörbaren und dem Nicht-Hörbaren. Dem korrespondiert die Klangfarbe von »möglichst klar« (was freilich durch die Dynamik und eventuell durch Überblastechiken unterminiert wird) zum Geräusch über einen dazwischenliegenden Bereich.

Es entsteht eine ruhig ziehende, sich behutsam ablösende Folge von verfließenden Klängen mit schwirrenden Obertonabmischungen. Die Musik zieht vorüber und ist zugleich ein in der Stille ruhend aufgehobener Zustand. Schwebungen entstehen wie Irritationen der Stille. Das Faszinosum aber liegt in den Klängen, die sich gleichsam aus einem unendlichen Reservoir bedienen, um immer wieder Ähnliches zum Schwingen zu bringen.

Fast jegliche musikalische Konvention verschwindet hinter diesem In-Sich-Ruhen der Ereignisse, die wirken, als würden überdimensionale Platten aneinander gerieben, deren Grundtöne weit unterhalb des Hörbereichs liegen. Rhythmische Einbindung, melodische Zeichnung, gar eine formal gliedernde Steuerung täten dem filigranen Gebilde nur Gewalt an. Lang verzichtet nicht auf sie im bewußt streichenden Akt, vielmehr sind sie jenseits des Horizonts, zu dem das Stück gehört. Will man sich aber mit allem, was man hat, diesen Welten öffnen, dann muß man zuvor das Rüstzeug unseres vielleicht allzu bewehrten Ohres ablegen. Für Klaus Lang, so scheint es mir, ist abstrahierende Reduktion – schon dies Wort steht schief – niemals Kalkül eines fokussierenden Blicks, sondern es ist ihm die einzige Möglichkeit, den Dingen, die er hört, mit Offenheit und vor allem mit Ehrlichkeit entgegenzutreten. Ludwig Wittgensteins so wuchtig lapidarer Satz »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen« wird von Klaus Lang fundamental ernst genommen. ■