

Kunst als Medium der Ungeborgenheit

Streichquartette und soziale Funktion des Komponierens bei Helmut Lachenmann

Kommunikation verweigern und zugleich erzwingen: Nur der äußersten ästhetischen Intensität kann dies gelingen.«¹ Knapper als in diesem einen Satz aus einem Rundfunkvortrag Lachenmanns vom November 1973 lassen sich die hinter seinem ersten Streichquartett *Gran Torso* (1971–72)² stehende Poetik und sein kompositorischer Anspruch kaum in Worte fassen. Dieses Quartett – Lachenmanns wohl bedeutendstes Kammermusikwerk dieser Zeit – enthält den Hörern jede auch nur entfernte Erinnerung an den gewohnten Quartettklang vor. Die völlig fremde Klanglichkeit fernab des Herkömmlichen und jenseits jeder Streicheridiomatik konfrontiert sie, soweit sie sich überhaupt darauf einzulassen bereit sind, unweigerlich mit den eigenen Erwartungen, setzt im besten Falle ein Nachdenken darüber in Gang, vielleicht auch darüber, was Musik oder allenfalls auch bloße »Klangkunst« sein kann. Wer es trotz zunächst enttäuschter Erwartungen schafft, sich auf die Musik einzulassen, wird belohnt mit intensiven Erlebnissen. Diese Intensität verdankt sich einer radikalen Reduktion und zugleich einer Erweiterung mit weitreichenden Folgen: der Konzentration auf die mechanischen und energetischen Bedingungen der Klangerzeugung einerseits und der Überschreitung der Saite als dem alleinigen Ort der instrumentalen Klangerzeugung andererseits.

Vor den Ohren der Hörer vollzieht sich damit ein Vorgang von großer Faszination: die Neuerfindung alles dessen, was ein Quartett für vier »Streicher« ausmacht, aber unter den Bedingungen nicht mehr einer Tonordnung, sondern einer Klangerzeugungsordnung. Selbst heute noch, wo die Entstehung des Werkes bald vierzig Jahre zurückliegt, hat sich daran nicht viel geändert, wohl auch deshalb, weil sich der Kontext und damit die prägende musikalische Erfahrungswelt seither nicht so grundlegend gewandelt haben, dass solches bereits zum *courant normal* gehörte. Insbesondere im Konzert, wo man die Musiker spielen sieht, werden die Hörer bald begreifen, dass man es in den Händen der Musiker mit vier Klangerzeugern zu tun hat, die nur das Aussehen mit den vertrauten Instrumenten gemeinsam haben. Und sie werden schnell erfassen, dass Grundlage der kompositorischen Arbeit hier offensichtlich völlig andere Hierarchien waren als die gewohnten. Da der vertraute Streicherklang in dem einsätzigen Stück nur hin und wieder kurz aufblitzt, wird es für den unvorbereiteten Hörer eine Weile dauern, bis er sich zurechtfindet.

Hinter *Gran Torso* wie überhaupt hinter Lachenmanns Musik um 1970, die er selbst griffig als »Musique concrète instrumentale« be-

zeichnete³, steht eine Poetik, die sich aus dem politisch bewussten Widerspruch zum als übermächtig erfahrenen, gesellschaftlich approbierten Kunstbegriff jener Zeit entwickelt hatte. In einem programmatischen Vortrag *Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort* entfaltete Lachenmann 1971 seinen eigenen Begriff von Kunst in Opposition zum vorherrschenden Begriff, den er als ein »kommerzialisertes, bürgerlich trivialisiertes Zerrbild« qualifizierte:⁴ »Nach wie vor [...] bleibt der Begriff der Kunst verwaltet als Medium eines – wenn auch dialektisch strapazierfähigen – Schönheits- und Ordnungsbegriffs für eine Gesellschaft, welche in der Kunst immer wieder die Versöhnung mit sich selbst feiern möchte: Kunst als Medium irrationaler Geborgenheit.« Diese »Ästhetik der Geborgenheit«, hinter der, so Lachenmann, »die Utopie und der Schein einer ideologischen, religiösen, gar politischen Geborgenheit« stehe, trägt demnach dazu bei, dass das hörende Individuum, der einzelne Mensch unmündig, zur Selbstbestimmung und -verantwortung unfähig und damit den Interessen der Mächtigen ausgeliefert bleibt. Aus der Einsicht in die »Verwaltetheit« des Kunstbegriffs ergibt sich für Lachenmann, will er als Komponist »den kommunikativen Spielregeln und expressiven Erwartungen der Gesellschaft« nicht verfallen, zwingend die Konsequenz, dass er sich ihnen widersetzen muss.⁵

Der »Kunst als Medium irrationaler Geborgenheit« setzte er eine Kunst als »Medium [rationaler] Ungeborgenheit« entgegen: »Kunst [...] als Resultat von radikaler Reflexion ihrer ästhetischen Mittel und Erfahrungskategorien und so durch die Bewegung der Ratio ausgelöster unvermeidlicher Ausbruch aus den gesellschaftlichen Normen: Kunst als Produkt und Zeugnis von Denken; Kunst als Medium der Ungeborgenheit.« Kunst, die überhaupt so bezeichnet zu werden verdient und nicht bloß ihr Zerrbild ist, entsteht demnach allein aufgrund der Reflexion über ihre Mittel, über das historisch sich wandelnde musikalische Material und die musikalische Wahrnehmung, auf der Basis von Denken also, das im Sinne von

1 Helmut Lachenmann., *Die gefährdete Kommunikation*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 100.

2 Entstanden im Auftrag von Radio Bremen, UA am 6. Mai 1972 in Bremen mit der Società Cameristica Italiana im Rahmen der Reihe *Pro musica nova*.

3 Als *Musique concrète instrumentale* bezeichnet Lachenmann eine Musik, »in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, dass man die Art ihrer Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst«. (Helmut Lachenmann, *Pression* für einen Cellisten [1969/70], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a.a.O., S. 381)

4 Helmut Lachenmann, *Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a.a.O., S. 95; das folgende Zitat ebd.

5 Vgl. Helmut Lachenmann., *Die gefährdete Kommunikation* (s. Anm. 1), S. 100.

6 Lachenmann bezog sich verschiedentlich auf Bloch, unter anderem auf das Vorwort zu dessen *Das Prinzip Hoffnung* ([Gesamtausgabe, Bd. 5], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 2), allerdings erst ab Ende der siebziger Jahre. Offenbar begegnete er bei Bloch Formulierungen, die eigene Überlegungen aus früherer Zeit auf den Punkt brachten.

7 Helmut Lachenmann, *Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort*, (siehe Anm. 4), S. 96.

8 Ebd., S. 93.

10 Vgl. Helmut Lachenmann, *Die gefährdete Kommunikation* (siehe Anm. 1), S. 99.

11 Beide Zitate ebd., S. 100.

12 Vgl. Helmut Lachenmann, *Fragen – Antworten. Gespräche mit Heinz-Klaus Metzger* [1988], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a.a.O., S. 194.

9 Vgl. Helmut Lachenmann, *Zur Analyse Neuer Musik* [1971], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a.a.O., S. 23.

Ernst Blochs Maxime Überschreiten des Bestehenden ist.⁶ Als »Niederschlag kritischen Denkens«⁷ übernimmt solche Kunst in der Gesellschaft, zumindest der Intention nach, anstatt System erhaltend zu wirken, eine emanzipatorische Funktion. Eine solche vermag Musik allerdings nur zu entfalten, wenn sie sich nicht einfach in den Dienst der Agitation stellt: »[Musik] kann allenfalls und sie muss versuchen, durch die ihr als ästhetischem Medium von der Gesellschaft zugewiesene Hintertür in die Reflexionen des Hörers Erfahrungen hineinzu schmuggeln, welche in der Lage sind, jene innerste Irrationalität, deren Niederschlag auch die ästhetischen Erwartungen sind und von wo aus der Einzelne letztlich doch noch unbewusst denkt, fühlt und handelt, zu infizieren und auf diese Weise zu verunsichern.«⁸ Die emanzipatorische Strategie ist also subversiv. Die Sprengkraft muss – und darin setzte Lachenmann sich deutlich ab von anderen linken Positionen in jener Zeit der Studentenbewegung – in der Musik selbst liegen, nicht im Gebrauch, den man von ihr macht: Wer sich auf sie einlässt, soll sich verändert finden, verwandelt, soll aufgrund der tiefgehenden Erfahrungen auch die Musik der Tradition anders und neu spielen und hören. Gerade *Gran Torso* entfaltet diesbezüglich eine außerordentliche Intensität.

Einer adäquaten Wahrnehmung neuer Musik und damit dem Erfolg der ästhetischen Subversion stehen indessen jene »Ästhetik der Geborgenheit«, von der oben die Rede war, und die entsprechenden Wahrnehmungsgewohnheiten entgegen. Die Gesellschaft nehme, so Lachenmann damals, die Musik der Avantgarde nach wie vor nur aufgrund von »Querfeldein-Kontakten« wahr, das heisst auf der Basis eines durch die Erfahrung der Tonalität durch und durch geprägten Wahrnehmungsvermögens. Alle Bemühungen der Nachkriegsavantgarde, das Bewusstsein zu revolutionieren, seien gescheitert – gescheitert an dem Umstand, dass die Klänge immer die Spuren ihres früheren Gebrauchs an sich tragen und es damit unmöglich machen, die tonale Welt tatsächlich hinter sich zu lassen. Diese Einsichten bewogen Lachenmann schließlich zur radikalen Konsequenz, jene »Querfeldein-Kontakte« unmöglich zu machen und damit die ihnen zugrunde liegenden ästhetischen Normen in seinem Komponieren konsequent zu durchkreuzen.⁹ In seiner Musik führte dies zu einem grundstürzenden Wandel der Klanglichkeit. Stücke wie *Pression* für einen Cellisten (1970) oder *Gran Torso* verloren damit jede Sprachähnlichkeit und näherten sich realistischen Klangprozessen an.

Die gefährdete Kommunikation

Der Vortrag im Süddeutschen Rundfunk Ende 1973, dem das Zitat zu Beginn des vorliegenden Textes entstammt, stand unter dem Titel *Die gefährdete Kommunikation* und begann mit dem Satz: »Das Bedürfnis des Komponisten, verstanden zu werden, ist nicht geringer als das des Hörers, zu verstehen.«¹⁰ Offensichtlich hatte sich das Risiko, das Lachenmann mit seiner ästhetischen Strategie eingegangen war, doch als größer erwiesen als ursprünglich angenommen, hatten sich die Erwartungen an die Leistungen der ästhetischen Intensität, von der dort die Rede war, nur teilweise erfüllt. Es bestand die Gefahr, dass die Hörer auf die Verweigerung des Gewohnten selbst mit Verweigerung antworteten und damit den Erfolg der Strategie in Frage stellten. Der Zwang zur Kommunikation war wirksam nur bei entsprechender Bereitschaft, sich auf die fremde Klangwelt einzulassen. Auf den grundsätzlich gleichen Befund seiner Situationsanalyse damals – nämlich einer großen Diskrepanz zwischen »gesellschaftlich anerkanntem ästhetischen Kodex« und der Kunst als Verbindung »höchster Intensität der menschlichen Vorstellungs- und Willenskraft mit höchster Klarheit und Konsequenz des Denkens«¹¹ – reagierte Lachenmann aber anders als früher: Der Akzent ist verschoben von der Rhetorik der »Verweigerung« zu einem Hervorheben des »Angebots« an die Hörer, welches selbst die radikalsten Werke der »Musique concrète instrumentale« ja immer auch waren, von der Klanglichkeit verlagert auf die Erfahrung des Klanges durch den Hörer. Oder wie er es Ende der achtziger Jahre formulieren wird: Es gehe nicht um neue Klänge, sondern um ein neues Hören.¹²

Ästhetischer Strategiewechsel

Bereits 1973 begann sich demnach in Lachenmanns Denken und Komponieren ein grundlegender ästhetischer Strategiewechsel abzuzeichnen, der sein späteres Schaffen von der »Musique concrète instrumentale« und damit auch von *Gran Torso* trennt: Anstatt die herkömmlichen Klänge zu tabuisieren und auszusperren und in exterritoriale Klangwelten auszuweichen, begann er sich damals behutsam wieder an eine Arbeit auch mit diesen Klängen heranzutasten. Er rückte damit die den Hörern vertraute Klangwelt wieder näher, ohne allerdings den kritischen Anspruch seiner kompositorischen Arbeit aufzugeben. Dahinter steht die Einsicht, dass er sich als Komponist dem Problem der Besetztheit der Klänge und der Prägung des Wahrnehmungsvermögens

stellen musste, wollte er nicht riskieren, den Kontakt zum Hörer zu verlieren. Entsprechend machte er sich »Querfeldein-Kontakte« indirekt zunutze. Sie erscheinen jetzt als Einfallstor für die subversiven Strategien der Verunsicherung. Im Kontext der durch die »Musique concrète instrumentale« neu erschlossenen Klangwelt wird der Umgang mit den herkömmlichen Klängen zu einem subtilen Spiel mit dem scheinbar Vertrauten, das als Unbekanntes vorgeführt wird. Die alten Zusammenhänge, in denen die Klänge stehen, werden gebrochen, um sie in anderem Zusammenhang noch einmal neu und unberührt erscheinen zu lassen.

Da das Material, wie Lachenmann erkannt hatte, letztlich in unseren Ohren, das heisst in sedimentierter Erfahrung verankert ist, welche sich der Verfügungsgewalt des Komponisten entzieht, reichte es nicht mehr, allein über Fragen der Klangpalette und ihrer Erweiterung ins Unbekannte nachzudenken. Weil es hieß, sich in die »Höhle des Löwen« zu wagen, ging die Wiederaneignung der herkömmlichen Klanglichkeit unter neuem Aspekt mit weit ausgreifender und bis heute noch nicht abgeschlossener Reflexion dessen einher, was er den »ästhetischen Apparat« nennt. Gerade das Streichquartett als eine, ähnlich der Oper, stark konnotierte, sozusagen mit »historischem Ballast« befrachtete Gattung war diesbezüglich eine Herausforderung. Im Zusammenhang mit dem Dritten Streichquartett *Grido* sprach Lachenmann sogar einmal von (s)einem »Trauma«¹³. Hatte er in *Gran Torso* den »philharmonischen Ton« und die Streichquartettidiomatik weitgehend negiert, rücken im Zweiten Streichquartett *Reigen seliger Geister* von 1989 Ordinarioklänge in unterschiedlicher Form vermehrt ins Blickfeld: Einzeltöne, Tonfolgen, Tontrauben, Skalenwerk und selbst Figurationen. Gleichwohl erscheinen diese nicht als Ausdruck einer tragenden Tonordnung, sondern bilden auch hier nur den äußersten Rand von Materialfeldern auf unterschiedlichen Ebenen: 1. auf der Ebene der Klangqualitäten zwischen Geräusch auf der einen Seite und Ton auf der anderen Seite mit allen denkbaren Mischungsverhältnissen; 2. auf der Ebene der Klangerzeugung zwischen kontinuierlicher Energiezufuhr (Streichen) einerseits und punktueller Energiezufuhr (kurzes Streichen, Pizzicato in verschiedenen Formen, Schlagen mit dem Bogenholz, Anreißern der Saite mit einem Plektrum oder Antippen etwa mit der Spannschraube) andererseits und deren Variation durch mehr oder weniger schnelle Steigerung oder Verminderung der Energiezufuhr und 3. schließlich auf der Ebene des Klangerzeugungsortes zwischen der Saite

selbst und ihren verschiedenen Regionen und anderen Stellen des Instrumentes, etwa dem Korpus, dem Steg oder den Wirbeln. In den achtziger Jahren definierte Lachenmann einmal: Komponieren heiße, ein Instrument zu bauen.¹⁴ Das gilt sowohl für das einzelne Instrument, das mit all den neuen Spieltechniken sozusagen neu konfiguriert wird, als auch für das Streichquartett insgesamt, das er als ein einziges sechzehnsaitiges Instrument auffasst. Satztechnisch ist diese Musik daher nicht in Stimmen gedacht, sondern als ein einziger Klangverlauf durch Zusammenwirken aller Spieler.

War schon beim *Reigen seliger Geister* die vertraute Klangwelt als Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung wieder ein Stück weit in den Fokus des Komponierens gerückt, so spielt sie im Dritten Streichquartett *Grido* (2000–01) der Ton *f* eine zentrale Rolle. Gleichwohl geht es auch hier um dieselbe Frage: »die kategorische Frage nach der Möglichkeit einer authentischen Musik in einer Situation, wo dieser Begriff kollektiv verwaltet erscheint und durch sein Ubiquität und totale Verfügbarkeit in einer von ›Musik‹ (einer auditiv inszenierten Magie für den Hausgebrauch) überschwemmten, saturierten und durch standardisierte Dienstleistung stumpf gewordenen Zivilisation fragwürdig geworden ist.« Diese »unbewusst erkannte«, aber »verdrängte Realität« sei die Außenseite der »inneren Sehnsucht [des Menschen] nach befreiten Räumen für den wahrnehmenden Geist, nach ›neuer Musik‹.«¹⁵ Der Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung hat sich gewandelt, die poetische Zielsetzung ist immer noch dieselbe. ■



14 Vgl. Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a.a.O., S. 77.

15 Helmut Lachenmann, *Streichquartett Nr. 3 Grido*, (siehe Anm. 13), S. 53.

13 Vgl. Helmut Lachenmann, *Streichquartett Nr. 3 Grido*, Einführungstext zur Uraufführung, in: Programmheft zu den *Wittener Tagen für neue Kammermusik*, 26.–28. April 2002, Witten 2002, S. 53.

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 14