

Gebrochene, beschworene Magie

Notizen zu einem großteils unveröffentlichten Gespräch zwischen Helmut Lachenmann, Stefan Fricke und Thomas Schäfer

«Wie lässt sich Sprachlosigkeit überwinden, eine Sprachlosigkeit, die kompliziert wird durch jene falsche Sprachfertigkeit des ästhetischen Apparats, wie uns im Wust der losgelassenen Medien und der kulturellen Betriebsamkeit vorgegaukelt wird.» Helmut Lachenmann, der diese Worte bereits vor mehr als zwanzig Jahren – in seinem kurzen, aber zentralen Aufsatz Musik als Abbild vom Menschen (siehe auch den Abdruck dieses Textes im vorliegenden Katalog) – formulierte, meinte hier natürlich mit «Sprache» «Musiksprache», aber ohne Zweifel vermag man mit der grassierenden «Sprachlosigkeit» auch das Sprechen über Musik zu assoziieren. Wie kaum ein Zweiter hat Helmut Lachenmann in einer Vielzahl von Aufsätzen, Vorträgen, Gesprächen, Werknotizen und Glossen sein musikalisches Werk grundiert, hat wie kaum ein anderer Komponist der Gegenwart Debatten angestoßen und in diese in pointierter Form immer wieder eingegriffen. So zeigt sich Helmut Lachenmann auch in seinen Schriften als ein intensiv denkender, nachdenkender und nachdenklicher Komponist, dessen gesamte Arbeit der beschworenen wie auch immer wieder gebrochenen Magie der Musik verpflichtet ist. «Komponieren heißt», so hat Lachenmann in einem Gespräch einmal formuliert, «seinen Visionen zu folgen und sich dabei schutzlos der Öffentlichkeit zu stellen.» Diese «Schutzlosigkeit» im glücklichen Zustand einer bestenfalls freien, befreiten und losgelassenen Musik hat Helmut Lachenmann im vorliegenden Gespräch, das am 7. September 2005 in Schwaz (Tirol) geführt wurde, in verschiedenen Passagen fokussiert. Sie scheint im Laufe der vergangenen Jahre ein immer zentraleres Thema seines Denkens geworden zu sein.

Nachtrag und Vorbemerkung zu einem stattgefundenen, aber großteils unveröffentlichten Gespräch: Als ich im Juni dieses Jahres Helmut Lachenmann anrief, um mit ihm über einen möglichen persönlichen Gedankenaustausch vor dem Lachenmann-Porträt bei Wien Modern 2005 zu sprechen, kamen wir auf seinen Vorschlag hin schnell überein, uns im Frühherbst zu treffen. Dann sei, so meldete der Komponist aus Italien, genügend Zeit. Er würde hierfür am ehesten Schwaz in Tirol Anfang September vorschlagen, dort sollte er gemeinsam mit dem Ensemble Modern einen Workshop abhalten, aber in den Pausen gebe es genügend Gelegenheit zu einem Gespräch. Wie oben erwähnt, reisten also Stefan Fricke und ich am 7. September nach Schwaz und trafen einen aufgeräumten Helmut Lachenmann. Das dreistündige Gespräch war sehr anregend und tangierte einige für Lachenmanns Denken und Arbeiten zentrale Themen: So finden sich in dem transkribierten «Urtext» längere Ausführungen zum Themenbereich der «gelieferten» und «gebrochenen Magie» im Sinne eines dialektischen Begriffspaars (siehe unten); Bemerkungen zum Phänomen der «Schönheit»; immer wieder Rekurse auf Lachenmanns Lehrer Luigi Nono (übrigens auch in Verbindung mit erinnernden Gedanken zu seinem eigenen und Nonos Verhältnis zu John Cage); weiter ausgreifende Notizen zum «schutzlosen Werk» (so lautete der ursprüngliche Titel dieses Gesprächs auch «Schutzlos – jenseits der Idylle»); Hintergründe zu dem, was Lachenmann verschiedentlich als «Flucht in die Idylle» bezeichnet hat; Hinweise zu Lachenmanns Verständnis von «Musik als Situation»; Überlegungen zum «Metier» und dem Aspekt der Theatralität in seiner Musik; noch einmal einige Anmerkungen zu «Bedingungen des Hörens»; und schließlich Mutmaßungen über die Vereinnahmungen des Musikbetriebs.

Die Ironie des vorliegenden, hier aber nicht gedruckten «Urtexts»: Eben jener Musikbetrieb, als dessen Teil sich Wien Modern nolens volens auch verstehen muss, hat schließlich die vollständige Veröffentlichung an dieser Stelle verhindert. Verständlicherweise wollte und musste der Komponist die Letztfassung unserer 23-seitigen Vorlage, aus der heraus freilich eine deutlich kürzere Fassung erstellt werden sollte, autorisieren (und wer Lachenmanns «redaktionelle» Eingriffe kennt, wird wissen, dass die Überarbeitung (s)eines gesprochenen Texts einen bisweilen völlig neuen Kontext generiert ...).

Helmut Lachenmann, im September in Schwaz noch zuversichtlich, die gesamten – «geliebten» wie auch «gehassten» – Feierlichkeiten zu seinem 70. Geburtstag einigermassen glimpflich überstehen zu können, ist nun im Oktober, als wir an die finale Redaktion gehen wollten, von den Beanspruchungen im wahrsten Sinne überrollt worden: Ich konnte ihn auf seinem Mobiltelefon eigentlich nur auf verschiedenen Flughäfen oder Hotels in Europa erreichen – Frankfurt, Kopenhagen, dann kurz zu Hause in Leonberg bei Stuttgart (geschwächt von einer Grippe im Bett liegend und zugleich noch genötigt, Proben durchzuführen), Oslo, Paris, dann wieder Oslo – da war der allerletzte Druckabgabetermin schon lange überschritten. Nicht nur die übermäßigen Terminbeanspruchungen, sondern zu allem Übel noch technische Schwierigkeiten, die Lachenmann bei der Versendung des Manuskripts hatte, führten dazu, dass wir an dieser Stelle nur einen kleinen Teil des gesamten «Urtexts» abdrucken können. Aber selbst dies erschien uns angemessener, als drei Stunden Gespräch in der virtuellen Welt verpuffen zu lassen. Vielleicht gewinnt der Leser auch auf diesen wenigen Seiten einen Eindruck von Helmut Lachenmanns Gedankenschärfe.

Thomas Schäfer

*In der englischen Musikzeitschrift The Wire endet ein Helmut Lachenmann gewidmeter Artikel mit einem Selbstzitat, das mit einer offenen Frage schließt: «What is music today?»**

Diese Frage sollte sich mit jedem neuen Werk stellen. Komponieren – einmal mehr das Selbstzitat – heißt über Musik nachdenken, über das, was Musik sein kann, nachdenken, was Musik war, über unseren Horizont, über unsere ästhetischen Wertvorstellungen. Ich gehe davon aus, dass jede Musik, die uns berührt, diesen Begriff in irgendeiner Form noch einmal auf eine ganz «glückliche» Weise infrage stellt, vor dem Hintergrund dessen, dass die Gesellschaft den Musikbegriff innerhalb der konsonant-dissonanten Klangpraxis für sich schon ziemlich genau abgegrenzt hat. Deshalb sagen nicht nur Abonnementhörer, sondern auch Musiker immer wieder über meine Kompositionen: «Das ist keine Musik». Wobei sie das im Grunde schon bei Schönberg denken. Meine Reaktion ist immer: «Phantastisch, endlich mal keine Musik.» Welche Befreiung in einer Zeit, in der wir vor Musik nirgendwo sicher sind, jenem oft unerbetenem Service per Knopfdruck zwischen Rock und Barock, zwischen Volksmusik und Weltmusik, von standardisierter Magie in allen Preislagen.

Ich bewerte das nicht. Jede Gesellschaft braucht ihre magischen Zustände, Erlebnisse von Geborgenheit im Kollektiv, und sei es auch nur, um einer gespenstischen Wirklichkeit mit ihren Bedrohungen und Unerträglichkeiten auszuweichen. Heute ist Magie – nicht nur in Form von Musik – Gegenstand eines Riesendienstleistungsbetriebs im Sinne von Verdrängung. Auch und nicht zuletzt die so genannte klassische Musik hat daran ihren Anteil. Heute dient sie in Form von Klassik-Radio-Sendungen als leicht verdaulich zubereitete Kost aber weithin durchaus auch in den Abonnementprogrammen – manchmal verwegenerweise bis hin zu Schönbergs schwerblütig-idyllischen *Gurreliedern* als Cinemascope-Variante – dazu, ihrem eigenen innovativen und geistweckenden Anspruch in den Rücken zu fallen. Kunst: Das ist für viele im anspruchsvollsten Fall *Verklärte Nacht* und nicht erst seit *Tristan* besinnungslose Zuflucht vor dem verhassten Tag ... Aber nehmen wir das – ehrlicher lügende – Glücksangebot im Techno-Bereich. Das ist perfekt gestylte Billig-Magie. Die so gelieferte Vitalität verdankt sich schnell verfertigten Repetitionsmustern und einer ebenfalls standardisierten Science-Fiction-Aura. Man erlebt sich lustvoll transferiert auf einen anderen, sozusagen problemfreien Planeten. Der Begriff des Magischen schließt das Abschalten der kritischen oder der wie auch immer untersuchenden Denkvorgänge ein. Er meint «hörig» statt «hellhörig». Übrigens gibt es Musik, durchaus in verschiedenen Preislagen, vom Bachchoral über den *Tristan* bis zu Zappas *Mothers of Invention*, die, sozusagen im falschen Moment rezipiert, mir, dem Spielverderber, zuweilen ein Schnippchen schlägt und auch mich einfach überwältigt, mitreißt – was mich dann erneut umso mehr be-geistert.

Im Sinne eines magischen Sogs?

Sicher – warum auch nicht. Bei Thomas Mann gibt es diesen Satz über den *Tristan*, wo er, glaube ich, die lang aufsteigende Geigenfigur im Schlussgesang der Isolde kommentiert mit den Worten: «Höher als alle Vernunft». Und im *Doktor Faustus* lässt er gegen Ende des Romans einen aus der Münchner Gesellschaft beim Hören von Musik sagen: «blödsinnig-schön». Also, man kann jetzt mal alle viere von sich strecken – vulgo: todessüchtig – und sich einer Sache verzaubert, hingerissen oder allen momentanen Fragestellungen enthoben hingeben, und gesteht sich dieses, zuvor, zugleich, danach, durchaus schamhaft ein. Heute ist die Schamhaftigkeit weg und man findet es geil, blöd zu sein. Und die Politiker und Kulturverantwortlichen, in vorauseilender Mitverblödung, machen dummschlau mit. In anderen, aussterbenden Kulturen – und in verkommener Form auch immer noch bei uns – hat Musik als Magisches eine authentische religiöse und/oder zugleich kollektiv und archaisch verbindende Funktion: Miteinander tanzt man um den Maibaum, bei uns notfalls fürs Fernsehen, miteinander beschwört man den Mut in Form von Märschen vor Kriegen, die Liebe, den Tod, die Jahreszeiten als kollektiv empfundene daseinsbeherrschende Mächte, in Form von Liedern, Tänzen, Spielen, Ritualen. Ich kenne nur die europäische Kultur und die europäische Musik in ihrer Kunstform, wo dieses Moment des Magischen zugleich beschworen und – als Gegenstand von Reflexion und kreativem Eingriff – gebrochen, zersetzt oder zum Gegenstand von strukturell wahrnehmender Beobachtung wird. Die europäischen Sinne denken, und «das zehrt» (sagt der Hauptmann zu Wozzeck). Das ist für mich eine, sicher unvollständige, Erklärung, wieso sich «unsere» Musik seit der frühen Einstimmigkeit – auch diese sicher schon ein rational geprägtes Geistesprodukt – stilistisch definiert und bis heute rabiat gewandelt hat.

Dieser Musikbegriff, der die Dialektik von Bestätigung und Brechung in jedem Werk diagnostiziert und auch von diesem fordert, lässt sich wohl nicht auf alle Kompositionen der europäischen Musikgeschichte anwenden. Das ist, wenn man zurückblickt, doch eher ein bestimmter Strang von Werken. Es gibt ja auch von den noch so berühmten und wichtigen Komponisten die so genannten Gelegenheitsstücke.

Gelegenheitsstücke gibt es nicht. Die gibt's nur bei Gelegenheitskomponisten, oder wollen wir jetzt über Beethovens *Wellington-Symphonie* oder Mozarts *Musikalischen Spaß* reden? Gibt es etwas Verrückteres als Beethovens späte *Bagatellen*? Sicher: Musik war für die Herrschenden einst ein Dienstleistungsgegenstand, der sich

selbst nicht zu reflektieren hatte. Aber dazu gehören die Madrigale von Monteverdi und Gesualdo, die Motetten von Schütz, die Opern und Oratorien Händels, die Bach'schen Kantaten, die *Goldberg-Variationen*, die *Brandenburgischen Konzerte*, auch die Symphonien Haydns, und die Messen und Opern, aber auch die Klaviersonaten und andere Kammermusik, nicht zuletzt das *Requiem* Mozarts: alles «Gelegenheitsstücke». Der Stolz des seine Autonomie ahnenden und entdeckenden Genies Bach, Haydn, Mozart – egal, ob sie es selbst so bewertet hätten – hat gerade bei ihnen Werke von zeitloser Bedeutung, Nachricht von Geist daraus gemacht, egal bei welcher Gelegenheit, und sei es, um die Schlaflosigkeit eines gut zahlenden aristokratischen Kunden zu verschönern, siehe die *Goldberg-Variationen*.

Die von mir eingeforderte Reflexion geschah, wenn man so will, unreflektiert, in jedem kreativen Akt.

Jeder Kunstschaffende sollte die geistesgeschichtliche Entwicklung, der sich seine Situation heute verdankt, auf anderen Gebieten untersuchen: den Weg des Individuums, des noch nicht ich-sagenden Wesens zu sich selbst und durch sich selbst hindurch. Es sollte beobachten, wie das einst im Schoße der Kirche geborgene und verwaltete Ich durch die Jahrhunderte hindurch sein Gewissen, seinen Verstand, seine Subjektivität, seine Kreativität, seine Phantasie, seine Autonomie, seine Freiheit und seine Unfreiheit, seine Triebhaftigkeit, seine Abgründigkeit, vielleicht seine eigene Fata Morgana entdeckt hat – gefährvoll, lustvoll, angstvoll, verantwortungsvoll, geistvoll.

Das zielt auf einen emphatischen Kunstbegriff ...

Der Kunstbegriff war ja nicht immer in gleicher Weise emphatisch besetzt. Meisterliche Kunst gab es in vielen Berufen. Aber als Medium von höchster Disziplinierung des schaffenden Geistes ist er im europäischen Denken zu einer autonomen Instanz geworden, von wo aus das europäisch geprägte Individuum seine unantastbare Würde und Identität als geistgetriebenes Wesen bezieht. Ich sehe keinen Grund, hinter diesen Anspruch freiwillig wieder zurückzufallen.

Nono hat mir einst gesagt: «Schreibe nicht wie für Ludwig XIV., wo man Musik hörte statt zu jagen.» Dabei ist die Musik eines François Couperin, der ein Komponist in dem von Nono angesprochenen Sinne war, für uns geistvollste Kunst. Dennoch, es gehörte zum damaligen Entertainment. Aber das Selbstverständnis des Künstlers hat sich unaufhaltsam gewandelt. Über die zunehmend selbstbewusst operierenden heimlichen Strukturalisten Haydn und Mozart bis zum rücksichtslos auftrumpfenden Beethoven.

In Georg Büchners *Woyzeck* heißt es: «Manchmal hat man so 'nen Charakter, so 'ne Struktur.» Dass der Begriff der Struktur im frühen 19. Jahrhundert auftaucht, ist nicht weniger aufregend als der im selben Drama gesprochene Satz «Der Mensch ist ein Abgrund.» Und eben nicht: «... ist frei und wär' er in Ketten geboren», wie es noch bei Schiller hieß. Moderner geht's nicht.

Aber dieser Emanzipationsprozess ist ein an die europäische Geistesgeschichte gebundenes Phänomen. In anderen Kulturen gibt es ihn nicht. Dafür werden diese unaufhaltsam in die Museen abgeschoben. Westliches Denken hat sich ihres Zaubers immer wieder parasitär bedient und sie selbst rücksichtslos verdrängt. Es scheint auf diesem Globus zu wirken wie eine Art alleszerfressendes Krebsgeschwür. Was weiß der moderne Japaner noch von der traditionellen Musik des Nô-Theaters? Er erlebt dieses etwa so wie unsereiner den Gregorianischen Chorgesang im Kloster Beuron – sozusagen als nicht geographisch, sondern historisch fernliegende, sicherlich respektgebietende exotische Idylle.

An den großen Werken der alten Meister können wir studieren, wie Komponisten die herrschende Vorstellung von Musik im Namen der Autonomie des schaffenden Künstlers immer wieder von neuem erweitert haben. Natürlich gibt es genügend Komponisten, bei denen solche Öffnungsprozesse sich eher spielerisch vollzogen. Es musste nicht jedes Mal einen öffentlichen Skandal geben. Aber irgendjemand müsste mal die Geschichte dieser Irritation schreiben.

Der Weg des Komponierens jedenfalls führte ständig weiter ins Unbekannte, auch Ungewohnte, und irgendwann, so scheint mir, ist dieses Prinzip, das ich zu beschreiben versucht habe, im Hegel'schen Sinn zu sich selbst gekommen.

Aber die Frage nach den ständig zu differenzierenden musikalischen Mitteln erscheint ja nicht endlos verlängerbar.

Ich werde nicht ein Stück für drei Bulldozer schreiben, sondern ich nehme unsere, meine mir zur Verfügung stehenden Mittel. Ich schreibe ein Streichquartett, ich schreibe für Orchester, nämlich für die Einrichtungen des bürgerlichen ästhetischen Apparats, wo Menschen zusammenkommen, um jetzt diesen Teil ihrer Wirklichkeit zu zelebrieren. Und dort geschieht es jetzt, dass ich mit diesen beschworenen Mitteln, auf eine gewisse Weise beobachtend, also distanziert – Beobachtung heißt Distanzierung – und spielerisch, so umgehe, dass ich etwas entdecke, dass ich es genau anschau, dass ich die Anatomie dessen, was allen selbstverständlich erscheint, genau fokussiere und auch die strukturelle Rückseite analysiere. Und aus dieser Perspektive sehe ich beispielsweise die Musik von Schönberg,

der wieder ein Menuett schreibt, nachdem er die Zwölftontechnik entwickelt hat, und sagt: «Was geschieht jetzt mit diesem galanten Genre?» Wenn das zwölftönig verspannt wird, kommt irgendwie etwas in sich Widersprüchliches, aber eigentlich auch etwas sehr Präzises heraus.

Verwundert es dich, wenn deine eigene Musik beim Publikum diese angesprochene magische Wirkung entfaltet?

Das kann durchaus passieren, übrigens nicht nur bei mir, zumal es ja nicht das Magische zu meiden, sondern im Gegenteil immer wieder bewusst zu beschwören gilt.

Ein Beispiel, das ich jetzt gerade erst wieder erlebt habe: *Gran Torso* (1971/72). Darin gibt es ein zunächst gepresstes Tremolo, das radikal verlangsamt und dabei unregelmäßig rhythmisiert wird und schließlich in eine immer breitere tonlos auf dem Saitenhalter gestrichene Hin- und Herbewegung mündet. Da wird beim Hören sozusagen der Blutdruck abgesenkt und es entsteht eine magisch geladene Stille, in der man die Friktion des gelegentlich sogar völlig stillstehenden Bogens mitunter mehr ahnt als hört. So etwas nenne ich strukturell vermittelte und insofern gebrochene Magie. Man nimmt sie wahr und erlebt sie als Resultat eines logischen Transformationsprozesses, das heißt, man spürt – um mit Nono zu sprechen – «wie der Geist alles beherrscht».

* Helmut Lachenmann, zitiert nach Philip Clark, *The Human Torch*, in: *The Wire*, Nr. 228 (Februar 2003), S. 27.

Gebrochene, beschworene Magie. Notizen zu einem großteils unveröffentlichten Gespräch zwischen Helmut Lachenmann, Stefan Fricke und Thomas Schäfer, in: *Katalog Wien Modern 2005*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 30-32.