

Daniel Ender
Klaus Lang – «the book of serenity.»
Kompositionsauftrag 2007

Ausgedehnte Klangfelder der Streicher, Blasinstrumente und Becken, filigran, zart und leise; wie hingetupfte Impulsfolgen im Klavier, die mit Streicher-Pizzicati unterirdisch zu kommunizieren scheinen; weit gespannte, vereinzelte Linien und bis zum vollständigen Verklingen eines Tones andauernde Ruhepunkte; dann lange motorische Akkordrepetitionen des Klaviers, auch sie in ihrer Dynamik äußerst zurückgenommen: Die von Klaus Lang in *the book of serenity*. (2007) mit äußerster Sparsamkeit heraufbeschwörte Klangwelt verbleibt stets im unteren Bereich der Dynamik und entfaltet darin eine reich abgestufte Skala von Farb- und Dichtegraden zwischen dem ausgehaltenen Einzelton bis hin zur in sich bewegten, oszillierenden Textur.

Die Musik von Klaus Lang ist insgesamt meist an der Grenze des gerade noch Hörbaren angesiedelt, Töne entstehen ganz unmerklich aus der Stille, entfalten sich im Bereich des möglichst Leisen und loten diesen fragilen akustischen Raum in den feinsten Nuancierungen aus, ehe sie die Hörschwelle in der Gegenrichtung überschreiten und wieder den Übergang in die Stille suchen. Eines leistet diese Musik währenddessen nicht: Sie setzt sich nicht dem gängigen Wechselspiel von sich entladender Spannung und daraufhin wieder einkehrender Entspannung aus, verzichtet auf den aufmerksamkeitsheischenden Gegensatz zwischen Höhepunkten und Ruhephasen ebenso wie auf eine damit verbundene Subjektivität.

Dies hat nicht nur für die Wahrnehmung Konsequenzen, sondern auch für die Möglichkeiten der Verbalisierung: Jene Beschreibung von Spannungsverläufen, die die Dramaturgie der meisten komponierten Musik zu erfassen vermag, greift hier nicht, da sich gleichförmige Energieverläufe jenseits von Dramatik im herkömmlichen Sinn entfalten. Was wie eine Negation gängiger musikalischer Kategorien erscheint, ist allerdings nicht um einer Negation willen ins Werk gesetzt, sondern wurzelt vielmehr in einem alternativen Musikbegriff, auf dem Klaus Lang seine Ästhetik aufbaut.

Jenseits des Ausdrucksprinzips und damit jener wirkmächtigen Konstante der neueren Musikgeschichte, die noch in den hermetischsten Kompositionen der Neuen Musik – wie gebrochen oder problematisiert auch immer – von fundamentaler Bedeutung ist: Hier ist der Punkt, an dem Klaus Lang ansetzt, um mit einer ebenso fundamentalen Unterscheidung eine folgenreiche Trennlinie zu ziehen und damit einen enormen Ballast der musikalischen Tradition hinter sich zu lassen. «Meine Musik ist ausschließlich rationell. Obwohl es mir auch um den sinnlichen Eindruck geht, interessiert mich romantischer Ausdruck überhaupt nicht.»¹ Hinter dieser Aussage des Komponisten liegt eine grundsätzliche Skepsis gegenüber einer scheinbaren Selbstverständlichkeit, die für Klaus Lang allerdings nicht «naturegegeben», sondern kulturell gewachsen ist: «Das Ausdrucksprinzip ist ja nur für eine bestimmte, sehr kurze Phase der Musikgeschichte so im Vordergrund gestanden. Dabei handelt es sich um zwanghafte, überkommene Vorstellungen, was Musik sein sollte. Ausdruck und Wirkung müssen aber nicht notwendigerweise miteinander verknüpft sein.»²

Während es sich bei den hier formulierten Vorstellungen um Grundprinzipien handelt, die der Komponist zu teilen nicht in der Lage ist, hegt er auch eine Skepsis gegen allzu eindeutige Bedeutung, was freilich nicht mit Bedeutsamkeit gleichgesetzt werden darf, die die Stücke von Klaus Lang sehr wohl zu vermitteln suchen.

Dieser Zugang klingt zwar unorthodox, hat aber zahlreiche Parallelen auch in der abendländischen Musiktradition, etwa bei abseits des Mainstreams agierenden Individualisten wie zum Beispiel Josef Matthias Hauer oder weniger traditionsbelasteten amerikanischen Komponisten wie zum Beispiel La Monte Young. Er verweist auch auf fernöstliche Traditionen und auf ein eher magisch und rituell geprägtes Musikverständnis, das weniger den Kunstcharakter von Musik hervorstreicht als die spezifische Hörhaltung und Herangehensweise, durch die sich die Kompositionen von Klaus Lang von der allermeisten heute geschriebenen Musik abheben.

Die Originalität dieses Komponisten zeigt sich indessen nicht nur in seiner Behandlung der klingenden Materie, sondern ebenso auch abseits des Setzens von Tönen selbst, im geistigen Umfeld, in dem die Musik von Klaus Lang entsteht. Das Erste, was man als Hörer gemeinhin von einem Musikstück erfährt, ist ja sein Titel; und auch in dieser Hinsicht versucht Klaus Lang alternative Wege zu beschreiten, die sich auf den ersten Blick schwer nachvollziehen lassen, was allerdings auch exakt der Intention des Komponisten entspricht. Schon ein scheinbares Detail ist bewusst gesetzt: jener Punkt, mit dem der Komponist seine Titel in der letzten Zeit beschließt, ist nicht ohne Bedeutung. Er mag für jenes Innehalten einstehen, das sich auch musikalisch häufig zeigt, und darüber hinaus für eine gewünschte Hörhaltung, die die Bereitschaft mitbringt, absichtslos der Dinge zu harren, die an das Ohr herangetragen werden, zu Gehör kommen.

Einen bloß scheinbaren Widerspruch zu dieser Absichtslosigkeit bildet die häufig ausgesprochen blumige Sprache, die in den Titeln der Stücke von Klaus Lang ein merkwürdiges und undurchschaubares Eigenleben führt, wenn die Bezeich-

¹ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 28.3.2007.

² Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 6.8.2007.

nungen für die Kompositionen Naturbilder entwerfen, auf geistige Motive, seien sie katholisch oder fernöstlich geprägt, verweisen, entfernt an die Märchenwelt erinnern oder surreale Bilder evozieren.

Die Ewigkeit ist eine Badehütte mit moosbewachsenem Schindeldach (1997/98), *Die Tage des Fastens und die Tage der doppelten Vollkommenheit* (1998), *Der schlafende Landmann, der Baum des Lebens und die Schalen der Finsternis* (1998), *Die drei Spiegel der schönen Karin* (1998), *Die Kartoffeln der Königin* (1999), *die heilige clara und der schwarze fisch* (2000), *der fette hirte und das weiße kaninchen* (2001) – das Geheimnis hinter solchen Titeln ist im Grunde gar keines. Die hinter ihnen stehende grundsätzliche Idee ist, dass nicht nur die Stücke selbst auf strengen, abstrakten formalen Strukturen bestehen, sondern auch die Titel: Die real erklingende Musik versteht Klaus Lang dabei nur als eine mögliche Realisierung der formalen Prinzipien, die in seinen Titeln sprachliche Gestalt annehmen³ und die zuweilen auch noch in seine Texte zu den Werken einfließen, die mit einem Kommentar oder gar einer Werkeinführung nichts zu tun haben, aber dennoch als eine Hinführung zum Werk begriffen werden könnten, indem sie auf es einzustimmen vermögen sollen.

Während die Irritation durch die offenkundige inhaltliche Zusammenhanglosigkeit der Texte und Titel mit der Musik, wenn etwa eine Schrift zu einem Stück allmählich in eine bloße Folge von Zahlen übergeht⁴, wohl vom Komponisten inkalkuliert ist, ist ihm nicht nur wichtig, dass ein Stück und sein Titel und zuweilen auch der dazugehörige Text verschiedene Formulierungen derselben Strukturen mit verschiedenem Material darstellen, dass sich verbal offene Bilder ergeben, die durchaus metaphorische Assoziationen zulassen. «Genauso wichtig ist aber, dass man bei den Titeln nichts versteht»⁵, richtet sich Klaus Lang gegen die Vorstellung einer kommunikativen Haltung, die das Erlebte bereits vorwegnimmt und eine bestimmte Richtung vorgibt. «Es ist für mich eine Qualität von Musik, wenn sie keine eindeutige Wirkung hervorruft. Tiefe heißt, dass es viele Facetten gibt und dass verschiedene Menschen verschieden reagieren können.»⁶

Dennoch fließen auch bei Klaus Lang zuweilen konkretere gedankliche Ansätze in seine Arbeit ein, wie zum Beispiel bei *Der schlafende Landmann, der Baum des Lebens und die Schalen der Finsternis* für Klavier solo (1998): Hier stellt der erste Teil des Titels eine Referenz auf den «Fröhlichen Landmann» aus dem *Album für die Jugend* von Robert Schumann dar, verweist aber auch auf die Figur des Mannes vom Lande bei Franz Kafka, der ungebildet ist und nicht zwischen Gut und Böse unterscheiden kann. In gewisser Analogie dazu ergibt die Basslinie in diesem Stück eine schwankende, unsichere Struktur, die für jenes Unentschiedene und Unentscheidbare eintreten kann, das eine zentrale Kategorie in der Ästhetik von Klaus Lang bildet, wenn er musikalische Gestalten oft zwischen zwei Polen schwanken lässt.

Eine unmittelbare Entsprechung zwischen einem musikalischen und verbalen Gestaltungsprinzip findet sich in der Oper *königin ök* (1999/2000): Analog zum Titel des Stückes, der sich als Palindrom von vorne und hinten lesen lässt, gibt es auch in der zeitlich symmetrisch gebauten Musik einen Einschnitt nach einer bestimmten Zeitdauer, so dass hier die zentralen formalen Prinzipien der Komposition direkt in ihren Titel eingeflossen sind. Das mehrfache Vorkommen des Wortes «golden» in *Die goldenen Tiere* (1999), *drei goldene tiger* (2006) und *drei goldene gesichter* (2006) hat demgegenüber wiederum mehrere, eher konkretere Gründe: Zum einen assoziiert der Komponist mit den häufig erklingenden Streicherflageoletts «goldenen Glanz»⁷; zum anderen wendet er oftmals das formale Prinzip des Goldenen Schnitts an, während die Zahl Drei darauf verweist, dass es häufig drei selbstständige strukturelle Ebenen gibt.

Während die Zahlenstrukturen bei Klaus Lang stets eine Tiefenschicht bilden, die das gesamte Material auf sehr strenge Weise organisiert, aber nicht an die unmittelbar hörbare Oberfläche der Stücke gelangt, sind sowohl die Titel als auch die wortreich-originellen Kommentare zu seiner Musik als integraler Bestandteil seines Werks zu sehen: Die Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, also zwischen Titel und Musik, lässt nämlich Rückschlüsse zu auf jene Bedeutung, die der Komponist seiner Musik einräumt und auf jene Haltung, die er beim Hörer durch den Klang der Worte evozieren möchte: Wenn der Komponist eine ganze Reihe von Stücken im Haupt- oder Untertitel mit «Trauermusik» bezeichnet, ist dabei nicht jene subjektive Ausdrucksästhetik gemeint, die dieses Wort evozieren könnte, sondern eine abstrahiertere Form von Trauer. Auch diese Bezeichnung führt, wenn man sie in dem Sinn versteht, den sie zunächst zu suggerieren scheint, in die Irre.

Kein Verwirrspiel gibt es hingegen bei der Betitelung der *missa beati pauperes spiritu* für Kantor, zwei Posaunen, drei Soprane, Schlagzeug und Streicher (2006), die tatsächlich eine Messkomposition darstellt. Ihre gesamte Struktur beruht auf dem gregorianischen Choral und fächert dessen Linie auf das Ensemble auf. Während der Kantor den jeweiligen Choral der einzelnen Messteile singt, ist die Schicht der Soprane frei komponiert und werden die einzelnen Ebenen nicht koordiniert, sondern entfalten sich unabhängig voneinander. Klaus Lang führt gerade durch das Andocken an eine der wesentlichsten Traditionen der abendländischen Musik zu einem vorsubjektiven Ausdrucksbegriff zurück.

³ Vgl. Klaus Lang, *kolumbus in indien*, in: Sabine Sanio und Christian Scheib (Hg.), *Übertragung – Transfer – Metapher. Kulturtechniken, ihre Visionen und Obsessionen*, Bielefeld 2004, S. 477–487.

⁴ Dies trifft ebenfalls auf den Text *kolumbus in indien* zu.

⁵ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 6.8.2007.

⁶ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 6.8.2007.

⁷ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 6.8.2007.

Bei aller Reduktion in struktureller Hinsicht ist der Komponist in Bezug auf das von ihm verwendete musikalische Material in mehrere Richtungen offen und integriert sowohl geräuschhafte Klänge als auch Tonfolgen mit durchaus konsonanter Wirkung. «Auch der Geräuschklang ist für mich historisches Material, deshalb gibt es nichts, was ich nicht machen dürfte. Das macht die Situation unbelasteter als noch vor 20 Jahren.»⁸ So sind tonhöhenpezifische Aspekte in den letzten Jahren im kompositorischen Schaffen von Klaus Lang wieder wichtiger geworden. Im Orchesterwerk *fichten* (2003/04) verwendet er wesentliches Material in beinahe thematisch gebundenem Kontext bei chorisch besetzten Streichern: «Das ist ein großartiger Klang, wobei dieser Apparat Vor- und Nachteile hat. Es ist aber ein pragmatischer Ansatz, aus Beschränkungen etwas zu finden.»⁹ Beschränkungen legt sich der Komponist auch auf, wenn es um die musikalische Arbeit mit Text geht. So ist es denn für ihn auch selbstverständlich, dass er wie in seiner großen Oper *die perser* (2003) nach Aischylos kein konventionelles Verhältnis zum vertonten Text eingeht.

Eine unkonventionelle Annäherung an eine beträchtliche Problematik in der Neuen Musik, jener kontinuierlichen Bewegung, ist schließlich das aktuelle Werk *the book of serenity*. (2007), das seinen Ausgangspunkt im Gedanken hatte, «wie man auf nicht banale Weise Motorik herstellen»¹⁰ könne, und dem der Plan zu Grunde liegt, ein Allegro zu schreiben – «im Sinne von Joseph Haydn».¹¹

Der Komponist bezieht sich dabei weniger auf die Tempobezeichnung, als die Allegro auch verstanden wird, sondern auf die ursprüngliche Bedeutung, die eher eine Charakterisierung des jeweiligen Musikstückes meinte. Der Begriff der Heiterkeit, den der Titel nennt, zielt für Klaus Lang nicht auf «schenkelklopfende Belustigung»¹² ab, sondern vielmehr auf eine heitere Gelassenheit im Sinne von jener Klarheit und Gemütsruhe, die die Bedeutung des englischen Wortes «serenity» umfasst, das verschiedene Abstufungen von Heiterkeit einschließt, die bei der Vorstellung dieses Zustandes auch im Deutschen mitschwingen.

Bei symmetrischer Aufstellung des Ensembles mit links und rechts angeordneten, so weit wie möglich voneinander entfernt positionierten Streichern und Schlagzeugern und dem übrigen Ensemble im Zentrum soll das beinahe die Rolle eines konzertierenden Instruments einnehmende Klavier «immer so leise wie möglich gespielt werden, und es sind lieber das Ausbleiben einzelner Töne oder kleine rhythmische Unkorrektheiten zu riskieren, als zu laut zu spielen.»¹³ Während bei der lange ausgedehnten, durchgängigen Bewegung dieser Schicht ein improvisatorischer Gestus entsteht, wird er stark kontrastiert von der klanglichen Reduktion des restlichen Ensembles, das vor allem mit langen Tönen, aber auch mit Luftgeräuschen operiert: Es entsteht ein helles, lichtiges Klangbild, das mit dem Ausdruck von Heiterkeit ein Ideal umreißt, das für Klaus Lang mit seinem Ideal von Kunst überhaupt zusammenfällt.

Textauszug aus: Daniel Ender: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay. Sonderzahl Verlag 2007.
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

⁸ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 28.3.2007.

⁹ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 28.3.2007.

¹⁰ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 28.3.2007.

¹¹ Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 28.3.2007.

¹² Klaus Lang im Gespräch mit dem Autor, 28.3.2007.

¹³ Klaus Lang, *the book of serenity*, Partitur, Erläuterungen.