

Helmut Lachenmann

zu „Got Lost“ von 2007-08

Sarah: Lieber Helmut, wie ist Dein Verhältnis zur Stimme?

Helmut: Eine singende Stimme ist a priori expressiv, emphatisch geladen, hat eine ganz persönliche menschlich individuelle Aura. Sie ist Nachricht eines menschlichen Körpers und einer Persönlichkeit. Das wollte ich eigentlich in Schach halten. Das war schon im „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ der Fall gewesen.

Ich habe meinen Studenten immer quasi „verboten“, Lieder nach Texten von Nietzsche, Hölderlin, Celan oder Becket zu schreiben, deren ungeheure poetische und phonetische Intensität als Gesungenes total verwässert und verschleiert würde. Ein Text von Hölderlin, gesungen?! Ich finde das schrecklich.

Die Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Wolff, Strauß, Mahler, Strauß, Schönberg, Berg, Webern - kostbare Kleinode aus der Romantik und Spätromantik - haben mehr oder weniger Zitatcharakter im Rahmen der von ihnen nicht weiter strapazierten intakten tonalen Sprache. Sie setzen gleichsam die Kenntnis des Textes voraus. Mit meinen Kindern sang ich: „Kommt ein Vogel geflogen“ und hatte nie Sorge um die poetische Präsenz des gesungenen Textes. Die Mehrzahl der melodischen Themen bei Schubert sind indirekte Liedzitate. Das erleben wir bereits bei den relativ wenigen Liedern, die Mozart und Beethoven komponiert haben. Spätestens bei Mahler wurde der Zitatcharakter offensichtlich. Alles gleichsam imaginäre bzw. nachgestellte Volkslieder. Und wenn die poetische Kraft der Liedtexte schwächer ist, ist dies kein Grund, diese Lieder nicht zu lieben. Fast überall, wo in Alban Bergs Wozzeck gesungen wird, handelt es sich um atonal gestylte Volkslieder: „Das ist schöne Jägerei“, „Eia popeia...“, „Mädel, was fangst Du jetzt an“, „Hopp-Hopp“ etc. Das heißt, das seiner Sprachlosigkeit inne gewordene Subjekt nahm sich zurück.

Spätestens seit Sigmund Freud und Robert Musil gibt es ja eigentlich kein autonomes Ich mehr. Das sogenannte „Ich“ erfährt sich als die mehr oder weniger unreflektierte Summe aus Instinkten und Einflüssen, denen wir ausgesetzt sind und unter deren Bedingungen wir aufwachsen. Es war kein Zufall, daß der ursprünglich hochexpressive, von Wagner und Mahler

traumatisierte Schönberg nicht nur die Tonalität über ihre Grenzen hinaustrieb sondern die Kontrolle von Harmonik und melodischer Artikulation an mehr oder weniger charakteristische Zwölftonreihen delegierte, und so einen Zersetzungsprozess einleitete, der von seinem Schüler Anton von Webern fortgeführt, schließlich bei den jungen Komponisten im Nachkriegseuropa zu völligen Auflösung des vertrauten Musikbegriffs zugunsten seriell kontrollierter Klangstrukturen führte, die weithin von „Algorithmen“ generiert wurden. Das expressive geladene Ich vermittelt seine Sprachlosigkeit über gleichsam nackte Klangstrukturen. Die extremsten Momente bei Berg, der von all seinen Zeitgenossen noch am expressivsten war, sind bei ihm überschrieben mit „ausdruckslos“. Das bedeutet: wenn es wirklich ans Eingemachte geht, dann ist man nicht mehr ausdrucksvoll. Nachrichten von existenzieller Bedrohung vermittelt man allenfalls „tonlos“. Und schon gar nicht gesungen. Die von mir empfundene Unvereinbarkeit des Singens mit dem strukturalistischen Ansatz, wie er mein Musikdenken als Nachkriegskomponist der zweiten Generation geprägt hatte, das war mein Problem.

Darum beobachtete ich auch im „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ die zugrundeliegenden Texte immer in erster Linie als phonetische Gebilde.

Der Hörer kann bei mehrmaligen Hören – und anspruchsvolle Musik muß mehrmals gehört werden – den in seine phonetischen Komponenten auseinander gerissenen Text gleichsam akustisch abtasten, so wie man eine alte Inschrift auf einem Grabstein entziffert, indem man die einzelnen Buchstaben gleichsam nacheinander freilegt.

Dieses Prinzip habe ich bei Got Lost verwendet.

Sarah: Wie kamst Du auf die drei Texte? Nach meiner Interpretation sprechen sie drei verschiedene Zustände an, die man als Liebende/r und Lebende/r immer wieder aushält:

Nietzsche packt die Existenzangst bzw. den Existenzmut in vier Zeilen.

Pessoa kriegt es hin, den Zwiespalt zwischen dem inneren pathetischen Gefühl und dem Wissen um die eigentliche Lächerlichkeit mit einem listigen Augenzwinkern zu beschreiben. Darin, dass man sich lächerlich macht, liegt doch die grösste Ehrlichkeit – man sollte sich selber also immer ernst nehmen – und sich auf keinen Fall zu ernst nehmen!

Der Anzeigentext (aus dem Fahrstuhl der Villa Walther in Berlin) bringt einen zurück auf den Boden der alltäglichen Tatsachen. Jeder Text ist Referenz für die anderen beiden, so dass man sich Gottseidank in keinem der Zustände ganz verlieren kann. Du hast es geschafft, die Widersprüchlichkeiten der Texte musikalisch darzustellen, ohne illustrative, gefühlige oder psychologische Musik zu schreiben.

Helmut: „Kein Pfad mehr. Abgrund nur und Stille. So wolltest Du's.“ Das rührt natürlich an die Situation des Kunst Schaffenden. „Jetzt, Wanderer, gilt's! Nun blicke hart und klar. Verloren bist Du, glaubst Du an: Gefahr.“ Bei all seiner

inhaltlichen Brisanz hat dieses Nietzsche Gedicht, wie jedes Gedicht welches mir etwas bedeutet, eine unverwechselbar eigene, rein phonetisch wirksame Ausstrahlung. Als Komponist habe ich dort angesetzt. Und zugleich mußte ich – als nüchterner Schwabe - dem etwas vergilbten Pathos der Diktion entgegenwirken. Das geschah nicht zuletzt durch die Verschachtlung mit den beiden völlig inkompatiblen anderen Texten. Das Nietzsche-Gedicht besteht im Grunde ausnahmslos aus Rufen: Ausrufen, Zurufen, Anrufen. Rufe wirken in erster Linie durch ihre phonetische Präsenz.

Im Alltag erreichen uns manchmal relativ komplexe Informationen über einen bloßen affektgeladenen Ausruf. „Hilfe!“ oder „Bitte!“ In Alban Bergs Wozzeck: „Rühr mich nicht an!“ Das ist Information als phonetisches Ereignis. In meinem „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ erleben wir das durchwegs: das Mädchen friert, es bibbert, es staunt, es schreit „Großmutter, nimm mich mit!“

Also keine direkte Rede wie in Wagners „Walküre“: „wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten“... Derlei zu vertonen setzt einen bei aller Innovationskunst gesellschaftlich akzeptierten, intakten Musikbegriff voraus. Den gibt es im 21. Jahrhundert nur noch im Entertainment.

„Abgrund“ ist ein anderes phonetisches Gebilde als „Stille“ oder „Pfad“ oder als „Wich dein Wille.“ Beim Komponieren halte ich mich an die phonetische, akustisch vermittelte Klangqualität und verbinde sie immer wieder auf andere Weise mit Klavierklängen.

Der zweite Text von Fernando Pessoa, einer meiner Lieblingsdichter, ist dem pathetisch-heroischen Tonfall bei Nietzsche diametral entgegengesetzt. Bei aller vordergründigen Heiterkeit handelt es sich um ein abgründiges Spiel mit der von mir ernst genommenen Vokabel „ridiculas“, lächerlich.

Pessoas Gedicht mit seiner Refrain-artigen Wiederholung der Vokabel „ridiculas“ hat eher tänzerisch-trällernden Charakter, es sabotiert den heroischen Ton des Nietzsche-Gedichts. Wirkliches Singen ist diesen beiden Textvorlagen fremd.

Aber der Wortlaut und Inhalt des dritten Textes, den ich in als Annonce an eine Aufzugswand entdeckte, ist ein echtes Lamento über einen furchtbaren Schicksalsschlag:

„Today my laundry basket got lost. It was seen last standing near to the dryer. As it is pretty difficult to carry my laundry without it I would be happy to get it back“.

Von Karl Kraus stammt ein Satz, der mein Leben fast täglich begleitet: „Meine Probleme möchte ich haben.“

Ich zwingen also drei Textvorlagen zusammen, deren Inhalte sich mitteilen und sich gleichzeitig gegenseitig auslöschen. Und im Schutz ihrer Inkompatibilität konnte ich komponieren.

Sarah: „Got Lost“ ist von allen Klavierliedern, die ich bisher kennenlernen und singen durfte, am vollkommensten ein Duo. Stimme und Klavier agieren gleichwertig und sind so eng miteinander verwoben, dass kein einziger Klang, keine einzige Note austauschbar, zu viel oder zu wenig ist, da das Gewebe dadurch zerrissen würde. War das ein erklärtes Ziel von Dir, als Du "Got Lost" geschrieben hast? Um endlich mal ein wirkliches Duo zu schreiben, anstatt Sopranstimme mit Klavier-Begleitung (oder umgekehrt)?

Diese Qualität der engen Verbindung und Gleichrangigkeit erreichst Du unter anderem dadurch, dass du sehr viele Ebenen erschaffst und miteinander verzahnst:

ich singe und spreche in drei Sprachen (die auch jeweils einen unterschiedlichen musikalischen Gestus haben) und betätige mich als Mundperkussionistin. Jan Philip spielt auf der Tastatur, in den Flügelseiten, ist Percussionist und Sprecher. Außerdem "spielen" wir auch gemeinsam, in dem Philip eine Tastenkombination drückt und ich in den Flügel singe und damit die Saiten anrege.

Geht es Dir bei dieser Verzahnung und bei den Effekten auch um eine Textinterpretation, oder um eine völlig Text-unabhängige musikalische Idee? Dh würdest Du genauso auch für zwei andere Instrumente ohne Text arbeiten? Man muss rhythmisch total präzise sein, und gleichzeitig aufmerksam den Partner "belauschen", um seine Dynamik, seine Klangfarben, seine Phrasierung und sein Spannungsgefühl fortzusetzen bzw. zu zerstören usw.

Nie gibt es einen Moment der Unabhängigkeit, selbst in den solistischen Passagen, da man sie mit einführt, oder begleitet oder fortsetzt.

Dadurch wird der Dialog, den wir führen, sensitiv, virtuos, manchmal rasant oder brutal, ist jedoch vor allem: Intim.

Also ist es doch ein Liebeslied. Und zwar in der Ausführung und nicht im illustrierenden Sinne.

Das ist unsentimental und gegenwärtig.

Sehe ich das richtig? War das glatte Absicht?

Helmut: Ich versuche eigentlich immer, wenn ich für eine Besetzung schreibe, daraus ein „neues Instrument“ zu bauen. So ist es auch in Got Lost. Die Stimme und das Klavier bilden zusammen ein einziges, neues Instrument. Ein imaginäres Instrument. Dieses Instrument wird entworfen und auch zerstört. Ich könnte nicht zwei Stücke mit dem gleichen „Instrument“ schreiben. Du musst eine Zitrone einmal, und dann ganz, auspressen.

Ich verwende immer irgendein zentrales Element. Aber das will ich nicht einfach in der Reinform wiederholen. Es muss eine Skala geben, auf der dieses Element nur einen Grad bildet, und die Skala führt insgesamt irgendwo hin. Also muss ich andere Grade dazu erfinden.

In „Got Lost“ gibt es diesen Schatten des gehauchten Singtons auf „w“. Darum baute ich eine Skala. Irgendwann gibt es den Schatten nur in der Singstimme, irgendwann ist der Schatten weg, null, dann hören wir nur Klavier. Eigentlich bin ich eben ein alter Serieller. Ich will nie einen Klang für sich allein verkaufen. Sondern er muss in einen Kontext gebracht werden.

Bei den Rufen ist es genauso. Es gibt eine ganze Skala: Rufe mit zwei Tönen. Rufe, bei denen das Klavierpedal abgeschnitten wird. Rufe ohne Pedal. Oder nur Klavierschläge, die wie Rufe sind.

Eine andere Kategorie ist die Bewegung. Es gibt da sehr rasche Bewegungen im Klavier. Meistens sind sie nicht sehr schwer zu spielen und liegen gut in der Hand. Sie sind ohne figuratives Geschnörkel. Diese Läufe: ich könnte doch auch einfach nur ein Glissando machen! Das Glissando wäre eine Variante meiner Läufe. Bzw umgekehrt. Ich benutze also einmal nur weiße Tasten. Dann nur Schwarze. Oder ich stelle mir ein Klavier vor, in dem mehrere Saiten kaputt sind. D.h. ich höre, wenn ich ein Glissando spiele, nur ein c, dann ein fis, dann vielleicht noch ein gis, dis, e. Und so kommt eine Harmonie heraus.

Mit diesen Begriffen spiele ich. Das ist eine meiner Techniken beim Komponieren.

Interview vom 03.02.2017, Stuttgart