

Stilkunde der Musik des 20. Jahrhunderts – Folge 13:
Fortsetzung der Avantgarde

Gegen das „Wursteln in der Tradition“

In den 1960er Jahren versuchen mehrere junge Komponisten den strengen Serialismus ihrer Lehrer zu überwinden, ohne sich der Tradition anzubiedern. Zu den wichtigsten Komponisten dieser Generation zählen zwei Schüler Luigi Nonos: **Helmut Lachenmann** und **Nicolaus A. Huber** – porträtiert von Mario-Felix Vogt.

Helmut / LÄUFT / STOLPERT / FLIEGT NOCH GE-
SPANNTER / VOLLER
DRANG NACH DEM UNBEKANN-
TEN / er bemerkt fortwährend Ver-
schiedenes Anderes / er hört fortwäh-
rend Verschiedenes Anderes / er schreibt
fortwährend Verschiedenes Anderes.“

So charakterisiert der Komponist Luigi Nono seinen ehemaligen Schüler Helmut Lachenmann in seiner Schrift „Für Helmut“, und hieraus wird deutlich: Helmut Lachenmann versucht die bewährten Pfade traditionsgefärbter Klanglichkeit zu vermeiden und strebt nach dem bislang „Unerhörten“.

Der 1935 in Stuttgart geborene Ton-
schöpfer studierte zunächst Komposi-
tion bei dem von der Neuen Sachlich-
keit geprägten Komponisten Johann
Nepomuk David, bis er im Rahmen der
Darmstädter Ferienkurse 1957 Luigi
Nono kennen lernte. Bald darauf zog
Lachenmann nach Venedig und wurde
von 1958 bis 1960 Nonos einziger Kom-
positionsschüler. Während Karlheinz
Stockhausen Lachenmann mit der Me-

thode des seriellen Komponierens (sie-
he FF 9/08) bekannt machte, versuchte
der überzeugte Kommunist Nono ihn
für die gesellschaftliche Verantwortung
des Komponisten zu sensibilisieren, mit-
hilfe der Musik auf soziale Missstände
hinzuweisen. Angelehnt an den Begriff
der „musique concrète“ (siehe FF 11/08)
des französischen Komponisten Pierre
Schaeffer entwickelte Lachenmann die
„musique concrète instrumentale“. Er
versteht darunter, „den Ins-
trumentalklang als Nach-
richt seiner Hervorbrin-
gung zu begreifen“ und
„Instrumentalklänge als
mechanische Prozesse zu
durchleuchten.“

Mithilfe von neuen
Spieltechniken entlockte Lachenmann
beispielsweise den traditionellen Or-
chesterinstrumenten Klänge, die durch
ihre hohen Geräuschanteile kaum Be-
rührungspunkte mit dem traditionellen
Schönklang haben. Nur Wohlklang zu
erreichen ist auch nicht das Ziel seines
Komponierens, vielmehr geht es um das

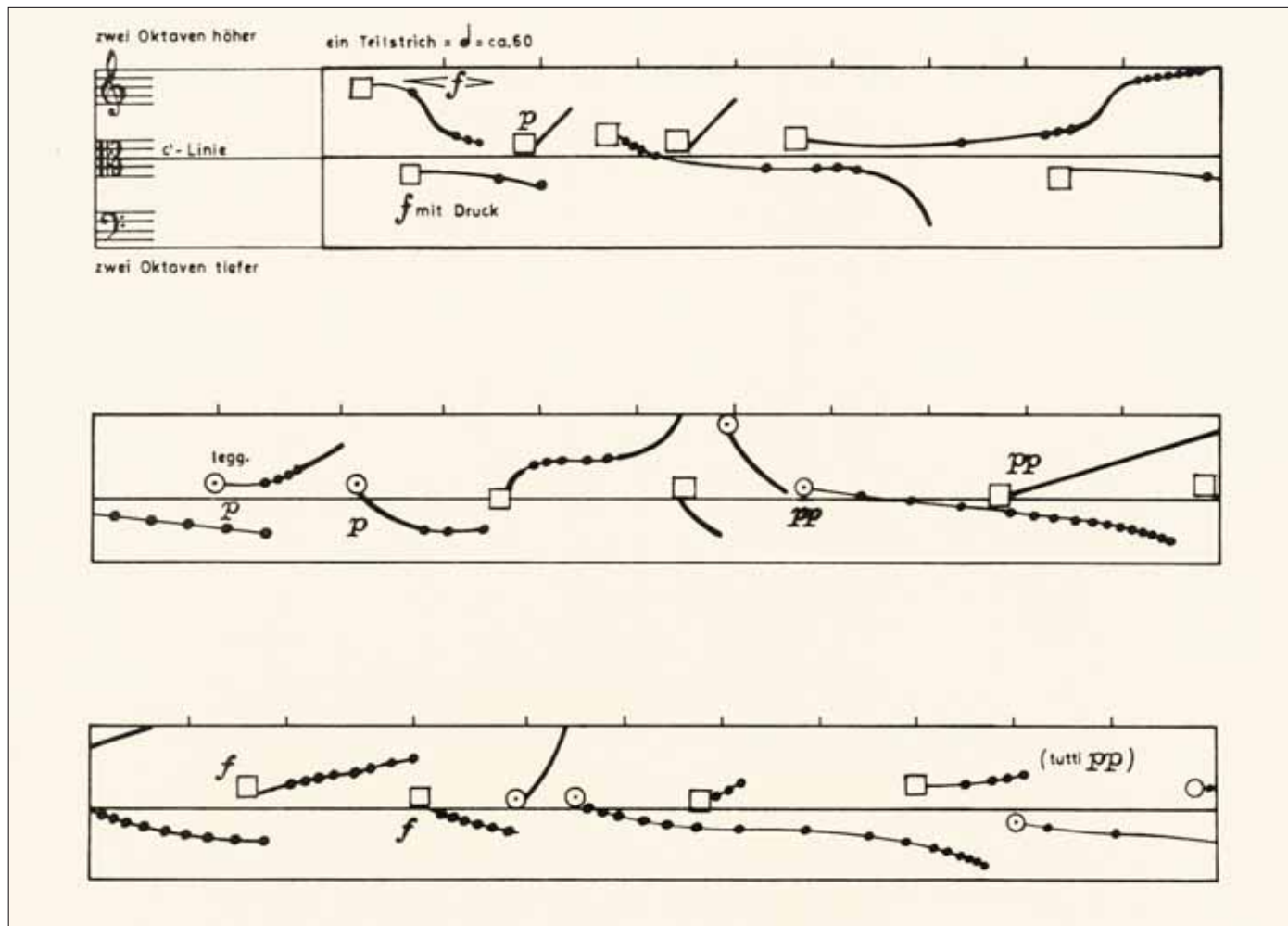
Komponieren von Nebengeräuschen,
die unmittelbar mit der Tonerzeugung
zusammenhängen.

Ein Werk, das in dieser Form die
klanglichen Möglichkeiten des Cellos
ausreizt, ist „Pression“ (1969/1970) für
Violoncello solo. Lachenmann erklärt
das Stück folgendermaßen: „Abgewan-
delt und komponiert werden hier Druck-
verhältnisse (Pression, zu Deutsch:
Druck) bei Klang-Aktionen am Cello.

Der „schöne,
volle Celloton“
ist nur ein
Sonderfall in dem
Stück „Pression“

Der „schöne, volle Celloton“
ist darin also nur ein Son-
derfall unter verschiedenen
Möglichkeiten des Bogen-
drucks, der Bogenhaltung,
der Bogenführung an einer
bestimmten Strichstelle,
bei besonderer Präparie-
rung dieser Stelle durch die linke Hand
usw.“

Ebenfalls ganz neue Klangaspekte des
Instruments birgt das Klavierstück
„Guero. Studie für Klavier“ (1970) in
sich. Lachenmann geht darin weit über
die Verfremdung von Klavierklängen
durch Präparationen der Saiten im Stile



von John Cage oder über das in experimenteller Neuer Musik so beliebte Direktanreiben der Klaviersaiten hinaus.

Bei „Guero“ erklingt kein einziger Ton mit wahrnehmbarer Tonhöhe. Es handelt sich vielmehr um eine rein perkussive Komposition, welche die Spieltechnik des lateinamerikanischen Percussion-Instruments Güiro (ein geriffelter hohler Holzkörper, über den ein Holzstab schrammt) auf den Flügel überträgt. Der Pianist gleitet dabei mit den Fingernagelflächen über die weißen und schwarzen Tasten – wobei sich bei Letzteren durch die abwechselnde Anordnung in Zweier- und Dreiergruppen ein charakteristisches rhythmisches Muster einstellt – sowie über die Stimmwirbel und die Saiten an der Stelle zwischen Stimmwirbeln und dem Sattel des Flügels. Lachenmann versucht mit diesem Stück nicht nur neuartige Klavierklänge zu erzeugen, sondern auch das bildungsbürgerliche Kulturmöbel „Flügel“ in einen neuen Kontext zu bringen.

Aufgrund seiner Forderung nach einer radikal am Neuartigen orientierten Kompositionsweise, die mit einer Verweigerungshaltung gegenüber traditionell orientierter Melodik und Expressivität einhergeht, wurde und wird Helmut Lachenmann häufig angefeindet. Berühmt wurde seine Auseinandersetzung mit dem neoklassizistisch orientierten Komponisten Hans Werner Henze, der Lachenmann als typischen Vertreter der „musica negativa“ sieht.

Diese repräsentiert laut Henze „eine Richtung, in der das Negative unserer Zeit sich wie in einem Spiegelbild niederschlägt, wo das Hässliche sich selbst kunstvoll darstellt, wo noch immer die Zertrümmerung des Materials geübt und gefeiert wird“. Lachenmann entgegnet hierauf in einem offenen Brief an Henze, dass nicht in seiner – sprich Lachenmanns – Musik „Zertrümmerung des Materials“ geübt und gefeiert werde, sondern vielmehr dort, wo wie bei ihm, Henze, „die überlieferten musikalischen Mittel bedenkenlos ausgeschlach-

Für das Stück „Guero“ wählte Lachenmann eine ganz neue Notationsform. Vertikal entspricht eine Zeile der gesamten Klaviatur. Die Gleitbewegungen mit den Fingernägeln werden durch Kurven angegeben.

tet werden“. Er spricht Henze weiterhin ab, aus der Beschäftigung mit der Tradition etwas Eigenes, Neues entwickelt zu haben: „Es ist noch lange nicht gesagt, dass einer in der Tradition wurzelt, bloß weil er darin wurzelt.“

Es ist evident: Lachenmann macht es sich und dem Konzertpublikum nicht leicht. Deshalb ist er lange Jahre trotz hoher Wertschätzung in Fachkreisen einem breiteren Konzertpublikum kaum bekannt geworden. Dies änderte sich erst mit seinem ersten Musiktheaterwerk „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ nach Hans Christian Andersen, dessen ausverkaufte Aufführungen in Hamburg, Stuttgart wie auch in Paris großen Anklang fanden. Aufgrund einer fehlenden stringenten szenischen Handlung und des Verzichts auf Arien verbietet sich die Bezeichnung Oper bei die-

Foto: Breikopf & Härtel, Wiesbaden

Herbstfestival

für 4 Schlagzeuger

Nicolaus A. Huber (1966)

Kunstmusik-Bibliothek 2409

© 1990 by Breikopf & Härtel, Wiesbaden
Printed in Germany

Hubers Stück „Herbstfestival“ folgt additiven Prinzipien und nimmt deshalb stetig an Lautstärke zu.

sem Werk; Lachenmann selbst nennt es „Musik mit Bildern“.

Das Mädchen symbolisiert eine Welt, die voller Gefühlskälte, Teilnahmslosigkeit, sozialem Desinteresse und Rohheit bis zur physischen und psychischen Gewalttätigkeit die Nicht-Beziehungen der Menschen untereinander bestimmt. Durch vielfältigste Klänge stimmlicher, manueller, instrumentaler wie auch elektronischer Produktion schafft Lachenmann eine Klangaura, welche diese Kälte, Hilflosigkeit und Einsamkeit eindrucksvoll vermittelt. Im Libretto verarbeitet Lachenmann Texte der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin, die er aufgrund nachbarschaftlicher Nähe persönlich kannte, und setzt so die radikale Gesellschaftskritikerin und terroristische Brandstifterin in Beziehung mit dem gegen die soziale Kälte zündelnden Mädchen des Märchens.

Ähnlich wie Helmut Lachenmann ist auch der 1939 in Passau geborene Nico-

laus A. Huber auf der Suche nach unverbrauchten Klängen. Für ihn stellt sich die Frage, wie man die musikalische Sprache so reinigen kann, dass der Hörer wieder gespannt zuhört. Huber studierte zuerst in München bei Günter Bialas, im Weiteren elektronische Musik bei Josef Anton Riedl und wurde später, wie Lachenmann, privat von Luigi Nono unterrichtet.

Mit Lachenmann teilt Huber die Abgrenzung vom strengen Serialismus, sein Ziel ist eine „fassliche Musik“, die mit einem stark reduzierten musikalischen Grundmaterial einhergeht. Dies brachte ihn dazu, anstelle von „Reihen“ ein System von „Prinzipien“ in seinen Kompositionen zu etablieren. Auch wenn nur ein einziger musikalischer Parameter dem Prinzip gehorcht, so seine These, entsteht bereits ein musikalischer Zusam-

menhang; die freiere Behandlung der übrigen Parameter zielt auf die Verdeutlichung der Musik ab. In seinem Stück „Informationen über die Töne e-f“ (1965-1966) für Streichquartett beschränkt Huber das Tonmaterial radikal auf die Töne e und f, während durch Veränderungen von Oktavlagen, Tondauern, Lautstärken und Klangfarben stets neue „Informationen“ über die beiden Töne beige-steuert werden.

Huber entwickelte sein kompositorisches Denken zunächst durch die Auseinandersetzung mit Stockhausens seriellen Konzepten, grenzte sich jedoch bald davon ab. Der Unterricht bei Nono vermittelte ihm ein ganz neues Verständnis von Geschichte. Danach stehen musikalische Schreibweisen und Techniken dem heutigen Komponisten nicht einfach zur Verfügung, sondern sind als Konzeptionen in einen bestimmten historischen Kontext eingebunden.

Eines von Hubers bekanntesten Werken ist „Harakiri“ (1971) für kleines Orchester und Tonband, das seinerzeit einen Skandal hervorrief. Es wurde als Kompositionsauftrag für den damali-

**Lachenmann
verarbeitete im
Libretto Texte der
RAF-Terroristin
Gudrun Ensslin**

Während Nicolaus A. Hubers (o.) Komponieren die Grenzen zwischen bürgerlichem Konzertsaal und der Gesellschaft einreißen möchte, sind Helmut Lachenmanns Stücke von ungewöhnlichen Spieltechniken und neuartigen Klängen geprägt.

CD-Tipps

Lachenmann, Mouvement (-vor der Erstarrung) für Ensemble; Klangforum Wien, Zender; Schola Heidelberg, Ensemble Aisthesis, Nussbaum (1995-2000); Kairos/HM
Lachenmann, Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (Tokio-Fassung 2000); Eiko Morikawa, Nicole Tibbels, Helmut Lachenmann, Yukiko Sugawara, Tomoko Hemmi u. a., SWR-Vokalensemble Stuttgart, SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling (2003); ECM/Universal
Huber, Ensemble- und Solostücke; Michael Bach, Michael Svoboda, Ensemble Avance, Ensemble MusikFabrik, Jürg Wyttenbach (1999); Telos/KC
Huber, Seifenoper, Don't fence me in, Traummechanik, First play Mozart; Ensemble Recherche (1995-1997); Coviello/Note 1

Buch-Tipps

Huber, Durchleuchtungen. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2000, 426 S., 52,00 Euro
Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, 460 S., 52,00 Euro

gen SDR geschrieben und sollte nicht aufgeführt werden, weil es als zu reduziert erschien. „Harakiri“ besteht aus einem einzigen Ton, dem Großen Ges, das von dreizehn tiefer gestimmten Violinen intoniert wird. Dieser Ton dauert elf Minuten und wird nur an drei Stellen für jeweils wenige Sekunden von den anderen Instrumenten akustisch flankiert. Innerhalb der letzten Minute des Stücks crescendiert das Ges von piano pianissimo bis zu forte fortissimo, und an der lautesten Stelle ertönt aus Lautsprechern ein gewaltiger Donnerschlag, der von Geräuschen eines Platzregens abgelöst wird. Schließlich tritt eine Frauenstimme hervor, die in feierlichem Ton das soeben Erlebte erläutert.

Der damals für Neue Musik zuständige Redakteur des SDR, geprägt von den komplexen Partituren der Darmstädter Avantgarde-Komponisten, warf Huber vor, es sich mit dieser Partitur als Komponist zu leicht zu machen. Huber entgegnete darauf, dass die Ablehnung von Struktur bei „Harakiri“ eine politische Qualität habe. Er kritisiere in diesem Werk nämlich die Verwendung des Crescendo in der bürgerlichen Musik des 19. Jahrhunderts, das Schaffen einer „Reklameatmosphäre“ für einen Ton.

Anders als Lachenmann identifizierte sich Huber nämlich auch mit den sozialistischen Ideen Nonos. In den siebziger Jahren schrieb er deshalb in der Tradition von Hanns Eislers Kampfliedern auch einige musikalisch populärer gehaltene Politrevuen, die in ihren parodistischen Titeln teilweise Bezug auf Literaturklassiker nahmen: „Don Quichotte und Sancho Pansa in den Irrungen und Wirrungen der westlichen Demokratie“ (1976) oder auch „Faust, der Tragödie unbekannter Teil“ (1978/79). Zusammen mit dem Schriftsteller Peter Maiwald trat er damit in Kneipen und Zelten auf. Den Kritiker Max Nyffeler überzeugten sie nicht: „Mit papiernen Dialogen und Zeigefingermoral prognostizierten die Textautoren den Sieg von Revolution und Sozialismus, und der Komponist schlug sich wacker, um mit einer Musik voller Haken und Ösen das ideologische Plansoll einigermaßen zu konterkarieren.“ Mittlerweile steht Huber dieser Art von Agitprop-Kunst selbst kritisch gegenüber.

Eine wichtige Werkgruppe in Hubers Schaffen bilden die Rhythmuskompositionen. 1976 schrieb er „Darabukka“ für Klavier, das die Klänge der arabischen Vasantrommel Darabukka auf ei-



Foto: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

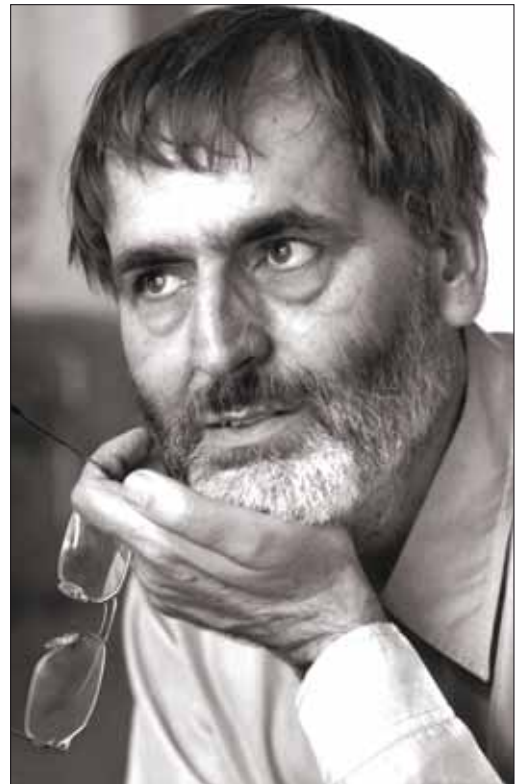


Foto: Guy Vivien/ECM Records

ner Taste des Flügels nachbildet. In der „Clash Music“ (1988) für ein oder mehrere Beckenpaare konkretisiert sich Hubers Liebe zu mechanischen Musikinstrumenten, die Musiker fungieren dort als theatralische Figuren. Das polyphon verschachtelte „Herbstfestival“ für vier Schlagzeuger (1989) hingegen repräsentiert eine von Friedrich Hölderlins Gedicht „Der Herbst“ inspirierte Crescendo-Komposition.

Unter den Titeln „Musik als existentielle Erfahrung“ (Lachenmann) und „Durchleuchtungen“ (Huber) veröffentlichten beide Komponisten ihre ästhetischen und analytischen Schriften. ■