



Klaus Angermann

»Ohne Reibung geht es nicht«

Zu Helmut Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*

*Ich hasse – nicht nur in der Kunst – den Messias
und den Hanswurst. Der eine ist mir Zerrbild des anderen.
Dafür liebe ich den Don Quichotte, und ich glaube an das kleine
Mädchen mit den Schwefelhölzchen.*
(Helmut Lachenmann)

1 Interview mit Peter
Ruzicka,
Programmheft zur
Hamburger
Uraufführung. 

2 Helmut Lachenmann
im Programmheft zur
Hamburger
Uraufführung. 

Als im Vorfeld der Uraufführung von Helmut Lachenmanns szenischem Werk *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, das am 26. Januar 1997 an der Hamburgischen Staatsoper Premiere hatte, an die Öffentlichkeit drang, daß unter den Textquellen neben Hans Christian Andersens bekanntem Märchen auch ein Brief der RAF-Aktivistin Gudrun Ensslin aus der Stammheimer Vollzugsanstalt sei, stürzte sich die Presse und das bis dahin noch weitgehend uninformierte Publikum auf dieses Detail, von dem man sich eine Sensation, wenn nicht einen handfesten Skandal erwartete. Das Schlagwort von der »RAF-Oper« machte die Runde, bevor man auch nur einen Ton des Werkes kannte. Die einen fühlten sich darin bestätigt, in Lachenmann den »Terroristen« der neuen Musik zu sehen, der sich jeglicher Kulinarik verweigert und man mutmaßte schon, daß er ernst machen könnte mit Boulez' einstiger Aufforderung, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Andere wiederum witterten einen politisch-emanzipatorischen Anspruch, der ihnen allzu sehr nach 68er-Generation roch und daher »veraltet« schien.

Fast noch skandalöser aber war auf der anderen Seite die Tatsache, daß ein Komponist wie Lachenmann überhaupt für die Opernbühne schreibt, ist doch seine Ästhetik der traditionellen Kulturinstitution Oper, dem von Alexander Kluge so genannten »Kraftwerk der Gefühle« mit seiner überwältigenden Illusionsmaschinerie, seiner weitgehenden Orientierung an den Werken der Vergangenheit und nicht zuletzt seinem gesellschaftlichen Status offenbar diametral entgegengesetzt. Dazu kommt, daß der Einsatz der menschlichen Stimme, ihre emotionale Unmittelbarkeit und daher auch konventionelle Unreflektiertheit, für Lachenmann eingestandenermaßen ein grundsätzliches Problem darstellt: »Die A-priori-Emphase des Singens, das daran gebundene magische Moment, wie vernutzt auch immer, läßt sich nicht einfach per Verfremdung brechen und in eine umgekrepelte Musiklandschaft integrieren.«¹

Muß also diese Umkrepelung, die Lachenmann mit seinen Werken seit Ende der 50er Jahre konsequent verfolgt, angesichts solcher »A-priori-Emphase« in gewissem

Grade wieder rückgängig gemacht werden? Schließt Lachenmann Frieden mit der ehrwürdigen Institution Oper? Er stünde nicht allein innerhalb der restaurativen Tendenzen der letzten dreißig Jahre, in denen vor allem jüngere Komponisten der realen Gefahr einer Isolierung dadurch entgegenzutreten versuchten, daß sie die Annäherung an die traditionellen Kulturapparate betrieben, wobei freilich in jedem Einzelfall zu entscheiden wäre, ob es sich um bloße Unterwerfung oder um bewußtes Unterlaufen von Erwartungen handelt.

Lachenmanns Komponieren ist indes nicht mit dieser Alternative zwischen Destruktion und Anpassung zu fassen. Sein Verhältnis zur Tradition ist seit jeher ein dialektisches gewesen, und während für manche Komponisten die modische Behauptung, »wieder« für das Publikum zu schreiben (als wäre es jemals anders gewesen), der Rechtfertigung einer Anbiederung an den herrschenden Geschmack dient, ist sich Lachenmann treu geblieben in seinem Anspruch an Kunst, »Störung« eines zementierten Weltbildes zu sein. Allerdings hat der von ihm selbst eingeführte Begriff der »Verweigerung« hierbei zu vielen Mißverständnissen geführt. Viele sahen darin eine negative Ästhetik, die an die Stelle der »Störung« die »Zerstörung« setzt. Wenn auch Lachenmanns Musik gemeinhin als »sperrig«, »spröde« und »schwierig« gilt und die Grenzen des konventionellen musikalischen »Schönklangs« in der Regel überschreitet, so ist damit doch keine Provokation um ihrer selbst willen intendiert. Wenn der Komponist Musik als »Wahrnehmungsspiel« bezeichnet, bei dem sich die Wahrnehmung selbst reflektiert, so ist ein Hören gemeint, das sich seiner Vorprägungen und seiner Fremdbestimmtheit bewußt wird – ein Hören, das zugleich ein Denken ist.

Als Hörender befindet man sich in der gegenwärtigen akustischen Umwelt zumeist in der Lage eines Pawlowschen Hundes, der zuverlässig auf antrainierte Schlüsselreize reagiert. Die »Macht der Musik« ist zur Tyrannei geworden, zur Ausbeutung der beliebig abrufbaren menschlichen Gefühle. Das gilt nicht nur für die allgegenwärtige akustische Umwelt des Alltagslebens, sondern tendenziell auch für die Veranstaltungen der sogenannten »Hochkultur«, mit denen sich die Gesellschaft die höhere Weihe gibt. Aus dieser Situation resultiert ein passives und eingeschränktes Wahrnehmungsvermögen, das auf die Bestätigung von Erwartungen, auf die Reproduktion des Vertrauten reduziert ist.

Lachenmann hingegen möchte den Wahrnehmungsprozeß aktivieren, ihm neue Sensorien erschließen und so seine Veränderbarkeit bewußt machen. »Komponieren heißt: ein Instrument bauen« – damit ist die Weigerung ausgesprochen, sich auf einen überkommenen Apparat zu verlassen, sei dieser ein Musikinstrument, ein musikalischer Sprachstil oder eine Institution. Gleichwohl beginnt dieser Instrumentenbauer nicht am Nullpunkt. Ihm geht es nicht so sehr darum, eine völlig neue Klangwelt zu entwerfen als vielmehr darum, die vertraute Klangwelt von innen her aufzubrechen. Voraussetzung dafür ist, daß man zunächst so tief wie möglich in sie eindringt, um aus ungewohnter Perspektive »das Vertraute noch einmal als etwas Neues zu entdecken«. Als Illustration hierzu dient das Bild des Blinden, der eine gemeißelte Schrift abtastet, sie als fremd und vertraut zugleich als Teil seiner Lebenswelt erfährt und so den unauflösbaren Zusammenhang zwischen ihrer Struktur und der entschlüsselten Botschaft sinnlich erlebt. »Musik als existentielle Erfahrung« ein wesentlicher Begriff in Lachenmanns Ästhetik –

erfordert einen solch tastenden Zugang, der den Wahrnehmungsprozeß selbst offenbart und verändert.

Ein solch emanzipatorischer Anspruch, an dem Lachenmann höchst »unmodisch« festhält und der der Musik nicht von außen oktroyiert, sondern aus dem musikalischen Material selbst entwickelt wird, dabei dem Problem des Verschleißes, der Vereinnahmung und Deformation klanglicher Mittel nicht ausweicht, gerät nahezu zwangsläufig in Konflikt mit den traditionellen Institutionen des Musikbetriebs. Um so bezeichnender ist, daß Lachenmann die Reibung mit solchen Institutionen geradezu sucht. Fast alle seine Werke sind trotz ihrer ungewohnten Klanglichkeit für herkömmliches Instrumentarium geschrieben und scheuen auch nicht die großen Kollektive wie das Symphonieorchester, in denen der Widerstand gegen eine Musik, die alte Gewohnheiten dermaßen konsequent gegen den Strich bürstet, sich immer am stärksten kundtut. Wenn beispielsweise ein Geiger, der sein Leben lang damit verbracht hat, seinem Instrument einen möglichst »schönen« Ton zu entlocken, plötzlich dazu aufgefordert wird, vorwiegend rauhe und geräuschhafte Klänge durch unkonventionelle Spieltechniken zu produzieren, so ist es zunächst durchaus verständlich, wenn er darin eine Negation all dessen sieht, was ihm bisher lieb und teuer war. Doch womöglich entsteht im Prozeß der Auseinandersetzung mit der fremdartigen Klangwelt ein Sensorium für deren unendliche Differenzierung, in der auch der »Schönklang« als Sonderfall zu neuer Ausdruckskraft gelangt, anstatt als schäbiger Schlüsselreiz die Normierung des Ohrs zu bestätigen. Die Musik von Lachenmann stellt somit nicht nur an den Hörer, sondern auch an den Ausführenden die vielleicht unbequem empfundene Forderung, Gewohnheiten zu hinterfragen.

Für Helmut Lachenmann ist die »Höhle des Löwen«, das heißt, sind die traditionellen Institutionen, der einzige Ort, wo ein Ausweg aus der Erstarrung in Konventionen gefunden werden kann, denn hier liegen die Ursachen für diese Erstarrung. Daher ist auch die auf den ersten Blick überraschende Tatsache, daß sich der Komponist, dessen Musik das Mißtrauen gegenüber plakativen und illustrativen Effekten und der Suggestion großer Gefühle tief eingeschrieben ist, in die größte »Höhle des Löwen«, das Opernhaus, begibt, so überraschend nicht. Freilich durfte man von ihm eine Oper im herkömmlichen Sinne, die sich des Apparates unkritisch bedient, nicht erwarten. Die Kontinuität von Lachenmanns musikalischem Denken zeigt sich schon darin, daß die Entstehung dieses Werkes mit seinen diversen Vorstufen und Fragmenten mit einem Zeitraum von fast dreißig Jahren in Verbindung steht. Von der Reihe der *Consolations* über ... *zwei Gefühle* ... spannt sich der Bogen bis zum *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, das der Komponist nicht als Oper bezeichnet, sondern als »Musik mit Bildern«, wobei die Betonung auf der Musik liegt. Lachenmann spricht im Hinblick auf die Kontinuität seines Schaffens von einer »erweiterten Klanglandschaft, die über die musikalischen Grenzen hinausgeht«, eine Musik, deren integraler Bestandteil das Bild ist.

Achim Freyer, der die szenische Konzeption der Uraufführung gestaltete, befand sich somit nicht einfach nur in der Rolle des Interpreten eines fertigen musikalischen Werkes, sondern er wurde zum Mitautor, ja, Mitkomponisten einer szenisch-musikalischen Komposition, deren Charakterisierung als »Gesamtkunstwerk« durch die Ähnlichkeit klanglicher und optischer Gestaltungsprinzipien in diesem Fall

naheliegt. Freyer verlängerte sozusagen den Orchestergraben auf die Bühne, auf der das Wirken der aus dem Bühnenboden ragenden Instrumentalisten mit den reduzierten Bewegungsmustern der Darsteller des Freyer-Ensembles zur Einheit verschmolz. Der sichtbaren Musik entsprach dabei eine musikalische Szenerie.

Lachenmann wie Freyer ging es allerdings nicht um eine bloße Nacherzählung des Märchens von Hans Christian Andersen. Vielmehr werden die in die behagliche Märchensprache eingebetteten Archetypen von Ausgestoßensein aus der Gesellschaft, von Ungeborgenheit und Gleichgültigkeit der Mitwelt, aber auch von Widerstand in Form einer im Lichte der Schwefelhölzer aufleuchtenden Utopie gleichsam abgetastet. Musik wie Bild bewegen sich an der Grenze, wo sich Sprache aus der Erfahrung von Sprachlosigkeit heraus neu zu konstituieren beginnt, wo die Reflexion in den Lücken zwischen den Sprachfetzen ansetzen kann. Nicht in der harmoniesüchtigen Flucht vor der Welt, sondern gerade an ihren unwirtlichsten und gottverlassensten Orten, wo die Tünche von den scheinbar intakten Behausungen abgeblättert ist, scheint Erkenntnis auf. Das Gefühl von Unbehautheit; die Ahnung eines unerreichten Glücks; der Ausstieg aus der Gesellschaft; der machtlose Protest gegen menschliche Blindheit; der ungestillte Hunger nach Erkenntnis, dessen Erfüllung auch die Selbstvernichtung einschließt – in all dem verschränken sich die Schicksale von Andersens Mädchen und der Terroristin Gudrun Ensslin mit dem Wanderer im Text Leonardo da Vincis, der vor der dunklen Höhle steht und in dem zwei Gefühle erwachen: »Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.«

Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* ist zugleich ein düsteres und hoffnungsvolles Werk: düster, weil es sich keinen Illusionen hingibt über die Möglichkeiten einer Realisierung der Glücksvorstellungen; hoffnungsvoll, weil es dennoch auf dem Verlangen danach beharrt. Der politische Aspekt des Werkes besteht dabei nicht in einer aufgepöppelten Botschaft, sondern erfaßt das Medium Musiktheater als Ganzes und das in einem sehr konkreten Sinn: Die Illusionsmaschinerie der Oper selbst wird reflektiert. Die gewohnten Produktionsprozesse eines Opernhauses stoßen hier an eine Grenze und es würde in einem Fiasko enden, wollte man ein solches Stück nach bewährter Routine auf die Bühne stellen. Erst wenn die Flexibilität einer kulturellen Institution gefordert ist, deren über Jahrhunderte entwickelten Strukturen zuweilen zu erstarren drohen und die daher immer mehr ihre Daseinsberechtigung unter Beweis zu stellen hat, dann kann Kunst zum Vorbild gesellschaftlicher Veränderung werden. Und manchmal geschieht dabei ein kleines Wunder wie im Hamburger Winter 1997, als ein sehr verjüngtes Publikum das Opernhaus stürmte und Lachenmanns *Mädchen* zu einem Erfolg werden ließ, wie ihn die Staatsoper lange nicht erlebt hat und den sich keiner der Beteiligten so erträumt hatte.

Welche nachhaltigen Folgen ein solches Ereignis auf den Opernbetrieb haben könnte, ist jetzt noch nicht zu sagen. Der Kampf gegen Bequemlichkeiten und Gewohnheiten, der oft einem Kampf gegen Windmühlen gleicht, ist dennoch notwendig zur Befruchtung und Verjüngung des Musiktheaters. Lachenmann bedient sich in diesem Kampf nicht rhetorischer Mittel, die überwältigen und beeindrucken sollen, sondern er untersucht die Strukturen solcher Mittel. »Hören ist wehrlos –

ohne Denken«, heißt es in einer seiner Schriften. Kritische Erkenntnis stellt sich nur dort ein, wo an die Stelle der auftrumpfenden Geste der Zweifel an ihrem Wahrheitsgehalt tritt und ein politisches Musiktheater entsteht, das nicht vermeintlich gesicherte Überzeugungen verkündet, sondern den Selbstzweifel mit einschließt und sich als risikoreiche Suche nach neuartigen Erfahrungen versteht: »Und dem dient das Nachdenken über unsere Aufgaben und Möglichkeiten in der Kunst, und in meinem Fall – ganz praktisch – die Freilegung und Bewußtmachung des unmittelbar klingenden Moments, seiner Struktur und der darin wirkenden Zusammenhänge und Gesetze, seine Neubeleuchtung mit Hilfe welchen Streichhölzchens auch immer. Denn ohne Reibung geht es nicht.«²