

LACHENMANN: „DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN“

Eine Klang-Bild-Installation, Salzburger Festspiele (ÖE 30. 8.)

DANIEL ENDER

Bei der Beschreibung seiner Intentionen und der Aufgaben, denen er sich als Komponist ausliefern möchte, greift Helmut Lachenmann mitunter zu in ihrer Paradoxie treffenden Formulierungen. Eine vor kurzem von ihm gewählte Metaphorik umreißt in nuce seinen fundamentalen kompositorischen Anspruch wie auch dessen stets mitreflektierte Widersprüchlichkeit: Wenn man sich die gesamte Sozietät als Elefanten vorstelle, dem gegenüber der Künstler sich wie ein Schmetterling benehme, solle der Elefant dazu gebracht werden, in außerhalb seiner Existenz liegenden Begriffen zu denken.¹ Die Gesellschaft als ganzes, wie auch der Teil, mit dem Komponisten zu tun haben – der Kulturbetrieb –, als behäbiges, schwerfälliges Wesen, kontinuierlich und verlässlich arbeitsam, dabei scheinbar harmlos, doch möglicherweise von latenter Aggression: Diesem Riesen steht ein wendiges Tier ohne Bodenhaftung gegenüber, das zeigt, dass es auch anders geht – auch mit einem spielerischen Aspekt, den Lachenmann entgegen mancher oberflächlicher Einschätzung nie verloren hat und der den Reichtum seiner Werke erst ermöglicht. Wie die Begegnung der beiden nun verläuft, ist offen: Wird sie als Provokation empfunden und schnell beendet? Oder beginnt der Elefant seinen Standpunkt zu hinterfragen und denkt vielleicht noch lange über das Erfahrene nach?

Doch verlassen wir die schiefe, aufschlussreiche Analogie: Konfrontationen mit ungewissem Ausgang hat Helmut Lachenmann immer gesucht, waren ihm doch das redundante „Wursteln“ in der Tradition und das unreflektierte Verwenden des vorgeprägten Materials, das „tautologische Benutzen bereits vorhandener Expressivität“², in das sich auch die Mittel der Avantgarde regressiv einfügten³, stets ein Dorn im Auge. Die Brechung der materialen „Geladenheit“ führte Lachenmann zum Aufbrechen der herkömmlichen Klänge selbst, zum Einbeziehen, ja Focussieren geräuschhafter Komponenten und zum Begriff des „Strukturklangs“, bei dem aus inneren Zeitverläufen, der „Klangstruktur“, formale Prozesse hervorgehen⁴ – erstmals vollgültig eingelöst in *Consolation I* und *II* (1967 und 1968). Der normale Ton wurde in der „musique concrète instrumentale“ vollends zur Ausnahme, die „Klangrealistik“ sollte gerade die beim „schönen Ton“ vermiedenen Prozesse beim Ein- und Ausschwingvorgang hör- und auch sichtbar machen, galt Lachenmann doch die Aktion des Hervorbringens des Tons als essenziell. In späteren Werken, etwa dem Klavierzyklus *Ein Kinderspiel* (1980) oder der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979-80), projizierte er seine Errungenschaften auf in erster Linie rhythmisch metrische Raster. Die Radikalität, mit der dies alles geschah, führte unweigerlich zum Eindruck der Sperrigkeit, zumal für den „Normalhörer“, doch

gerade mit diesem suchte Lachenmann die Auseinandersetzung, schrieb daher (außer einem einzigen Tonbandstück *Scenario*, 1965) stets für traditionelles Instrumentarium und in besonderem Ausmaß für großes Orchester und drang nun direkt ins Zentrum der Tradition, in die Institution Opernhaus, das als Paradebeispiel des „ästhetischen Apparats“ schon in den Strukturen seines Betriebs „exemplarisch soziale Abläufe durch[spielt].“⁵ Wie stark Klang- und Formvorstellungen mit spieltechnischen Gewohnheiten, solchen des Hörens, der Organisation usw. verstrickt sind, lässt schon der scheinbar banale Umstand, dass das für die Probenarbeit nahezu unumgängliche Hilfsmittel „Klavierauszug“ von Lachenmanns Partitur einfach nicht denkbar ist⁵, erahnen. Und auch bei der Stoffwahl wurde einiges gegen den Strich gebürstet, indem im Andersen-Märchen, das den Geruch heimeliger Weihnachtsatmosphäre mit sich trägt, gesellschaftskritische und existenzielle Aspekte hervorgehoben und der Radius mit zusätzlich einbezogenen Texten erweitert wurde, darunter ein Brief der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin, was die (deutsche) Öffentlichkeit bereits vor der Uraufführung erhitze.⁶ Freilich entzieht sich Lachenmanns Musik eindeutiger politischer Zuordnung ebenso wie sie selbst eindeutig Stellung bezieht⁷, dabei aber vor allem auf existenzielle Fragestellungen und Nöte abzielt. Dies verdeutlicht auch der zweite zusätzliche Text, ein im Codex Arundel überlieferter Bericht eines Wanderers von Leonardo da Vinci, der vor den Eingang einer Höhle gelangt und zwei Gefühle verspürt: „Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.“

Die Geschichte vom armen Mädchen, das am Neujahrsabend die ihm zum Verkauf anvertrauten Streichhölzer in einem Klima der Gleichgültigkeit und in auch sozialer Kälte in seiner Verzweiflung entzündet, in deren Licht erträumte Dinge halluziniert und schließlich, während der Vision seiner Großmutter – mit glückseligem Lächeln – erfriert, wurde von Lachenmann unter dem Aspekt archetypischer Erfahrungen in Situationen oder Stationen aufgelöst, in denen das Geschehen seiner Zeitlichkeit enthoben wie auch intensiviert wird. Die kompositorische Umsetzung zehrt von sämtlichen bisherigen Erfahrungen, bündelt und erweitert sie: So bleibt der Text zum größten Teil verborgen, wird in manchen Momenten teilweise entzifferbar oder mitunter als akzentuiertes Motto verständlich, z. B. bei einem phonetisch verzerrten „in dieser Kälte“. Gewissermaßen ‚komplementär‘ dazu erwächst aus unwillkürlich hervorgebrachten Lauten in der Frier-Arie musikalische Gestalt⁸, aus einer Vorform der Kundgabe also, die Parallelen zur oben erwähnten instrumentalen „Klangrealistik“ aufweist. Das Partiturbild zeigt den Beginn des zweiten Teils *An der Hauswand*: Von den Streichern erzeugtes Rauschen – mit der Kälte verbundene Grundkategorie –, zu dem das charakteristische tonlose Streichen mit großer Ausdrucksintensität tritt, beherrscht die Szene; weißes Rauschen kommt auch von einem Zuspieldband (über dem obersten System), zwei weitere Bänder mit Text bzw. Musik (Texte etwa aus Radio-sendungen und verschiedene Unterhaltungsmusik) sind im obersten System notiert.

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on multiple staves, with various instruments and voices indicated on the left side. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Instrumentation (from top to bottom):

- Flügelhorn (Flügelhorn)
- Clarinete (Clarinete)
- Viola (Viola)
- Viola II (Viola II)
- Viola III (Viola III)
- Viola IV (Viola IV)
- Viola V (Viola V)
- Viola VI (Viola VI)
- Viola VII (Viola VII)
- Viola VIII (Viola VIII)
- Viola IX (Viola IX)
- Viola X (Viola X)
- Viola XI (Viola XI)
- Viola XII (Viola XII)
- Viola XIII (Viola XIII)
- Viola XIV (Viola XIV)
- Viola XV (Viola XV)
- Viola XVI (Viola XVI)
- Viola XVII (Viola XVII)
- Viola XVIII (Viola XVIII)
- Viola XIX (Viola XIX)
- Viola XX (Viola XX)
- Viola XXI (Viola XXI)
- Viola XXII (Viola XXII)
- Viola XXIII (Viola XXIII)
- Viola XXIV (Viola XXIV)
- Viola XXV (Viola XXV)
- Viola XXVI (Viola XXVI)
- Viola XXVII (Viola XXVII)
- Viola XXVIII (Viola XXVIII)
- Viola XXIX (Viola XXIX)
- Viola XXX (Viola XXX)
- Viola XXXI (Viola XXXI)
- Viola XXXII (Viola XXXII)
- Viola XXXIII (Viola XXXIII)
- Viola XXXIV (Viola XXXIV)
- Viola XXXV (Viola XXXV)
- Viola XXXVI (Viola XXXVI)
- Viola XXXVII (Viola XXXVII)
- Viola XXXVIII (Viola XXXVIII)
- Viola XXXIX (Viola XXXIX)
- Viola XL (Viola XL)
- Viola XLI (Viola XLI)
- Viola XLII (Viola XLII)
- Viola XLIII (Viola XLIII)
- Viola XLIV (Viola XLIV)
- Viola XLV (Viola XLV)
- Viola XLVI (Viola XLVI)
- Viola XLVII (Viola XLVII)
- Viola XLVIII (Viola XLVIII)
- Viola XLIX (Viola XLIX)
- Viola L (Viola L)

Section Header:

11. Hauswand 1 "In einem Winkel"

Page Number: - 139 -

Die Suggestivität einer Anordnung wie dieser lässt sich im Atmosphärischen schwerlich beschreiben. Zudem kommt noch der Umstand, dass diese Musik Bilder braucht, nur Teil eines als übergeordnet konzipierten strukturellen Ganzen ist. Bereits der Untertitel der Uraufführungspartitur „Musik mit Bildern“ hatte ja auf die Ebene des Visuellen verwiesen, was auf mehrfache Weise verstehbar ist: Musik als „Illustration“ mit einer schon „naturalistischen Klangwirkung“⁹ und onomatopoeischen Klängen, doch auch abseits und neben der Darstellung, indem in ganz unkonkreter Weise „Bilder“ bzw. Assoziationen evoziert werden sollen. Für Hans-Peter Jahn¹⁰ ist das *Mädchen* geradezu paradigmatisch für die aktuelle Problematik des Musiktheaters: Dieses verlange (im Gegensatz zur Oper) „eine die musikalische, die inhaltlich-dramatische, die szenisch-optische Dimension gemeinsam bestimmende übergeordnete Struktur, die nicht das eine dem anderen gegenüber vorrangig macht, sondern aus einem diese drei Ebenen bestimmenden Denken geboren wird.“

Die Salzburger Koproduktion mit den Berliner Festwochen und der Alten Oper Frankfurt verzichtet nun ganz auf die traditionellen Mittel der Bühne wie auf Schauspieler und arbeitet als „Klang-Bild-Installation“ mit neuen Medien /Video (das *Mädchen* wurde erstmals 1999 in Japan so gezeigt, die Salzburger Aufführung wird aber nochmals von Neuem erarbeitet), so dass sich die Frage nach der strukturellen Arbeit „mit Anatomie und Bewegung, Licht und Klang“¹¹ wieder stellen wird.

ANMERKUNGEN:

- 1 Richard Whitehouse, *Helmut Lachenmann. Reflecting operatic tradition*, Gramophone August 2002, S. 15.
- 2 H. L., *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* [1979], in: H. L., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 54-62, hier S. 55.
- 3 H. Lachenmann, *Zur Analyse Neuer Musik* [1971 /93], in: H. L., *Erfahrung*, S. 21-34.
- 4 Vgl. H. L., *Klangtypen der Neuen Musik* [1966 /93], in: H. L., *Erfahrung*, S. 1-20, bes. S. 17-20.
- 5 Frank Hilberg, *Die erste Oper des 21. Jahrhunderts? Helmut Lachenmanns Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“*, Neue Zeitschrift für Musik 4 (1997), S. 14-23, hier S. 23.
- 6 Vgl. z. B. Klaus Angermann, „Ohne Reibung geht es nicht“. Zu *Helmut Lachenmanns Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Positionen 35 (1998), S. 24-26.
- 7 In Bezug auf den Ensslin-Text beschrieb Lachenmann „dessen Sprache [als] teilweise hässlich, gewalttätig, in seinem Schlussabschnitt aber von ergreifender Schönheit – schön, weil genau benennend –, so dass ich darin nicht nur einfach die entfesselte Gewaltbereitschaft und seelische Kaputtheit sehe, sondern auch ihre Liebe zum an der Gesellschaft zerbrechenden Individuum.“ („Klänge sind Naturereignisse.“ *Helmut Lachenmann im Gespräch mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla*, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart 2001-02, S. 20-34, hier S. 21).
- 8 Vgl. Christian Kemper, *Repräsentation und Struktur in einer „Musik mit Bildern“*. Überlegungen zu *Helmut Lachenmanns Musiktheater*, Musik & Ästhetik 19 (2001), S. 104-121.
- 9 Jörn Peter Hiekel, *Skepsis als Ausgangspunkt. Neuere Ansätze politischer Musik*, in Otto Kolleritsch (Hg.), „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“. Zur Verwobenheit von Klang und Denken in der Musik, Studien zur Wertungsforschung Bd. 36, Graz 2000, S. 75-106, hier S. 98.
- 10 Viel Lärm um nichts. *Das Theater um das Musiktheater*, Radiosendung des SWR 2, 11. 3. 2001.
- 11 H. Lachenmann in einer Diskussionsrunde 1997, zit. nach Jörg Mainka, *Polyphonie von Anordnungen*, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart 2001-02, S. 63-76, hier S. 65.