

Stefan Streich

Material – Drama – Dauer

1. Blitzlichterkette

Eine Blitzlichterkette in die Musikgeschichte gehängt zeigt Bewegung wie im Stroboskop. Etwas zerhackt, aber schlüssig. Unsichtbare Lücken füllt der Kopf mit selbst gemachten Bildern. Die Magie liegt im Verdacht, dass in den Dunkelphasen parallel noch ganz andere, eigene Bewegungen passieren könnten.

Früher gab es in Europa verstreute Melodielinien und tragende Harmoniebögen. Tonarten bildeten das Musikgerüst, das sich über Jahrhunderte und Stile hinweg ganz unterschiedlich ausdifferenzierte und verfeinerte. Nach Richard Wagner und spätestens in der Belle Époque wusste das tonale Dur-Moll-System nicht mehr wohin mit sich, blähte sich vollends auf und brach in sich zusammen.

Nach Weltkrieg und Jahrzehnten verschnörkelter Suche fand sich das geschundene und breitgetretene Drama der Melodie destilliert, verstört und verstörend in Anton Weberns Einzeltönen wieder. Der „musikalische Ausdruck“, wie er damals verstanden wurde sollte gerettet und in einer Art Hyperromantik-Essenz intensiviert werden.

Es war nur eine Frage der Zeit, bis die nächste Komponistengeneration nach dem zweiten Weltkrieg den Widerspruch von Kompression und spätromantischer Geste für sich löste und weiter am einzelnen Ton, an seinem isolierten So-Sein forschte.

Musikalischer Ausdruck im Sinne des 19. Jahrhunderts war bei sensibleren Künstlern angesichts der Erfahrung des politischen Missbrauchs verpönt und wurde so gut es ging vermieden.

Wie die Menschen nach dieser katastrophalen ersten Jahrhunderthälfte, so fanden sich auch die Musik und die anderen Künste in entschlackter Nachkriegsästhetik wieder. Jenseits von pathetisch kontaminiertem Gebiet zeigte der nüchterne Blick auf das Material hoffnungsvoll Erfrischendes.

Aufgeregt und abenteuerlustig wurden die Töne seziiert, in Einzelteile zerlegt und auf ihre Eigenschaften hin untersucht. Das Ton-Atom gab seine Elektronen und Quantensprünge frei. Neue Tonordnungssysteme schossen wie Pilze aus dem Boden. Aus dem Trauma des Krieges und der Tristesse der Zerstörung erwuchs Goldgräberstimmung. Die junge Avantgarde brach auf und reiste mit ungewissem Ziel in fremde Klanglandschaften.

Sein Inneres zeigte der einzelnen Klang zuerst diffus, dann immer klarer als Farbe, als „Sound“, und vor allem als Energie. Was vorher schlicht „Instrumentation“ hieß und das Fleisch der Musik war, wurde nun Knochen. Eine Tonfolge kann nicht mehr einfach „instrumentiert“ werden, wenn sie nicht mehr abstrakt g-fis-a heißt, sondern ihre Struktur aus dem konkreten Klangräumen Flöte-Violine-Klavier ableitet.

Die Energie ist beim Instrumentalspiel ein untrennbarer Bestandteil der Klangfarbe. Laut spielen bedeutet auch immer hohe körperliche Energie. Abhängig vom Register definiert die Lautstärke das Energieniveau: Leise, tiefe Flöte – laute, hohe Violine – leises Klavier in mittlerer Lage.

Die Etablierung energetischer Ladung machte zwangsläufig das Geräusch musikfähig. Neue Klänge wurden gesucht und nun auch in den Lautsprechern der noch jungen Elektronik gefunden. Experimente mit Sinus-Oszillatoren und Tonbandmanipulationen schienen ungeahnte Möglichkeiten bereit zu halten. Den klassischen Orchesterinstrumenten wurden durch neue Spielweisen unerhörte Geräuschklänge entlockt: Leise und luftig geblasene Flöte – lautes Knarren durch auf die Saiten gepressten Bogen der Violine – leichtes Wischen mit weichen Besen auf den Klaviersaiten.

Die Energien der Klänge haben eigene Gravitationskräfte. Sie verbinden sich oder stoßen sich ab. Klangfolgen bilden Zusammenhänge, weil sie sich energetisch zueinander verhalten. Klänge sind miteinander verwandt, weil sie bestimmte Eigenschaften teilen, weil sie z.B. hoch sind oder laut, weil sie rauschen oder lange andauern, weil sie mit einem Stock oder auf Metall produziert werden.

Struktur und Zusammenhang müssen oder dürfen nun immer wieder neu aus dem Inneren der Klänge selbst und ihren Entstehungsbedingungen abgeleitet werden.

Die Musik Helmut Lachenmanns ist wohl der vorläufige Höhe- und Endpunkt eines solchen Komponierens. Auf der direkten Traditionslinie des europäischen Musiksuchens fand er aufregende Landschaften hinter dem Horizont des landläufig „schönen“ Klangs.

Aus einer anderen Richtung betrat die Musik von John Cage die Szene. Seine Art des kompositorischen Umgangs mit dem Zufall seit den 50er Jahren erschien damals als Antipode der abendländischen Entwicklung. Heute zeigt sich darin weniger ein Gegensatz, als eher die andere Seite derselben Medaille. Denn in vielleicht noch strengem Parameterdenken als die seriellen Komponisten Europas entwickelte Cage eine Musik, deren Ziel ebenfalls nichts Geringeres war als die Befreiung der Klänge von ihrer mitgeschleppten Bedeutungslast. Und noch radikaler integrierte er bis dahin nicht musikfähige Geräusche.

Sein Ansatz war jedoch nicht die Idee des Werks im abendländischen Sinne, des wie auch immer gestalteten musikalischen Zusammenhangs, dem er als „Kleister zwischen den Tönen“ misstraute. Cages Arbeit war die Musikalisierung und Weiterführung des Duchampschen Ready-Mades. Der Alltag, der unvermittelte Zustand, bricht als dramaturgische Größe in die Kunst ein. Alltagsklänge geben Nachricht über Vorgänge und Tätigkeiten. Im geschützten Raum der Kunst sollten sie sich nun zeigen dürfen und nichts anderes sein als sie selbst.

Im Wunsch, die Klänge ganz um ihrer selbst Willen hören zu können, erzeugt das Hören eine eigentümliche Art von ungerichteter Spannung. Geräusche und Töne geben ihren Klang als Klang frei. Jeder von ihnen barg nun die Möglichkeit, Musik werden und seinen Reichtum in ein ästhetisches Ganzes einbringen zu können.

Das strukturell-architektonische Komponieren mit seiner Konzentration auf das Material hatte aus gutem Grund die sprechende, erzählerische Seite der Musik vernachlässigt. Mit der vor ca. 30 Jahren wiederum nächsten jungen Generation von Komponisten kehrte eine neue Art von Ausdrucksbedürfnis zurück, eine Sehnsucht nach dem freien Reden durch Musik.

In den heißen Kämpfen der Postmoderne warfen die inzwischen etablierten Avantgardisten den damals so genannten „Neoromantikern“ Beliebigkeit und historischen Rückschritt vor. Ganz bewusst verwendeten die Jüngeren musiksprachliche Idiome der Vergangenheit und konfrontierten sie mit den nun schon mehrfach „befreiten“ Klängen, deren Verwendung sie inzwischen als kompositionsmoralische Zwangsjacke empfanden.

2. Ent-täuschte Musik

Wie immer überleben sich Entwicklungen dann, wenn sie ausformuliert, etabliert und einen gewissen Grad an Reife erreicht haben. Die technischen Möglichkeiten des 21. Jahrhundert ermöglichen, dass sie konserviert und zombiehaft am Leben bleiben. Das ist eine neue Qualität.

Direkter Ausdruck, ein neues Sprechen im Alten suchende Musik erschöpft sich heute leicht in immer wieder ähnlichen Nachbauten filmmusikantischer Emotionsschalter. Die Überlegung Helmut Lachenmanns: „Komponieren heißt, ein Instrument bauen“, findet sich grotesk verrenkt in der Arbeit von Klangbastlern, die die Welt mit unzähligen, meist elektronischen Varianten von „Sounds“ überschwemmen.

Alles ist verfügbar und das Interesse kapituliert vor seiner massiven Überbefriedigung. Ersetzt wird die innere Neugier durch den Zwang zur äußeren Größe, zum Superstar-Sein-Wollen, der längst schon den Fernsehbildschirm verlassen und sich mittlerweile auch in Musikfestivals breit gemacht hat.

Visionen scheinen im kapitalistischen Rokoko der Jetztzeit nicht möglich. Ästhetische Manifeste und ausformulierte Utopien führen dazu, dass irgendjemand das Wahlrecht für Erdbeeren fordert. Der Ernst und die Poesie, die in diesem Bild stecken, enden im Supermarkt der Kunst. Und Supermärkte entziehen bekanntermaßen jedem Einzelangebot den Wert.

Alle seriösen Ideen zur Überwindung der Visionslosigkeit haben mit Abkehr von den Etablissements der Shopping-Mall-ähnlichen Kulturbetriebe zu tun. Es scheint schlicht keine ernst zu nehmende größere Öffentlichkeit mehr zu geben, die sich um ihrer Selbst und um der Sache Willen auf emotional oder sonst wie nicht direkt Nutzbares einlässt.

Vielleicht liegt eine Chance in kleinen Präsentationsräumen. Konzerte an abgelegenen Orten können eine Atmosphäre schaffen, in der die Musik und das Publikum durchatmen kann angesichts von Unterhaltungszwang, Zerstreungsfolter und Konzentrationsmord.

Vielleicht liegt eine Chance auch in der Rückbesinnung [sic!] auf die avantgardistische Tugend des Experimentierens mit ungewissem Ausgang, Musik als Wagnis in Verantwortung dem Metier und damit auch den Menschen gegenüber.

In beiden Fällen ist der Preis die effektive Nichtexistenz am sogenannten Markt.

Vielleicht liegt eine Chance auch in einer Art psychologischer Klangforschung jenseits messbarer physikalischer Aspekte. Denn unterschiedliche Klänge haben ein Nachrichtengefälle. Wutgeschrei oder schallendes Gelächter können wohl nie als schierer Klang wahrgenommen werden. Das emotionale Signal ist zu stark, es warnt uns, weckt Empathie oder reißt uns mit. Das Brummen eines Kühlschranks tut das nicht.

Klänge, die tatsächlich um ihrer selbst Willen produziert werden, wie z.B. Töne auf einem Instrument, verschleiern bewusst die realen Umstände ihrer Entstehung und können dadurch vieles bedeuten, ohne es zu sein. Sie sind die Schauspieler unter den Klängen.

Die Bedeutungsenergie von Klang kann ein- oder mehrdeutig sein. Sie bestimmt die Stärke der individuellen oder gesellschaftlichen Reflexe durch Überlagerung und durch psychologische und kulturelle Reaktionen zwischen verschiedenen Ebenen und Graden des Wiedererkennens. Der Aktionsradius ist also groß.

Traummusik: Weder widersetzt sie sich prototypischen Formen, noch genügt sie ihnen. Bedeutungsbeladene Klänge und Gestalten stehen neben bisher ungehörten Sounds. Das ist nicht Thema sondern Normalität. Diese Musik rechtfertigt sich nicht. Komponist oder Musiker erschaffen sie oder der Hörer. Vielleicht ist sie auf eine Art universell, weil sie entwischt. Sie ent-täuscht, weil sie stillos ist. Sie streift dieses und jenes, lässt sich mit jedem und auf alles ein und verliert sich dabei selbst nie. Sie spricht und berührt, ist neutraler Zustand und Natur. Sie hat Kern.

Berlin, August 2012,