

**«Meine Musik wächst in den Rissen, Gletscherspalten.»  
Helmut Lachenmanns *Staub* für Orchester (1985–87)**

von Rainer Nonnenmann

Der Südwestfunk Baden-Baden erteilte Lachenmann 1985 den Auftrag zu einem Orchesterwerk, das im Festkonzert zum vierzigjährigen Bestehen des Südwestfunk-Sinfonieorchesters zusammen mit Beethovens Neunter Symphonie uraufgeführt werden und deswegen einen wie auch immer beschaffenen Bezug zu dieser Symphonie haben sollte. Auf diese Weise wollte das Orchester zusammen mit seinem soeben neu nominierten Chefdirigenten Michael Gielen, welcher Aufführungen von Beethovens Neunter bereits wiederholt Schönbergs *A Survivor from Warsaw* vorangestellt hatte, sowohl seine Traditionsverbundenheit als auch sein langjähriges und für sein Ansehen und Selbstverständnis bestimmendes Engagement für die neue Musik erneut öffentlich unter Beweis stellen. Die Uraufführung des Stücks *Staub* für Orchester wurde jedoch von Teilen des Orchesters hintertrieben, woraufhin das Stück abgesetzt und am 19. Dezember 1987 – zum Hohn des Südwestfunks – zum fünfzigjährigen Bestehen des Sinfonieorchesters des Saarländischen Rundfunks unter der Leitung von Myung-Whun Chung wie ursprünglich geplant als «Prolog» zur Neunten Symphonie aufgeführt wurde.

Die Frage nach dem Verhältnis von *Staub* zu Beethovens Symphonie stellt sich neben den Umständen des Kompositionsauftrags dadurch, daß Lachenmann, nachdem seine frühen Orchesterwerke vorwiegend durch eine negative Haltung zu traditionellen Spiel-, Klang- und Hörgewohnheiten geprägt waren, seit *Accanto* (1975–76) und *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979–80) tonale Klangmaterialien nicht mehr länger radikal «verweiger-te», sondern durch ihr bewußtes Aufgreifen auf einen dialektisch erweiterten Umgang mit der Musiktradition zielte. Die Vermutung liegt nahe, daß in *Staub* analog zu *Accanto*, wo er seine «Musik für einen Soloklarinet-tisten mit Orchester» durch versprengte Tonbandzuspielungen mit Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 als Inbegriff von Klarinettenmusik interpolierte, Beethovens Neunte als Fixpunkt der klassisch-romantischen Symphonik fungiert, einer Gattung also, die der Institution des Symphoniekonzerts den Namen gegeben hat und den Musikbetrieb auch heute noch quantitativ und qualitativ dominiert. Sie dient zwar als überkommener und

zumeist unausgesprochener, aber nichtsdestotrotz um so nachhaltiger wirksamer Wertmaßstab, vor dem neue Orchesterwerke von weiten Teilen des Publikums wahrgenommen werden. Der Gedanke liegt also nahe, Lachenmann habe in der Konfrontation mit diesem symphonischen Paradigma stellvertretend die Auseinandersetzung mit der Summe der ästhetischen, materialen, ideologischen und sozialen Bedingungen heutigen Musiklebens, also mithin dessen gesucht, was er im Zusammenhang mit *Accanto* erstmalig «ästhetischen Apparat» genannt hat, um damit erstens die Musealität des Musikbetriebs mit all seinen Normen und zementierten Hörgewohnheiten kritisch zu thematisieren und zur Überschreitung der zwischen alter und neuer Musik strikt gezogenen Spartengrenzen aufzufordern, zweitens einen veränderten Zugang zu einem durch Kanonisierung und massenhafte mediale Verfügbarkeit fetischisierten sowie durch politisch-ideologische Funktionalisierungen verstellten Werk wie Beethovens op. 125 zu bahnen und drittens das durch gedankenlosen Musikkonsum verschüttete und amortisierte intransigente und revolutionäre Potential dieser Musik wieder freizulegen.

Zunächst wird in *Staub* eine der Neunten nahezu gleiche Besetzung verwendet. Für eine solche Identität sprechen mit Rücksicht auf die geplante gemeinsame Aufführung beider Werke auch aufführungspraktische Gründe, entscheidend dürfte aber die spannungsvolle Differenz gewesen sein, die auf diese Weise zwischen der vertrauten Aura des Apparats – bekanntlich sprach Lachenmann diesbezüglich von der «Höhle des Löwen», in die er sich als Komponist von Orchestermusik begeben – und der Unvertrautheit der Klangresultate entsteht. Analog der traditionellen Besetzung findet sich in *Staub* eine Fülle musiksprachlicher Relikte, Gesten und Floskeln (Skalenläufe, regelmäßige Pulsationen, expressive Unisoni, Crescendi, Fanfarenelemente, Dreiklänge, idiomatische Instrumentationstypen etc.), die ebensogut Beethovens wie einem beliebig anderen Werk der symphonischen Tradition entstammen könnten. Mit ihnen wird einerseits das tonale Idiom traditioneller Orchestermusik als zerfallenes beschworen und gleichzeitig die historische Distanz zu dieser Musiksprache im allgemeinen und zu Beethoven im besonderen kenntlich gemacht. Das bringen auch der Werktitel und Lachenmanns Definitionsversuch zum Ausdruck: «Staub: Zerfallsprodukt von Geschaffenem, kosmische Materie, als Ablagerung Nachricht von Zeit.»<sup>1</sup> Andererseits kann durch den Kontext, in dem diese symphonischen Relikte bei Lachenmann auftreten, die «Staubschicht», mit der sie überzogen sind, weggewischt und durch strukturelle Neubeleuchtung das Altbekannte idealiter wieder als Unvertrautes neu wahrgenommen werden. Das geschieht beispielsweise durch «Ver- und Entstaubungsprozesse», bei denen etwa vollklingende Unisoni und perforierte bzw. tonlose Klänge wechselweise auseinander hervorgehen (T. 236ff.) und damit als eine lückenlose und musikalisch gleichberechtigte Abstufung verwandter Materialien kenntlich werden oder bei denen ein

Abbildung 1: Helmut Lachenmann, *Staub für Orchester* (1985–87), Partitur, S. 42, Schlagzeug- und Streicherstimmen (© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

Septakkord im Zusammenhang mit Clustern (T. 250 ff.) weniger als tonale Allusion denn als Schichtungsphänomen erfahren wird, das sich von diesen lediglich durch größere Intervalle unterscheidet. Extremer Ausdruck von Sprachzerfall sind lange Flächen leisester Flageolets und tonloser Streichergeräusche, in denen alles Gestalthafte zu einer amorphen «Staubschicht» zersetzt ist. Diese Phasen völliger Entropie werden durch massive Bläserakkorde konterkariert, was die Musik in größte Strukturgegensätze dissoziiert und die Wahrnehmung zwischen den Schlägen zu äußerster Hellhörigkeit spannt. Wohl nicht zuletzt wegen dieser zerklüfteten Faktur sprach Lachenmann davon, seine Musik wachse «in den Rissen, Gletscherspalten»,<sup>2</sup> also da, wo es inmitten der erstarrten Klang- und Wahrnehmungspraxis zu Brüchen und Verwerfungen im Material wie im Hören kommt.

An zwei Stellen der Partitur wird eigens auf die Beethovensche Herkunft des Materials aufmerksam gemacht. Die Summe der auf gestrichenen Fell-

instrumenten unterschiedlich hell gefärbten Schlagzeugeinsätze zeichnet in Takt 194ff. zusammen mit Streicherclustern in höchster, hoher und mittlerer Lage den Rhythmus und diastematischen Verlauf des in der Durchführung des ersten Satzes synkopierten Hauptthemas nach und in Takt 203ff. – eine ebenso tonlose «Verstaubungsvariante» – den Tonhöhenverlauf der «Freude»-Melodie (*Abbildung 1*).

In beiden Fällen handelt es sich nur um «Schwarz-Weiß-Konturen», nicht um Zitate des Originals, die vom Hörer als solche erkannt werden sollen. Dagegen dienen die in einem separaten System notierten Hinweise auf Beethoven in erster Linie dem Dirigenten, «weil durch die bewußt gemachte Herkunft einiger Figuren diese bei der Ausführung charakteristischer artikuliert werden können»,<sup>3</sup> nämlich als zusammenhängende Geräuscharbenmelodien und nicht als Folge isolierter Einzelereignisse. Insgesamt zeigen Skizzen, Partitur und Höreindruck von *Staub*, daß das Verhältnis zu Beethoven hinsichtlich des werkgenetischen, aufführungspraktischen und rezeptionsästhetischen Aspekts unterschiedliche Bedeutung hat. Neben den in der Partitur ausdrücklich gekennzeichneten finden sich in Skizzen und Partiturentwürfen weitere direkte Hinweise auf die Symphonie. Dabei handelt es sich allerdings vornehmlich um allgemeine, anonyme Formeln aus dem traditionellen Sprachfundus, von denen Lachenmann ausgeht oder auf die er stößt und die sich dann in seiner Erinnerung an Beethovens Symphonie – bei einer Aufführung möglicherweise auch im Bewußtsein der Hörer – zu Gestaltenbrocken aus diesem Werk formieren. Weil diese Materialien – im Gegensatz zu *Accanto* – kaum jemals als Bruchstücke der Symphonie kenntlich werden, relativiert sich der «Prolog»-Charakter des Stücks. *Staub* kann nicht auf die Funktion einer komponierten Werkeinführung reduziert werden, die bloß dazu da wäre, dem Publikum einen neuen Zugang zu Beethovens Werk zu bahnen, sondern hat zunächst einmal seinen eigenen formalen, klanglichen und expressiven Rahmen. Freilich nimmt sich dieser wie eine Kontrafaktur von Beethovens Chorfinaljubiläum und Schillers Menschheitspathos aus, und vielleicht stellt *Staub* gerade dadurch die gesellschaftlichen Vereinnahmungen der Neunten samt den automatisierten Wahrnehmungsmechanismen nachhaltiger in Frage, als es ein an der Partitur der Symphonie penibel entlangkomponierter Kommentar je vermocht hätte.

<sup>1</sup> Helmut Lachenmann, «Staub. Für Orchester (1985/87)», in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 397.

<sup>2</sup> Skizzenblatt zu *Staub*, datiert «29. III. 87 Giudecca» (Sammlung Helmut Lachenmann).

<sup>3</sup> Helmut Lachenmann im Brief an den Verfasser vom 22. April 1999.