

Hannah Eisendle

MASTERING SILENCE

ÜBER DEN PROZESS DES KOMPONIERENS

Ich misstrau dem Komponisten, der genau weiß, was er will, denn er will meist das, was er weiß: also zu wenig.¹

Helmut Lachenmann

Mastering silence, so lautet der Titel eines von mir geschriebenen Streichquartetts. Die Stille meistern – genau das ist die Herausforderung, mit der man es beim Komponieren zu tun hat. Wie geht man um mit dem leeren Blatt Papier? Wie entsteht ein neues Werk?²

IN BEWEGUNG KOMMEN

Im Nachdenken über mögliche Inhalte eines neuen Werks verspüre ich oft eine Art von Leere. Keine Idee will sich einstellen, dann wieder so viele auf einmal, dass keine Entscheidung getroffen werden kann, welche davon verfolgt werden soll. Die Zeit wird eng, Verzweiflung macht sich breit, die Gefahr des Scheiterns am Vorhaben ist nicht mehr auszuschließen, auch wenn ich aus Erfahrung weiß, dass es sich dabei um ein notwendiges Durchgangsstadium handelt. Unausweichlich ist das Sitzen vor dem leeren Blatt. Das Notieren und Skizzieren erster Ideen, gefolgt vom Verwerfen. Die Welt verschiebt sich ins Surreale. Das Gefühl, aus der Zeit gefallen zu sein, stellt sich ein. Entortet. Nicht im eigenen Körper befindlich. Sich von außen betrachtend. Die Arbeit ent-werfend.

Konzepte, Skizzen, Entwürfe: Das leere Blatt wird mit Zeichen versehen. Worte, Tonfolgen, Assoziationen, Bilder. Ungeordnet. Dazwischen Gekritzelt. Funktion dieses Tuns: in Bewegung geraten. Sich aus der Erstarrung lösen. Spannung abbauen. Der Leere aktiv begegnen. Papier befüllen, Geschriebenes wieder durchstreichen oder zerreißen. Von vorne beginnen. Notwendiger Teil des Arbeitsprozesses, nur vermeintlich ziellos und unnützlich. Auf diese Art wird Material entwickelt, gewinnt das Vorhaben Gestalt.

Bereits Kleist hat in seiner Abhandlung *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805) die Behauptung aufgestellt, dass man im Reden nicht vorgefertigte Gedanken äußert, also nicht einen gedanklich präsenten Plan dabei verfolgt, sondern im Sprechen und durch das Sprechen sich Gedanken erst entwickeln. Damit dreht er die Kausalität um – meint man doch üblicherweise, man spreche das aus, was man bereits „im Kopf“ habe. Dieses Entstehen im Tun ist aber gerade nicht intentional verfügbar. Wenn ich das auf die Arbeit an einer Komposition übertrage, bedeutet es, dass oft im Tun – dem Festhalten erster Ideen, dem unstrukturierten Sammeln von Assoziationen, Worten, Tönen, Rhythmen usw. – etwas entsteht, das zuvor noch nicht als Plan existiert hat, man lockt also quasi unintendiert etwas hervor, das einen dann selbst überrascht.

Ungeplantes, spielerisches Herangehen an Arbeitsvorhaben ist daher nicht als überflüssiges Tun anzusehen, sondern es ist als Ressource zu verstehen. Weiß man das, kann man auch die Unzufriedenheit mit dieser Phase, in der vermeintlich nichts Vernünftiges getan wird, ablegen. Es ist eine Latenzphase, in der sich unbemerkt von einem selbst etwas herausbildet und eine erste Gestalt des späteren Werks zum Vorschein kommt. Nicht ein genialer Einfall steht am Beginn eines Werks, sondern im Durchgehen durch eine Phase des Nochnichtwissens, der Leere, des Probierens, Experimentierens, Entwerfens bildet sich langsam seine Gestalt heraus. Es befindet sich im Stadium der Latenz, ist auch denen, die es schaffen, noch verborgen. Die Unsicherheit, in die man dabei gerät, kann durchaus quälend sein.

Eine Möglichkeit, dieser Unsicherheit offensiv zu begegnen, bot mir ein Call for Scores von *Wien Modern* 2018, stand doch das Festival in diesem Jahr unter dem Generalthema Sicherheit. Meine Intention für das in diesem Zusammenhang entstandene Stück *come apart* war, auszuprobieren, was passiert, wenn gewohnte Sicherheiten gebrochen werden, wenn MusikerInnen ebenso wie HörerInnen daran gehindert werden, in der Sicherheit des Erwartbaren zu verweilen und statt dessen gezwungen werden, in die Unsicherheit zu gehen. Sich der Unsicherheit auszuliefern ist, so denke ich, eine perfekte Metapher für den Kompositionsprozess generell, jedenfalls in der Hinsicht, wie ich ihn erlebe. Ein notwendiges ins kalte Wasser Springen, ohne zu wissen, wie tief und wie kalt es sein wird. Komponieren heißt immer auch: Unsicherheit verarbeiten. Sie sozusagen aus sich herauszukomponieren. Sich überraschen zu lassen von dem, was man gestaltet – wie Adorno meinte, besteht künstlerisches Tun ja darin, dass man Dinge macht, von denen man nicht weiß, was sie sind.³

Mit der Bereitschaft, sich eher einem unwägbareren Prozess überlassen zu wollen statt ihn von Anfang an durch ein selbstaufgelegtes Formkonzept zu steuern, gerät man mitten hinein in ein Spannungsfeld, das für Komponierende unausweichlich ist: Es geht um eine Antwort auf die Frage, inwieweit bereits vor dem Auskomponieren eine Struktur vorhanden ist bzw. sein sollte. Wie weit man sich treiben lässt vom Prozess oder ihn bewusst vorstrukturiert. Gehöre ich etwa zu jenen, die intuitiv und emotionsgetrieben komponieren, auf Inspiration hoffend statt selbst das Netz zu weben? Ein formales Gerüst zu bauen und es dann klanglich umzusetzen käme mir vor, als hätte ich ein Formular auszufüllen. Ein Zugang dieser Art würde mich nicht nur nicht interessieren, sondern er würde mich langweilen. Ich liefere mich lieber dem Prozess aus und lasse mich überraschen, trotz aller daraus resultierenden Unsicherheit. Was also heißt komponieren? Hin- und Hergerissensein zwischen Form und Freiheit? Meine Position in diesem Spannungsfeld hat sich in der Auseinandersetzung mit zwei auf den ersten Blick diametral zueinander in Gegensatz stehenden Komponisten konkretisiert: in der Differenz zwischen dem kompositorischen Zugang von Helmut Lachenmann und jenem von Wolfgang Rihm.

KOMMEN ODER GEHEN LASSEN?

Komponieren heißt nicht, sich gehen, sondern sich kommen lassen.⁴

Helmut Lachenmann

Für mich wird immer klarer, dass ich nicht disponiere, sondern dass ich Zustände von Musik selbst ausdrücke, wenn ich etwas aufschreibe. Nicht etwas, das bereitsteht und über das ich verfüge, sondern etwas, dem ich ausgeliefert bin, das mir auch seinen Zustand aufzwingt.⁵

Wolfgang Rihm

Lachenmann steht für den Vorrang der Struktur vor Intuitivem. Strukturen sind für ihn notwendiger Ausgangspunkt für das zu komponierende Werk und geben einen Rahmen ab, der verhindert, unbemerkt in schon Vertrautes abzugleiten. Eine strenge Setzung ist ihm Ausgangspunkt für das Erkunden neuer Klangwelten. Die Gefahr dabei ist aus meiner Sicht aber, auszutrocknen, strukturelle Dürre zu produzieren statt die Spontaneität zu ihrem Recht

kommen zu lassen. Lachenmann entgeht dieser Gefahr. Auch programmatisch macht er sich für Unerwartetes stark und lässt sich selbst nur zu gerne von Ungeplantem überraschen – allerdings nur innerhalb der vorweg gesetzten Regeln. Wie also ist die Aussage, man solle sich nicht gehen, sondern kommen lassen zu verstehen? Warum nicht „sich gehen lassen“?

Für Wolfgang Rihm ist dieses „sich gehen lassen“ explizit erstrebenswert – er sagt, dass er bewegen will *und* bewegt sein: „Ich will einer Bewegung auch eine Richtung geben, aber ich will auch gehen lassen – mich und andere.“⁶ Mein eigenes „mich gehen lassen“ würde ich nicht als Programmatik verstanden wissen wollen, aber es entspricht eher dem, was ich tue, wenn ich ein Stück schreibe, als dass es dem vorweg Konzipieren einer Struktur entspräche. Konzepte – ja, aber nicht formal vorstrukturiert. Insofern fühle ich mich in dieser Hinsicht Rihm näher als Lachenmann. Nicht ein Plan, eher ein diffuses Bild oder eine Empfindung ist es, womit ich beginne. Und dann kommt die Phase der Leere, des nicht Wissens, wie man dieses Empfinden in Klänge umsetzen soll. Rihm verzichtet auf die Sicherheit der Struktur, ist nicht bereit, sich freiwillig einer „Kastration“ zu unterziehen. Deshalb opponiert er auch gegen die immer wieder als Forderung auftauchende Strenge des Komponierens und meint, dass bloß Schularbeiten streng seien, man sich dem aber strengstens zu verweigern habe, weil Komponieren „eben nicht das Einlösen einer Prämisse“⁷ sei. Er plädiert dafür, die Musik „loszumachen und strömen zu lassen“, statt sich im Sicherheit vermittelnden Gerüst zielgerichteten Exponierens und Durchführens einzusperren.⁸

Form ist für Rihm nicht Ausgangspunkt sondern Ergebnis von Erfindung – alles andere fände er bloß akademisch. Ich muss gestehen, dass mir diese Sicht auf das Komponieren näher steht als die strenge Kammer des Exekutierens eines selbstauferlegten Zwangs, nach Plan vorzugehen. Auch Rihms Reflektieren über das Innehalten, den Zustand, in dem nichts weitergeht, entspricht meinem Erleben. In dieser Situation steht, so Rihm, nichts still: „*Es* arbeitet weiter.“⁹ Damit dieses „es“ sich manifestiert, ist nicht fleißiges Abarbeiten von Plänen, sondern Absichtslosigkeit notwendig. Man muss, so erlebe ich es jedenfalls, durch die vermeintliche Leere hindurch, sie ertragen und nicht bekämpfen.

Was meint also, sich kommen zu lassen? Es ist jedenfalls gar nicht das komponierende Ich, das da „kommt“, sondern etwas, das dem Komponierenden nicht verfügbar ist, ein „es“, das man nicht unter die eigene Kontrolle zwingen kann, auf das man aber angewiesen ist und auf das man hofft. Mahlers Ausspruch „Ich komponiere nicht, ich werde komponiert“, veranschaulicht

das vortrefflich. Die Unverfügbarkeit dessen, wohin der Prozess führt, erlebe ich jedes Mal von Neuem. Der Glaube daran, dass es sich – wie die Erfahrung lehrt – schon einstellen werde, fehlt mir während des Prozesses. Diese Unabsehbarkeit macht Angst und erzeugt Unsicherheit. Unsicherheit auch im Hinblick darauf, ob nicht die eigene Unfähigkeit verantwortlich sei dafür, dass „nichts weitergeht“.

ANS ENDE KOMMEN

Die erste Phase im Arbeitsprozess an einem Werk ist für mich durchaus lustvoll. Noch ist alles offen, die Phantasie kann sich frei ergehen, man kann experimentieren, erfreut sich an sich unerwartet auftuenden Zusammenhängen, probiert dieses und jenes, trifft dabei auf überraschende Konstellationen. Es ist, als wäre man auf einem Spielplatz. Nichts kann passieren, auch wenn etwas nicht so gut funktioniert, man geht einfach zum nächsten über. Es ist aufregend und neu. Ich halte mich so lange wie möglich in diesem Raum des Davor auf, mache Konzepte, entwerfe Gestaltungsmöglichkeiten, erfreue mich am spielerischen Experimentieren. Doch je näher der gesetzte Abgabetermin rückt, desto klarer wird mir, dass der Spielplatz verlassen werden muss, dass es ernst wird, der Schritt ins Konkrete getan werden muss. Und damit erfolgt der Übergang in eine krisenhafte Situation innerhalb des Arbeitsprozesses. Ängste tauchen auf, Lähmung setzt ein. Konzipieren ist wie spielen, komponieren wie erwachsen werden, so könnte man es beschreiben.

Ist das Werk fertig notiert, hat man die Angst gebannt. Doch welche Art von Angst ist es, die während des Prozesses entsteht? Die Lähmung, in die ich gerate, ist Ausdruck der Angst vor der Konkretion. Eine Entscheidung muss getroffen werden. Das Experimentieren muss übergeführt werden in die Endgültigkeit einer Werkgestalt. Es ist also die Furcht vor dem sich Festlegen und festgelegt Sein – dem eingesperrt werden in ein selbstgebautes Gefängnis. In die Konkretion überzugehen lässt sich für mich mit dem Bild des in Stein Meißelns vergleichen. Konzepte machen ist deshalb lustvoll, weil sie gewissermaßen in den Sand geschrieben werden und nicht in Stein gemeißelt. Sie müssen nicht bleiben – man kann vieles in den Sand schreiben; vielleicht kommt eine Welle und spült es wieder weg. Dann kann man Neues in den Sand schreiben. In Stein Gemeißeltes bleibt dagegen für immer. Man muß sich ganz sicher sein, dass man genau das auch will. Dass man es so und nicht anders will. Man kann es nicht ausbessern. Ein Ton hat für mich etwas so Konkretes, dass ich davor zurückschreke, ihn hinzusetzen. Ich

muss mich entscheiden, ihn in Stein zu meißeln. Da gibt es kein Radieren mehr. Deshalb zögere ich den Moment möglichst lange hinaus. „Resultate sind wie der Tod“, sagt John Cage. „Uns interessieren vielmehr Dinge, die sich in einem Prozess befinden, ihre Veränderungen und nicht ihr statisches Sein.“¹⁰ Das kann ich gut nachvollziehen, bin aber doch der Meinung, dass es ohne Ergebnisse nicht geht. Mein Verweilen im Vorhof ist auch nicht programmatisch zu verstehen, sondern Resultat meines Zweifels. Arbeitet man an Konzepten, wiegt man sich in der Hoffnung, dass die Arbeit richtig gut werden könnte. Sobald sie in ihrer fertigen Gestalt vor einem steht, ist sie dem Urteil ausgesetzt – es könnte sein, dass sie *nicht* gut geworden ist. Eine Idee kann man phantastisch finden. Ihre Konkretion könnte sich hingegen als unzureichend herausstellen. Urteilsinstanz dafür bin zuallererst ich selbst. Man will sich selbst gerecht werden und fürchtet, dass man das, was man gemacht hat, annullieren muss, weil man es nicht gut findet.

Das Spielplatzgefühl kann in der Konkretion nicht beibehalten werden, das Experimentieren muss beendet werden. Man kann Experimentelles konkret aufschreiben, aber man kann Experimentelles nicht experimentell konkretisieren. Das fertige Werk ist ein Gebilde, das bleibt. Es ist abgeschlossen. In meiner Arbeit als Pianistin oder als Dirigentin tritt dieses Problem der endgültigen Formulierung, des abgeschlossenen Tuns, nicht in dieser Weise zu Tage. Jede Interpretation ist vorläufig, nie endgültig – man weiß, dass man das selbe Werk in zehn Jahren völlig anders interpretieren wird, ja dass man bereits kurz darauf sich einen anderen Zugang dazu suchen kann.

Am Schluss des Kompositionsprozesses ist das Werk, was es ist. Man hat die Zweifel hinter sich gelassen, sich zur Setzung durchgerungen. Etwas – und gleichzeitig sich selbst – damit behauptet. Das hat auch durchaus etwas Angenehmes an sich. Man kann es weglegen und sagen: es ist fertig. Eine Interpretation kann dagegen nie als fertig angesehen werden. Anfang und Ende des Kompositionsprozesses sind jene Phasen, die für mich positiv erlebbar sind. Das Dazwischen ist ein Ringen mit sich selbst und dem Material. Am Ende weiß man, wo man angekommen ist. Aber der Weg, wie man dorthin gekommen ist, bleibt unbegreiflich. Es hat sich etwas ereignet, das unverfügbar ist. Man ist auf dieses und jenes gekommen, Motive, Rhythmen usw. Aber man weiß nicht, wieso. Wie ist das eigentlich passiert? Man war in einem entorteten, entzeitlichten Zustand, der aktuellen Lebenssituation entzogen. Und jetzt ist man nicht mehr dort, wieder im Hier und Jetzt angekommen. Was in den Prozess konkret eingeflossen ist, bleibt verborgen – vieles, was man erlebt hat, was man weiß, kennt, ablehnt

oder mag, all das war beteiligt. Der Prozess ist eine *black box*, in der man sich zwar selbst befunden und dort agiert hat, in die man aber nicht von außen schauen kann. Man kann sich nicht erinnern. Es ähnelt einer Geburt: es war etwas in einem drinnen, und jetzt ist es selbstständig, nicht mehr mit einem verbunden. Es ist vergegenständlicht, man hat es aus sich herausgesetzt. Der Moment, in dem man sagen kann: „es ist fertig“ ist jedenfalls unvergleichlich. Ein Highzustand, der auf andere Weise nicht herzustellen ist. Gerade die Unverfügbarkeit des Prozesses bestärkt das Hochgefühl. Man hat es geschafft, „sich kommen zu lassen“.

¹ Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: ders.: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 81.

² Ausführlicher habe ich mich mit dem Thema in meiner Diplomarbeit „Der Prozess. Über die allmähliche Verfertigung der Werke beim Komponieren“ auseinandergesetzt, auf der der vorliegende Text basiert.

³ „Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.“ (Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia*, in: ders., *Musikalische Schriften I – III*, Frankfurt am Main 2003, S. 437).

⁴ Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, a.a.O., S. 81.

⁵ Wolfgang Rihm, *Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein)*, in: ders., *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, herausgegeben von Ulrich Mosch, München / Wien 2002, S. 16.

⁶ Ebd., S. 13.

⁷ Wolfgang Rihm, *Strenge*, in: ders., *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, a.a.O., S. 17.

⁸ Wolfgang Rihm, *Der geschockte Komponist*, in: ders., *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, a.a.O., S. 26.

⁹ Wolfgang Rihm, *Musikalische Freiheit*, in: ders., *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, a.a.O., S. 51.

¹⁰ John Cage in: Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, Köln 1989, hier zitiert nach Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 227.