

Die Stille als Fluchtpunkt

Zum neueren Schaffen von Hans Ulrich Lehmann

Michelle Ziegler

In ein vierfaches Piano und dann in die Stille – auskomponiert mit einer abschliessenden Pause – mündet die Komposition über den Worten «over silent waters». Doch nicht nur dies: Die acht Lieder entwickeln sich immer wieder bis in die markantesten Pianoregionen zurück, beuten die leisen Farben nach ihren Schattierungen aus, halten abermals inne. Mit einer verhaltenen und sehr expressiven musikalischen Umsetzung nähert sich Hans Ulrich Lehmanns *Book of Songs* für Bariton, Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1998–99) seiner literarischen Vorlage an. Die Komposition wächst wie Ranken entlang den Texten von Edward Estlin Cummings, welche die Stille als Thema immer wieder aufgreifen.

Die konkrete und visuelle Poesie des amerikanischen Avantgarde-Dichters spielt nicht nur mit der festgehaltenen Sprache und ihren Ausformungen, sondern auch mit ihrer Abwesenheit. Seine experimentellen Gedichte erzeugen mit typographischen Mitteln Leerstellen, gedehnte Buchstaben-, Wort- und Zeilenabstände. Diese Lücken wirken im Vortrag als Stille: Momente des Schweigens, in denen aller Inhalt wegfällt und allein die Zeit verstreicht. In der musikalischen Aneignung gibt sich Lehmann diesem Kokettieren mit der Stille hin, überzieht sie mit einer Glasur aus leisen Klanglichkeiten und weicht ihre Ränder auf. Er tut dies gut und gern: Seine Welt ist die der zarten Pastelltöne und der ungewohnt feinen Geräusche. Ihre Spektren lotet Lehmann mit einem untrügerischen Gefühl für Klangfarben und -mischungen aus. Er bekennt sich zum Espresso: «Ich schreibe eine vorwiegend stille, verhaltene Musik, die zum genauen Zuhören zwingt, zum Hinhören auf Details, auf feine Veränderungen und Differenzierungen des Klangs. Es ist eine mehrheitlich langsam sich entwickelnde Musik, fern von jeglichen Konstruktionsschemata, eine Musik, die um so mehr auf innere Intensität und Ausdruck bedacht ist.»¹

ENTLASTET

Das *Book of Songs* steht in Hans Ulrich Lehmanns Leben und Wirken an einer Scharnierstelle. Es markiert einen Neuanfang nach einer mehrjährigen Zwangspause, in der er kein grösseres Werk komponiert hat. Im Jahr 1998 nämlich gab der gebürtige Bieler sein Amt als Direktor von Konservatorium und Musikhochschule Zürich ab, das er seit 1976 innehatte und das ihn in den letzten Jahren aufgrund der Umstrukturierung in eine Fachhochschule und der Finanzprobleme besonders viel Aufwand gekostet hat. Springt man noch etwas weiter zurück auf dem Strahl der Zeit und lässt sich durch die Jahrzehnte hindurch zurück in die Gegenwart treiben, erblickt man in den Fakten zu Lehmanns Leben das Bild eines vielbeschäftigten Musikers und Komponisten, der nicht nur sein eigenes Gärtchen pflegt, sondern sich recht eigentlich für die Sache einsetzt. Bis in die neunziger Jahre war Lehmann als Lehrer tätig, unterrichtete an der Musik-Akademie der Stadt Basel zunächst Violoncello, dann Musiktheorie und Komposition. Darauf folgten Verpflichtungen als Lehrer für Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule Zürich sowie an den Instituten für Musikwissenschaft der Universitäten Zürich und Bern. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer setzte er sich in administrativen Tätigkeiten für das Metier ein, verlieh dem Musikleben mit viel Geduld und Ideen Impulse. Wie bereits erwähnt war er Direktor des Konservatoriums und der Musikhochschule Zürich, zudem Vorstandsmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV) und bis heute Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke (SUISA). Die lange Liste an verantwortungsvollen und zeitaufwendigen Aufgaben hat sich laut dem Biographen Christoph Steiner aus Lehmanns Selbstverständnis als Komponist und Musiker ergeben:

«Dieses vielfältige Engagement beruht auf der Überzeugung, dass Musik in ein soziales und politisches Umfeld eingebettet ist, sowie auf der Einsicht, dass sich Komponisten nicht nur um ihre kompositorische Produktion, sondern auch um musikalisch-politische Belange kümmern sollten.»² Lehmanns langjähriger Freund Helmut Lachenmann bestätigte in seiner Laudatio anlässlich des 50. Geburtstags des Komponisten, dass Lehmann sich zu Funktionen hergegeben habe, «übrigens ohne Wenn und Aber als einer, der bereit ist (nach den Worten Mahlers), eher das <Theater> (diesmal im übertragenen Sinn ...) zu pflegen und sich zu ruinieren, als umgekehrt.»³

Im Jahr 1998, aufgrund des abgelegten Amtes mit mehr Luft, komponierte Lehmann im Auftrag der Stadt Zürich das *Book of Songs*. Es wurde im darauffolgenden Jahr an den Tagen für Neue Musik Zürich aufgeführt, die mit der Aufführung von vier weiteren Werken einen Schwerpunkt auf Lehmanns Schaffen setzten. Damit und mit dem ihm 1993 verliehenen Musikpreis der Stadt Zürich kam dem sich reflektierend zurückhaltenden Komponist die verdiente Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit zu. Nach seinem Kompositionsstudium bei Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen in Basel hatten seine noch dem seriellen Denken verpflichteten Werke und das radikale *Mosaik* für Klarinette solo (1964) zwar in Darmstadt Furore gemacht und er wurde mit einer Aufführung bei den Musikfestwochen Luzern noch in den sechziger Jahren auch hierzulande einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, doch krepelte er zeit seines Lebens lieber die Ärmel hoch und machte sich mit Verve an die Arbeit, als an seinem öffentlichen Image zu schleifen. Er habe seine Werke immer schlecht verkauft, gesteht er im Gespräch entschuldigend.

Das Jahr 2003 setzte in seiner Laufbahn einen weiteren Markstein, als seine Manuskripte in die Sammlung der Paul Sacher Stiftung in Basel gingen. Seither konnte das Schaffen des in Uster lebenden Komponisten in der Region Zürich mit gelegentlichen Aufführungen neuer Werke verfolgt werden. Das Jahr 2007 brachte zwei Uraufführungen von grösseren Kompositionen: Das Musikkollegium Winterthur spielte im März sein Klarinettenkonzert *Favole*, das Tonhalle-Orchester Zürich an den Tagen für Neue Musik Zürich *Apparition* für Sopran und Orchester, ein im Auftrag der Stadt Zürich entstandenes Werk zum gleichnamigen Liebesgedicht von Mallarmé. Seither war es wieder ruhiger um den Komponisten, doch nicht ganz so still, wie man aus dem medialen Echo schliessen könnte: Lehmann war auch in diesen Jahren aktiv, sein Werkkatalog weist seit 2007 sechs neue Einträge auf.⁴

DURCHGEHÖRTES

Obwohl Hans Ulrich Lehmann in den neunziger Jahren auch begann, Orchesterwerke zu komponieren, bevorzugt er nach wie vor kammermusikalische Besetzungen: «Die Kammermusik, diese intime und dichte musikalische Gattung, schien und scheint mir meiner Musik ganz speziell zu entsprechen; eine durchhörbare (und möglichst durchgehörte) Musik, in der eine differenzierte, nuancenreiche Sprache erwünscht und sinnvoll

ist – eine Sprache, in welcher die klanglichen Möglichkeiten der verschiedenen Instrumente ausgenützt und in unterschiedlichen Mischungen eingesetzt werden können.» Orchesterwerke forderten eine blockartige Schreibweise, die ihm weniger liege. Zudem mangle es den Orchestern an Zeit zur Einstudierung und am Willen zur genauen Ausführung der Nuancen in seiner Musik. Gerade in diesem Sommer habe er wieder das Gegenteil erlebt, als das Galatea-Quartett an der Musikwoche Braunwald seine *Nachtklänge* für Streichquartett (2009) uraufgeführt hat: «Diese Musiker spielen meine Kompositionen, weil sie es wollen. Sie gehen dementsprechend leidenschaftlich ans Werk. Man kann als Komponist ja noch so viel notieren: Etwas kommt immer auch von den Interpreten. Deshalb war der Auftritt des Galatea-Quartetts einzigartig.» Im Weiteren habe ihn die Zusammenarbeit mit Musikern wie Hans Rudolf Stalder (Klarinette), Jürg Dähler (Bratsche) und Severino Gazzelloni (Flöte) bereichert. Er habe dabei gelernt, klangliche Effekte auf möglichst pragmatische Weise zu erreichen.

Im vergangenen Jahr hat Lehmanns Bereitschaft zum Austausch mit Musikern und anderen Künstlern zu einer besonderen Kollaboration geführt. Damals fragte ihn der französische Dramaturg und Theaterschaffende Nicolas Slawny mit dem Ensemble Cie Brouill'Arts für die Komposition der Musik zu einem Theaterprojekt an. Als literarische Vorlage diene eine lyrische Erzählung des französischen Dichters Michel Butor mit dem Titel *Voyage aux îles des vestiges*, die bisher nur in einer Spezialedition in kleiner Auflage herausgegeben worden war. Bereits diese Texte bezogen sich auf das Visuelle: Butor nämlich kontaktierte Zeit seines Lebens immer wieder Maler, damit sie ihm Vorlagen zur literarischen Auseinandersetzung lieferten. Im Fall der *Voyage* war es Frédéric Benrath, der fünf Gravuren angefertigt hatte, auf denen die fünf Texte Butors basieren. Um diese Textvorlage als halbszenisches Projekt umzusetzen, arbeitete Lehmann mit Slawny zusammen. Michel Butor liess ihnen völlige Freiheit im Umgang mit den Texten. So verwendeten sie gewisse Teile für den Gesang, andere für die Rezitation durch einen Sprecher und einige wenige für den Vortrag durch die Musiker. Im Austausch mit Slawny und den Musikern schuf Lehmann ein Stück für Sopran, Bratsche, Bassklarinette und Schlagzeug, das den Sprachreichtum von Butors Texten und das Geheimnisvolle an der beschriebenen Entdeckungsreise auf einer verwunschenen Insel mit Ruinen und Spuren einer ehemaligen Besiedlung wiedergibt. Sehr präsent sind dabei die Perkussionsinstrumente, unter anderem das Udu, ein nigerianisches Idiophon aus Ton.

«POÉSIE – CENTRE ET ABSENCE – MUSIQUE»

Neben der Kammermusik hat die Vokalmusik in Hans Ulrich Lehmanns Œuvre gerade in den letzten Jahren eine zentrale Stellung eingenommen: «Gerne halte ich mich an einem Text wie an einem Geländer fest. Er bestimmt den formalen Ablauf.» Die Stütze eines Textes entschärft so die unsichere Kompositionssituation, in der alles denkbar ist und die Möglichkeiten selbst geschmälert werden müssen. Dennoch ist die Aneignung

von Sprache durch die Musik nicht unproblematisch, da beide Künste durch autonome ästhetische Prämissen bestimmt sind: «Dichtung, Musik: zwei geheiligte Giganten. Wie oft schon haben wir sie im Duell gesehen!»⁵ Mit diesen Worten beginnt Pierre Boulez seine Untersuchung der Frage vom Verhältnis zwischen Musik und Dichtung, die 1963 als Aufsatz erschienen ist, und fürwahr ist über dieser Fragestellung viel Tinte geflossen. Recht eigentlich aber geht es um das Wort-Ton-Problem: Wie bezieht sich das Wort auf den Ton, der Ton auf das Wort? Welche Parallelen und Abhängigkeiten können festgestellt werden?

Der Idealfall einer Harmonie des Wort-Ton-Kunstwerkes ist nach Klaus Günther Just⁶ die Personaleinheit von Dichter und Komponist oder das Zusammentreffen eines grossen Dichters mit einem grossen Komponisten. Das Zueinanderfinden sei aber durch Entsprechung wie durch Gegensatz möglich. Manche grosse Komponisten suchten mittelmässige Dichter, deren Wort ihnen mehr Ausdrucksmöglichkeiten für die Musik liess, weil ein bedeutendes Gedicht entweder «zu weit nach oben» komme oder schon genug «Musik in sich» habe. Zwischen organisatorischer Entsprechung und völliger Willkür gibt es also alle Möglichkeiten, die für ein Ineinander von Musik und Dichtung sprechen. Als Beispiel kann hier die Zusammenarbeit von Lehmann mit Dichtern wie Helmut Heissenbüttel und Franz Mohn erwähnt werden, die für den Komponisten in seinem Schaffen richtungweisend war.

Dichtung entspricht der Musik aufgrund ihrer taktmässigen und rhythmischen Gliederung und aufgrund melodischer Linien der Sprachlaute. So kann der Strophenbau eines Gedichtes mit dem Periodenbau einer Vertonung gleichgesetzt werden. Allein, in der Semantik widersprechen sich die Prinzipien: «In der Tat kann die Musik nicht Anspruch auf die exakte Semantik der gesprochenen Sprache erheben; sie besitzt ihre eigene Semantik, die auf eigenständigen Strukturen fusst, welche ihrerseits wieder besonderen Gesetzen gehorchen. Der entbundene Sinn folgt also nicht demselben Lauf, es kann höchstens zu Parallelen kommen.»⁷

Hans Ulrich Lehmann hat sich stets gerne mit Literatur auseinandergesetzt. Im Gespräch erzählt er, dass er immer viel gelesen habe. Beim Lesen aber war der Komponist in ihm stets aktiv: «Ich habe immer, wenn ich etwas lese, im Hinterkopf die Frage, ob ich das für meine Musik verwenden könnte.» Gleichwohl ist er sich der Autonomie der Texte stets bewusst: «Die von mir verwendeten Texte warteten nicht darauf, dass Töne zu ihnen hinzukommen. Wenn man zu einem Text Musik schreibt, zerstört man die Textstruktur.» Aus der Dichtung entsteht also Musik, die in diesem Prozess den Text als ihre Quelle wieder vernichtet. Dazu schreibt Lech Kolago: «Wenn ein Komponist einen Text vertont, so widerruft er ihn oft und schafft ein Werk, in dem die Worte ihren literarischen Status verlieren und rein musikalische Funktionen übernehmen. Das klangliche und semantische Material der Dichtung wird also in musikalische Elemente transformiert. [...] Die Künste verbinden sich nicht, sie vereinigen sich auch nicht. Sie saugen einander eher auf. Im Prozess der Synthese der Künste spielt das Element der Destruktion eine besonders wichtige Rolle.»⁸ Lehmann

verweist im Gespräch auf Boulez' Formel «poésie – centre et absence – musique», die auf Mallarmé zurückgeht: «Die Dichtung, Zentrum für die Musik, hat die Möglichkeit, in ihr abwesend zu sein; auf diese Weise vollzieht sich die Metamorphose: mit einem Male ist der Gegenstand nicht mehr zu erkennen und doch wieder zu erkennen als ein gewandelter. Mittelpunkt und Abwesenheit (Überkreuzung im Garbenbündel); nach Mallarmé ist sie die wechselnde Seite der Idee, <hier zum Dunkeln gekehrt, dort in Gewissheit funkelnd>!»⁹

EXPRESSIVES

Der amerikanische Dichter E. E. Cummings fasziniert Hans Ulrich Lehmann schon seit Längerem. Bereits 1981 hatte er in *Canticum I* und *Canticum II* für Sopran und Instrumente ad libitum Texte von Cummings verwendet, daraufhin in *Osculetur me (Canticum canticorum)* für Sopran und Bassethorn. 1998–99 hat er schliesslich das bereits erwähnte grössere Werk *Book of Songs* verfasst, aus dem 2007–08 die *Silences* für Sopran solo hervorgegangen sind. Im *Book of Songs* hat er acht Gedichte von Cummings vertont, in *Silences* fünf. Drei Gedichte hat er in beiden Werken verwendet, wovon er für *Silences* bei zweien die Melodie nur transponiert hat. Das Gedicht *Silence*, Namensgeber und damit Herzstück des Werkes, hat er musikalisch neu umgesetzt. Zudem hat er zwei neue Gedichte verwendet: das im Sprachumgang eher konventionelle *there is a moon sole* und das graphisch experimentelle *birds!*.

Die stilistische Vielfalt im Œuvre von E. E. Cummings liegt Lehmann. Sowohl im *Book of Songs* als auch in *Silences* hat er sowohl formal konventionellere Gedichte als auch experimentelle gewählt. Im Semantischen evozieren beide Gedichtsammlungen expressionistische Themenkreise aus Natur- und Traumwelten. Die Stimmungsbilder, in denen Mond und Sterne immer wieder auftauchen, beschreiben romantische Tageszeiten wie die Dämmerung und die Nacht. Beziehungen zum Klanglichen bestehen schon inhaltlich: Die Stille («the silence») hat eine zentrale Bedeutung, zudem ist in zwei Gedichten das Singen Thema (in *birds!* wird dieses erreicht durch eine graphische Abspaltung des ersten Buchstabens von «u-sing»).

Das *Book of Songs* umfasst acht Lieder, in denen mit vornehmlich leisen mikrotonalen Verfärbungen und Geräuschen eine eigene expressive Stimmung erzeugt wird. In der Notation verzichtet Lehmann auf metrische Angaben. Die einzelnen Abschnitte sind in Einheiten aufgeteilt, deren Dauern durch ungefähre Sekundenangaben festgelegt sind – ein Verfahren, das er seit dem *Konzert für zwei Bläser und Streicher* (1969) verwendet. Die Partitur des *Book of Songs* enthält wie bei Lehmann üblich viele Angaben. Mit diesen vermittelt er einerseits die besonderen Spielweisen der Instrumente oder die Gesangstechniken des Baritons («gesungen mit etwas Sprechton», «mit viel Sprechton», «gesprochen», «geflüstert»), andererseits erreicht er damit in der Artikulation und Dynamik eine ungewohnte Fülle an Nuancen. Sie bereichert

Notenbeispiel 1: Hans Ulrich Lehmann, «if the Lovestar grows most big», aus: «Silences» für Sopran. © Hans Ulrich Lehmann

die «stille» und «verhaltene» Musik, welche die Instrumente mit Bedacht vor allem zur Umspielung und Einfärbung der Stimmelmelodie – als feine Glasur – einsetzt.

Die *Silences* für Sopran solo eignen sich, um aufzuzeigen, wie Lehmann mit den Texten von Cummings verfährt. Im formal eher konventionellen Gedicht *if the Lovestar grows most big* hat Cummings vier Verse zu einer spiegelnden Form von 1 – 3 – 3 – 1 Zeilen arrangiert. Die mittleren Zeilen der Dreizeiler sind jeweils in Klammern gesetzt; die ersten beiden Verse ähneln sich semantisch aufgrund der Erwähnung des Traums und Träumens («dreaming» und «dream»), aber auch formal aufgrund des Partizip Präsens («ing»-Form) und einem einsilbigen Schlusswort. Die Silbenzahlen der Dreizeiler spiegeln sich (9 – 8 – 8 ; 8 – 8 – 9). In der musikalischen Umsetzung hat Lehmann zwar die formale Eigenheit der beiden Zeilen in Klammern übernommen, indem beide nicht gesungen sind, stattdessen der erste mit viel Sprechton wiedergegeben, der zweite geflüstert wird. Aufgrund der melismatischen Umsetzung dehnt Lehmann einige Verse zeitlich, sodass weder

Silbenzahlen noch Verlängen im Notentext widerspiegelt sind. Die Melismen erfolgen auf «Lo-ve», «dream-ming», «tree», «sing to me» und «star». Im Melodieverlauf orientiert sich Lehmann stark an der literarischen Vorlage, oder wie er selbst sagt: «Der Text gibt mir eine Kurve.»¹⁰ So steigt die Melodie über «clim-bing sky» in zwei Septimensprüngen von f^1 bis es^3 und im letzten Vers steigt sie hoch bis zum «star» und sinkt über dem Wort «earth» bis in die tiefstmögliche Sopranlage (vgl. Notenbeispiel 1). Im Zentrum steht bei Lehmann der lineare Verlauf als schlüssiger Gestus, der als lyrisch bezeichnet werden kann.

Auch in den experimentelleren Gedichten Cummings' lehnt sich Lehmann an die literarische Vorlage an, was sich zum Beispiel in *birds!* dadurch äussert, dass er vom zerstückelten Wort «v – va – vas – vast» zuerst die einzelnen Teile mit kurzen Akzenten sprechen, dann das ganze Wort singen lässt. Cummings kühne Variationen des herkömmlichen Bildgedichts, in dem es von Parenthesen, Kommata, Punkten und Doppelpunkten nur so wimmelt und in dem das Mittel des Enjambements eigen

"birds("

espr. mp. mf. sfz. p = mp >

bir _ _ _ _ _ ds here _ _ _ in - ven -

sfz. p (schaudt) gliss. mp

br/4) presto rit. -> (senza br) p = mp > p

- sing [ɛ] - - - - - [θ] u - - - -

(air)

[si] [i] [i] [u] [i] [i] [i] - - - - -> [ɔ]

(sing)

3
4

rasch, hektisch

sfz. mf. pp. mp. sfz.

tw i - ligH t s [wa] [wa] [was] va - s - t

(v) (va) (vas)

dolcissimo 6 - 7 "

Notenbeispiel 2: Hans Ulrich Lehmann, Anfang von «birds(», aus: «Silences» für Sopran. © Hans Ulrich Lehmann

eingesetzt wird, bieten Lehmann fruchtbare Ausgangspunkte für seine Erkundungen der mikrotonalen Sphären, der Zwischenwelten zwischen Klang und Geräusch und jenes obskuren Klangraums, der direkt an die Stille grenzt.

DURCHSICHTIGES

Gesten sind für den melodischen Fortlauf in Hans Ulrich Lehmanns Musik fundamental: «In der Betonung klar gestalteter Bewegungsabläufe liegt ein figuratives Moment, ein spielerischer Umgang mit <tönenden Formen>, der auf unnötigen Zierrat allerdings verzichtet.»¹¹ Der enge Tonraum wird immer wieder durch weite Sprünge aufgebrochen, die einzelne Wörter betonen und gestisch abbilden. Seit sich Lehmann von konstruktiven und seriellen Methoden gelöst hat, entwickelt er melodische Verläufe quasi assoziativ: «Der Formverlauf ist damit eher <vegetativ> geworden, architektonische und konstruktive Prinzipien haben an Bedeutung verloren.»¹² Das heisst aber nicht, dass die Partituren unreflektiert entstünden. Sehr wohl prägen «konstruktiv vernetzte Strukturen»¹³ Lehmanns Kompositionen. So entwickelt sich der lineare Verlauf in *birds(* aus zwei zu Beginn exponierten Tonfolgen. In seinem Aufsatz *Nuancen und Details*¹⁴ erläutert Lehmann, dass es ihn selbst jeweils am meisten verblüffe, wenn er lange nach Abschluss

einer Kompositionsarbeit ein Werk analysiere und dabei das Vorhandensein konstruktiver Elemente feststelle. Dazu Rudolf Kelterborn: «Die Souveränität in der komplexen Strukturierung des musikalischen Materials hat Lehmann so weit entwickelt, dass für ihn präfixierte Schemata und Systeme überflüssig geworden sind.»¹⁵

Mit einem im Moment des Komponierens assoziativen Vorgehen jedoch schafft Lehmann eine Musik, die tief in das Jetzt eintauchen kann. So hat er die Forderungen, die er in einer 1970 für Radio Basel geschriebenen «Standortbestimmung» an die Neue Musik gestellt hat, selbst erfüllt: «Es geht mir um eine Musik, die in ihren besten Momenten den Augenblick festhalten und zum Verweilen bringen könnte, um eine Musik, die sich in eben diesem Augenblick erfüllen würde. Darüber hinaus soll man alle Strukturierungen, alle Ordnungsprinzipien vergessen können, die notwendigerweise in jeder Komposition mehr oder weniger stark vorhanden sein müssen, da Komponieren unter anderem auch <Ordnung schaffen> bedeutet und eine bestimmte Form des Denkens darstellt.»¹⁶ Aufgrund dieser Intention schafft Lehmann eine Musik, die – so der Hörer sich auf sie einlässt – «dem falschen intakten Sprachwahn die unmittelbare Wahrnehmung mit ihrer ungesättigten Beziehungsvielfalt entgegensetzt»¹⁷ und Anspruch erhebt auf eine quasi magische Rolle: Sie strahlt eine starke Anziehungskraft auf das Unbewusste aus.

birds(
here,inven
ting air
U
)sing

tw
iligH(
t's
v
va
vas
vast

ness.Be)look
now
(come
soul;
&:and

who
s)e
voi
c
es
(
are
ar
a

Abbildung 3: E. E. Cummings, «birds».
© Pro Litteris

«LE SILENCE EST MA VOIX»

Die kürzlich entstandenen *Cinq poèmes de Henri Michaux* für Sopran, Klarinette, Violoncello und Perkussion (deren Uraufführung noch ausstehend ist) zeigen, wie Hans Ulrich Lehmann die Mittel in der instrumentalen Begleitung reduziert hat. Charakteristisch für Lehmanns Idiom sind die mikrotonalen Verfärbungen und Umspielungen der Sopranstimme. Aufgrund der Mischung, Überlagerung und Durchdringung verschiedener Instrumentalfarben im gleichen Tonraum entstehen Klangfelder, mit denen er die Konturen der einzelnen linearen Elemente verwischt und fast impressionistische Anklänge schafft. Zusätzlich bedient er sich einer aussergewöhnlichen Vielfalt von geräuschhaften Spieltechniken und besonderen Gesangstechniken, die er zu seinem charakteristischen, expressiven und meist leisen Klangbild zusammenfügt. Das Hörerlebnis offenbart ungeahnte Klangebenen: jene «grosszügig in die Zeit ausgelegte[n] Klangfelder, als Landschaft für Erkundungsgänge des Hörens, in denen – quasi hinter Lyrismen versteckt

– das Abenteuer des Entdeckens selbst so etwas wie ein expressives Programm geworden ist.»¹⁸ Das Bekannte wird dabei anhand sorgsam eingesetzter reduzierter Mittel als Unbekanntes entlarvt: «Diese Magie des Einfachen (– aber wir wissen, der Begriff der Einfachheit [sic!] mit dem albernen Zusatz «neu» ist bereits von den Schnellen-Slogan-Brütern in idiotischen Beschlag genommen worden –) diese Magie, die paradoxerweise ein Produkt der Vernunft ist und mit ihr eine Koalition eingegangen ist, wirkt im Werk Lehmanns und macht seine Sprache, so sehr sie sich im Trubel der derniers cris zu verbergen scheint, letztlich universal.»¹⁹

Mit reduzierten, aber stark differenzierten Mitteln bewegt sich Lehmann in jenen Pianoregionen, die direkt an die Stille grenzen: «Die Stille hat mich immer fasziniert. Ich lasse gerne an der Gehörgrenze spielen, weil zwischen Null und wenig die Differenzierung klanglich und geräuschhaftlich spannend ist.» Eine treffende Selbstreferenz hat Lehmann in die *Cinq poèmes de Henri Michaux* mit der Auswahl der folgenden Gedichtzeilen einbaut: «Dans ma musique, il y a beaucoup de silence. Il y a surtout du silence» – und die Musik verschwindet im «al niente».

- 1 Die Zitate von Hans Ulrich Lehmann stammen – wenn nicht anders angegeben – aus Gesprächen mit der Autorin im Juli/August 2010.
- 2 Christoph Steiner, Artikel *Hans Ulrich Lehmann*, in: Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Komponisten der Gegenwart*, Loseblattsammlung, München: edition text+kritik 1992ff, S. 1.
- 3 Helmut Lachenmann, *Laudatio für Hans Ulrich Lehmann*, in: *dissonanz/dissonance* 13, 1987, hier S. 5 (als pdf über die online-Version dieses Beitrags auf www.dissonance.ch einsehbar); auch in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–95*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 288.
- 4 *Silences* (E. E. Cummings) für Sopran solo (2007/08); *Voyage aux îles des vestiges* (Michel Butor) pour soprano, alto, clarinette basse, percussion et récitant (2008/09); *Klavierstück 2009; DUD* pour alto et contrebasse (2009); *Nachtklänge* für Streichquartett (2009); *Cinq poèmes de Henri Michaux* pour soprano, clarinette, violoncell et percussion (2010).
- 5 Pierre Boulez, *poésie – centre et absence – musique*, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, Heft 2/30. Jg., Februar 1963, S. 33.
- 6 Klaus Günther Just, *Musik und Dichtung*, in: Wolfgang Stammeler (Hrsg.), *Deutsche Philosophie im Aufriss III*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979, Sp. 699–750.
- 7 Pierre Boulez, *poésie – centre et absence – musique*, S. 39 (vgl. Anm. 5).
- 8 Lech Kolago, *Zum Wort-Ton-Verhältnis im Werk von Krzysztof Penderecki und Witold Lutoslawski*, in: Hartmut Krones (Hrsg.), *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2001, S. 277f. (Bd. 1 der Sonderreihe «Symposien zu Wien Modern»).
- 9 Pierre Boulez, *poésie – centre et absence – musique*, S. 46 (vgl. Anm. 5).
- 10 Auch Lehmanns neuste Komposition *Lieder ohne Worte* für Bratsche und Klavier entwickelt sich entlang einer literarischen Vorlage, die er aber nicht offenlegt. «Jedes der sieben Stücke geht aus von einem Gedicht oder Gedichtausschnitt, den ich in Tönen nachzuzeichnen suchte» (Lehmann). Das Werk wird voraussichtlich 2012 im Rahmen der Swiss Chamber Concerts uraufgeführt.
- 11 Christoph Steiner, *Hans Ulrich Lehmann*, S. 13 (vgl. Anm. 2).
- 12 Hans Ulrich Lehmann, *Nuancen und Details. Aus der Werkstatt eines Komponisten*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6./7. Februar 1993, S. 62.
- 13 Rudolf Kelterborn, *Laudatio zur Übergabe des Kunstpreises der Stadt Zürich 1993 an Hans Ulrich Lehmann*, gekürzte Fassung der vorgetragenen Laudatio im Booklet zur CD Jecklin 689–2, hier S. 6.
- 14 Hans Ulrich Lehmann, *Nuancen und Details* (vgl. Anm. 12).
- 15 Rudolf Kelterborn, *Laudatio* (vgl. Anm. 13).
- 16 Hans Ulrich Lehmann, *Standortbestimmung*, gesendet am 9. Februar 1970 auf Radio Basel, gedruckt in: *SMZ*, 1971, S. 3.
- 17 Helmut Lachenmann, *Laudatio für Hans Ulrich Lehmann*, S. 6 (vgl. Anm. 3).
- 18 Ebd., S. 6.
- 19 Ebd., S. 6f.