

Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2010 an Michael Gielen am 5. Mai 2010 im Münchner Cuvilliés-Theater

LAUDATIO

VON HELMUT LACHENMANN

Die Verdienste zusammenzutragen, die das Lebenswerk und Beispiel Michael Gielens für uns so wichtig und unverzichtbar machen: seine Interpretationen, jedes Mal zugleich Aktualisierungen, Neuerschließungen der großen sinfonischen Werke unserer europäischen Tradition, sein Einsatz für die Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts, nicht nur aber ganz besonders der Wiener Schule, seine Verdienste um die Musik der Nachkriegsgeneration, sein legendäres und unvergessenes erfrischendes Wirken an Opernhäusern, vor allem an der Frankfurter Oper, schließlich seine Tätigkeit als Chef des Sinfonieorchesters des Südwestrundfunks in Freiburg/Baden-Baden – Stichworte: Wagners „Ring“, Schönbergs „Moses und Aaron“, Bergs „Lulu“, Debussys „Pelleas“, Zimmermanns „Soldaten“, Nonos „Al Gran Sole“, aber ebenso sein Einsatz, nicht nur in Donaueschingen, für das Schaffen der noch Jüngeren – zu denen ich meine Generation, aber auch die der meinigen voraus gehende und ebenso die ihr nachfolgende zähle – nicht zuletzt sein eigenes kompositorisches Schaffen: hochkarätige, höchst eigenwillige Werke, in denen sein humanes Engagement und seine übergreifenden Visionen immer wieder auf andere, stets bewegende Weise zum Ausdruck kommen: Ich habe es in einer früheren Laudatio vor zweieinhalb Jahren anlässlich des damals an Michael Gielen verliehenen Theaterpreises „DER FAUST“ versucht, und es ist mir – zumal in den Augen derer, die jeweils „dabei“ gewesen waren – zweifellos nur unbeholfen und rudimentär gelungen.

Dem komplexen Phänomen Gielen kann man so kaum gerecht werden, schon gar nicht in einem zeitlich begrenzten Rahmen wie dem hier gegebenen. Und es widerstrebt mir, wie auch immer paraphrasierend, den Inhalt jener früher gehaltenen Laudatio erneut zu bemühen. Aber lassen Sie mich anknüpfen an deren gewiss sehr persönlich gehaltenen Schlusspassus, in welchem ich an eine gemeinsam verbrachte Zeit im Jahr 1988 in Baden-Baden erinnerte, anlässlich der Verfilmung einer meiner frühesten Orchesterkompositionen, der „FASSADE“, eines Werks, gespickt mit damals wie heute weithin unüblichen Spieltechniken für ein trotz er aller empfundenen Zweckentfremdung wunderbar und souverän sich solchen Zumutungen öffnendes Orchester unter Gielens Leitung. In einem Gespräch vor laufender Kamera gab Gielen mir die Möglichkeit, über meinen kompositorischen Umgang mit den in diesem Stück dominierenden, auch heute noch gelegentlich irritierenden Zisch-, Press-, Knall-, Schnarch- und Rattergeräuschen zu berichten und sie in ihrer von mir so geliebten körperlichen Faszination zu beschreiben, bis er plötzlich meinen zunehmend begeisterten Redefluss in sich zusammenbrechen ließ mit der Frage: „Ja, und wo bleibt die Transzendenz?“. Da hatte ich es. Und obwohl meine Laudatio seinerzeit diese Frage apostrophierte als die eigentliche Gretchenfrage an unsere Kultur, an das gegenwärtige Kunstschaffen und an eine durchaus im respektablen Sinn kunstbeflissene Gesellschaft: Ich hatte keine Ahnung, und es war mir auch egal, was der Einzelne unter den im Prinzregententheater vor mir Sitzenden mit diesem Begriff anzufangen wusste.

Ich weiß auch jetzt nicht, wie und ob sich dieser – nicht unsuspekter – Begriff der Transzendenz vermitteln, d.h. präzisieren lässt. So gern würde mich ihm nähern, wenn man so will: im Gielenschen Geiste, und ohne das so Angesprochene durch mehr oder weniger idyllische Formulierungen literarisch oxidieren und so letztlich wieder entgleiten

zu lassen. Gielen wusste, was er meinte, und ich hatte ihn verstanden, will sagen: Ich zuckte zusammen und nickte: „Tja, die Transzendenz – weiß der Teufel, wo die bleibt...“.

Wenn man die so genannte „Szene“ beobachtet, insofern deren Geist sich in den zuständigen Organen und Publikationen spiegelt, so scheint man andere Sorgen zu haben: Was von der neuen Musik, dieser lästigen aufwändigen, etat-belastenden Laus im Pelz eines herzerwärmenden Musiklebens, erwartet wird – immer wieder zu lesen bzw. zu ertragen nicht nur im Provinz-Feuilleton, sondern auch in Fach-Organen, und gelegentlich sogar aus den Reihen der Komponisten selbst, quasi in vorausseilender Schlauheit: der Ruf – nicht unpolemisch – nach mehr Rücksicht auf „den Hörer“ (wer immer das sei), nach mehr Publikumsfreundlichkeit, mehr Verständlichkeit, mehr Poesie, nach „Sinnlichkeit“, sprich Gefälligkeit, nach mehr Vitalität und gar – hier darf gelacht werden – nach mehr „Humor“, mehr Kurzweiligkeit, wobei zu fragen wäre: anrührend, kurzweilig, interessant für wen? –

Mehr Verständlichkeit! Als ob diese in den Werken der großen historischen Meister nachzuweisen sei – vermutlich verwechselt mit jener subjektiv empfundenen Nachvollziehbarkeit, womit wir beim Déjà-entendu-Erlebnis der vertrauten Werke des sinfonischen Repertoires uns allzu vorzeitig abfinden.

Über solche Rezeptionsfreuden hinweg fragt Gielen nach der „Transzendenz“, offensichtlich unterstellend, es sei doch klar, wovon er spreche...

Transzendenz – schlampig hinterfragt: Dabei muss es sich doch wohl um diejenige Energie handeln, die auf dem Weg über die sinnliche Erfahrung – oder sollten wir eher sagen: auf dem Weg z u r sinnlichen Erfahrung – über diese hinausführt. Hinausführt wohin? Und woher kommt und wodurch vermittelt sich solche Energie?

Hat das irgendwas zu tun mit jenem Druck, den man Ausdruck nennt – also, um mit Nietzsche zu sprechen, mit dem von der Gesellschaft „Hineingelegten“? – Doch wohl nicht: Das wäre zu kurz gegriffen.

Ausdruck – nicht nur in der Kunst – ist nicht mehr und nicht weniger als das unser Gemüt bewegende Resultat der Reibung zwischen zwei einander sich wie auch immer vertraut oder fremd begegnenden Strukturen: in der Musik derjenigen des W e r k s mit derjenigen des Hörers. Ausdruck dort, wo er über die standardisierten Klischees hinaus uns packt, ergibt sich auf der Rückseite des in kreativer Konzentration, kreativer Besessenheit, kreativem Glück Geschaffenen. Von dort ergreift er uns, geht über die poetische Bewegung des Gemüts weit hinaus.

Zu fragen wäre allerdings, ob nicht in jedem musikalischen Werk, wie tragisch, leidenschaftlich, aufrüttelnd, übermütig, triumphierend es auch immer uns anzurühren vermag, letztlich und zugleich sich jene transzendente Heiterkeit vermittelt, die sich selbst im finstersten Ausdruck jener Glückserfahrung beim Komponieren verdankt, wo – um aus einem Brief Luigi Nono's zu zitieren – „der Geist alles beherrscht“.

Ich weiß nicht, ob die Geschichte wahr ist, nach welcher Beethoven in einem der böhmischen Bäder, Goethe begegnet sein und auf dessen Bitte hin für ihn gespielt haben soll, um beim Anblick des sein Schnupftuch ziehenden, zu – echten oder zu höflichen – Tränen gerührten Goethe aufzuspringen mit dem Ausruf: „Ich spiele hier für den bedeutendsten Mann Europas, und er benimmt sich wie die Komtessen in Wien.“

Beethoven – wenn es denn so war – hätte die Rührung der Komtessen ebenso wie die Goethesche ruhig ernster nehmen und respektieren sollen. Und auch Gielen weiß, dass Rührung als Reaktion auf Berührtheit durchaus vom Ahnen des im Werk wirkenden Transzendenten geprägt sein kann. Aber just um solcher Berührung willen, weicht er in seinen Interpretationen immer wieder jeglicher expressiver Direktheit aus und insistiert auf der unfrisierten Transparenz der musikalischen Struktur.

Vielleicht geht es dem Begriff der Transzendenz wie dem Begriff der „Schönheit“, vor dem es seinerzeit einer technizistisch enthemmten und innovationsgetriebenen Selbstgewissheit einer leichtfertigerweise sogenannten „Avantgarde“ nach dem Zweiten Weltkrieg die Sprache verschlagen hat, so dass sie lange Zeit der Frage nach dem Schönen als einer zu ignorierenden bürgerlichen Kategorie auswich, bis diese – schlecht reflektiert und schlecht maskiert durch regressive Hintertüren in ihre Strukturen wieder hereinschlich und in fataler Ungebrochenheit dort sich breit machte. „Neudeutsche Relikte“ hätte Adorno das genannt.

Und der religiöse Aspekt des Transzendenten? Kunst als Religionsersatz?

Hier darf gestockt werden. Immerhin scheint es mir kein Zufall, dass der emphatische Kunstbegriff vor etwa zweihundertfünfzig Jahren in dem Moment sich anschickte, zu sich selber zu finden, in welchem die Dynamik des Logos und eine gleichsam aggressiv erwachte Ratio den ungebrochenen Gottesglauben definitiv sabotierte und in Schranken verwies, innerhalb welcher die ihrerseits erwachte Kunst nicht atmen konnte.

Gott ist tot, sagt Nietzsche, aber das Geheimnis des Todes und des Lebens bleibt: Dem kann im rationalistisch verformten Bewusstsein vielleicht nur noch eine autonome Kunst nachspüren, Vermittlerin stummer, vielleicht stumm abwehrender Antworten auf die Gielensche Frage nach der Transzendenz.

Kein Wunder, dass – verbürgtermaßen – auch ihm, so wie manchem von uns, bei Bach, Mozart und Schubert irgendwann die Tränen kommen. Denn das Schöne erleben wir vermutlich nie anders denn als Verwirktes.

So, als irrationale Erfahrung, hat sie, die Transzendenz, vielleicht etwas mit dem zu tun, was wir im Erleben von Musik kollektiv als magische Intensität erfahren. Das seinerseits gewiss nicht weniger suspekte Moment des „Magischen“: – als eine über alle Wahrnehmungskunst hinweg uns kollektiv „bannende“, uns gleichsam hypnotisch verbindende Macht, – in jedem sinfonisch zelebrierten C-Dur-Dreiklang spüren wir sie – : es fungiert in einer aufgeklärten, de facto gottvergessenen und gottverlassenen Zivilisation immer zugleich als sein eigenes Surrogat. Denn wovor sollten wir noch erschauern?

Dabei hat die westlich orientierte Zivilisation, in ihren Spekulationen vor nichts zurückschreckend, aus der Erfahrung des Magischen ein überall und schnell verfügbares Dienstleistungsobjekt für den bürgerlichen Alltag gemacht. Dieser ist auf allen Ebenen durchsetzt mit dem Angebot billiger Magie, hochprofessionell arrangierter Idyllen, wobei über die Serviceleistungen der Unterhaltungsbranche hinaus auch die historischen Werke – ebenso wie die klingenden Schönheiten anderer Kulturen – zur bürgerlichen Erbauung erhalten müssen: Kunst gleichsam als die gute Stube des alles durchsetzenden Entertainments.

Vor diesem eher lähmenden Hintergrund kann sich ein Kunstbegriff, der sich solcher Verwahrheitung und Verharmlosung entzieht, nicht anders vermitteln denn als immer wieder irritierende Erfahrung des von kreativer Lust, und kreativer Energie getriebenen Eingriffs in jene standardisierten Faszinationsmechanismen – Kunst glaubwürdig und uns bewegend als reflektierte, als geistvoll gebrochene Magie, als „suspended magic“: Kunst als „Canto sospeso“.

Ich breche hier ab, lasse die Gielensche Frage einfach dort stehen und weiterwirken. Aber ich glaube, dass das Moment des Transzendenten, wenn wir es denn noch einmal ernst nehmen wollen als das, was dem Kunstbegriff seine Stringenz, seine Unverzichtbarkeit gibt, sich zu allen Zeiten nicht anders als über die Erfahrung solchen Eingriffs durch einen geistvoll bewegten Willen vermittelt hat.

Sinnlichkeit, Schönheit, Ausdruck und auch der Begriff der „Transzendenz“: Es sind letztlich alles hilflose Worthülsen, auf die wir verwiesen sind. Als solche erkannt und in ihrer dialektischen Öffnung, gar in ihrer schöpferisch belebten Strapazierbarkeit neu erfahren – denn nicht nur das Hässliche kann im geistvoll geschaffenen Kontext plötzlich schön sein, sondern auch das Schöne – vermitteln sie doch vielleicht einen Schimmer dessen, was Gielen meinte, indem er es sozusagen querfeldein und leichtsinnig „Transzendenz“ nannte.

Gielens Wirken erlebe ich und ist mir kostbar als von dieser Erfahrung und der sich damit verbindenden subversiven Sehnsucht geprägt. Das allerdings macht ihn, bei aller professionellen Souveränität, zu einem unbequemen Künstler, einem schwierigen Dirigenten und – schwieriger noch: zu einem nicht ganz einfachen Mitmenschen.

Seine Werk-Interpretationen, hoch respektiert, indes nicht von allen geliebt, weil ihnen der standardisierte Schmelz des die Publikumsherzen a priori Erwärmenden, weil ihnen die schnelle Publikumsumarmung fehlt: Sie sind bestimmt durch die Erkenntnis, dass das, worum es geht, auf keinem anderen Wege sich erschließt, als über die klingende Transparenz, über den Blick in die Anatomie, vulgo in die Struktur des Werks, dorthin, wo wir hinter allem oberflächlich Vertrauten den Eingriff des sich selbst wahrnehmenden, auf der Suche nach sich selbst und seinem transzendenten Hintergrund getriebenen Geistes spüren: des Geistes, der seinerseits jene Energie vermittelt, die ihn treibt: das Bewusstsein von Vergänglichkeit, die Erinnerung an den Tod, die Liebe zum Leben – beide Begriffe jenseits ihrer bürgerlichen Domestizierung als Erinnerung an unsere Geistfähigkeit und zugleich Hilflosigkeit als von wem oder von was auch immer geschaffene oder wodurch auch immer gewordene Kreaturen.

Gielens wunderbare menschliche und uneitle Zuwendungsbereitschaft – so wie nicht nur ich immer wieder sie erfahren durfte, stets im Hinblick auf erkannte gemeinsame Ziele – konnte seine Mitmenschen glücklich machen und das Beste aus ihnen herausholen, ebenso wie seine Ungeduld und dabei ihm unterlaufende Ungerechtigkeiten schrecklich verletzen mussten. Hievon nichts weiter, aber die Glaubwürdigkeit meiner Dankbarkeit und Bewunderung kann solche Ambivalenz nicht einfach unterschlagen. Kostbar und liebebedürftig indes ist und bleibt, was die Gielenschen Stacheln zu schützen suchten, selbst dort, wo sie manchmal die Falschen trafen.

Ich weiß nicht, ob es Gielen gefallen würde, sozusagen als der „Schönberg“ unter den großen Dirigenten verehrt und eben zugleich wie dieser als ein Unbequemer, sich einseitig abgestempelt zu sehen. Ich weiß nicht, ob er, der von philharmonischer Größe

so tief geprägte und aus solcher Perspektive, wie kritisch und kriteilnd auch immer, für das Schaffen der Jüngerer und Jungen sich Einsetzende, nicht ähnlich wie Schönberg sich dem Motto verschrieben hatte: „einer hat es sein müssen, da habe ich mich dazu hergegeben.“

Ich könnte mir denken, dass er – ähnlich Schönberg – seiner Pionierrolle, bei aller erkannten Unverzichtbarkeit, letztlich doch nicht recht froh wurde, alten ästhetischen Intaktheiten nachtrauernd. Der Begriff: „Überdruss“ im Hinblick auf zeitgenössisch sich gefallenden Manierismen und Halbheiten ist kein Fremdwort für ihn.

So oder so: Vergleiche, wie hinkend auch immer, mit der nicht weniger komplexen Erscheinung Arnold Schönbergs drängen sich mir immer wieder auf.

Solche Komplexität könnte in einer Gesellschaft der clever maskierten Verbindlichkeiten abstoßend, ja lähmend wirken, wenn nicht, gleichsam osmotisch, darin zugleich jene Liebe zum unmaskierten Menschen sich mitteilen würde, eine Liebe, die für Gielen in der Kunst nicht zu trennen ist von der fatalen Frage nach der Transzendenz.

Eine verstehensbereite Erkenntnis solcher Komplexität sollte diese wenn schon nicht auflösen, so doch verkraftbar vielleicht gar liebens- und verehrens-wert machen. In diesem Sinne danke ich dem großen Dirigenten, Komponisten und kunstbesessenen Michael Gielen – nicht nur im eigenen Namen – für all das, was sein Wirken und sein Beispiel uns gegeben und vermittelt hat, und ich wünsche ihm so etwas wie eine weise Heiterkeit im Umgang mit uns und mit sich selbst, mit seinen Erfahrungen, den beglückenden und den durchwachsenen, mit seinen uns alle bereichernden Kämpfen, Siegen, und seinen Krisen, mit seinen Horizont-Öffnungen nach so vielen Seiten.

Mein Wunsch hat es natürlich in sich. Denn Heiterkeit bei Michael Gielen: Das kann ja heiter werden...