

HELMUT LACHENMANN UND DIE VERMITTLUNG DER NEUEN MUSIK

Musik inszeniert. Vermittlung und Präsentation von zeitgenössischer Musik. Hrsg. Jörn Peter Hiekel. Veröffentlichungen des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung. Bd. 46. Mainz: Schott. 2006.

Nachgedachte Musik. Studien zum Werk Helmut Lachenmanns. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau. 2005.¹

Helmut Lachenmann, der 2005 seinen 70. Geburtstag feierte, gilt als einer der wichtigsten Komponisten im deutschsprachigen Raum. Die hier besprochenen Sammelbände, die zum großen Teil seinem Schaffen gewidmet sind, zeigen die Ergebnisse zweier musikwissenschaftlicher Symposien: Im ersten Buch (*Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann.*) sind die Beiträge von dem Lachenmann gewidmeten Salzburger Sommersymposium 2002 gesammelt, während im zweiten (*Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*), das dem 70. Geburtstag des Komponisten gewidmet ist, sind die Vorträge der Tagungen veröffentlicht, die im April 2005 in Darmstadt stattfanden. Bildet Lachenmanns Schaffen den Mittelpunkt des ersten Buchs, so stehen im zweiten Rezeption und Vermittlung seiner Musik im Vordergrund. Unter der Perspektive der Vermittlung zeitgenössischer Musik ist auch der Komponist Wolfgang Rihm mit drei Artikeln vertreten. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Präsentation von neuer Musik im Bereich des Lehr- und Aufführungsbetriebs von Schulen und Hochschulen. Ein anderer Akzent ist auf einige Erscheinungen von "Inszenierung" innerhalb der Rock- bzw. Popmusik gesetzt. Wie der Buchtitel zeigt, geht es hier nicht um die szenische Musik selbst, sondern um das komplexe Phänomen Produktion – Vermittlung – Vermarktung im Bereich der Neuen Musik.

Beide Sammelbände sind nicht nur von Bedeutung für diejenigen, die Interesse für Lachenmanns und Rihms Schaffen, für die neue Musik allgemein und ihre Präsenz innerhalb des Musiklebens der Gegenwart haben; sie reflektieren zum großen Teil den heutigen Zustand der deutschen Musikforschung in diesem Bereich. Das Problem der Sozialisierung der Neuen Musik ist Gegenstand der Arbeit von Ulrich Mosch "Das Werk W. Rihms im Kontext der musikalischen Tradition und des aktuellen Musiklebens."² Der Autor versucht die Popularität und die Zugänglichkeit

¹ Bei dem Zitieren der beiden Bücher werden folgenden Verkürzungen verwendet: MI (Musik inszeniert); NM (Nachgedachte Musik).

² Ulrich Mosch, "Das Werk W. Rihms im Kontext der musikalischen Tradition und des aktuellen Musiklebens". MI, S.111–125.

der Rihmschen Musik phänomenologisch zu begründen, wobei er auch die Bezugspunkte zur frühen Moderne beleuchtet. Anhand zahlreicher konkreter Beispiele untermauert er drei Thesen (der offenen Musikvorstellung, der schlagenden kompositorischen Ideen und des direkten Zugriffs auf das Material³), die die “rätselhafte” Popularität der Rihmschen Musik erklären.

Das Vorwort zu “Nachgedachte Musik” wirft Licht auf die Lachenmann-Forschung, die jahrelang (und immer noch) von den Äußerungen, von den ästhetischen und Kompositionsbegriffen des Komponisten⁴ selbst geprägt sind. Mit diesem hermeneutischen Problem beschäftigt sich Reinhold Brinkmann in seinem Vortrag “Der Autor als sein Exeget”. Brinkmann stellt in Frage die Selbstreflexion als definitorische Kategorie der neuen Kunst, die nicht nur bei Lachenmann zu bemerken ist, sondern sich auch bei den meisten modernen Komponisten etablierte.⁵ Durch solche Selbstreflexion, meint der Autor, bekommen viele Komponisten ihren “selbstgewählten Platz” in der Musikgeschichte, was aber die Gefahr von subjektiven Einschätzungen⁶ mit sich bringt.

In seinem ideenreichen, obschon diskussionsbedürftigen Vortrag “Helmut Lachenmanns musikgeschichtlicher Ort” beschreibt Jürg Stenzl das Wesen des Lachenmannschen Kompositionsverfahrens als “Synthese von seriellem Denken und der neuen Priorität des Klanglichen als eines “Prozessuellen”, verbunden mit einer permanenten ästhetisch-gesellschaftspolitischen Reflexion.”⁷ Der Autor stellt sich als Ziel, den “musikhistorischen Ort” Lachenmanns zu erkunden und den Komponisten als zentrale Figur der Gegenwart zu legitimieren. Während Stenzl in seinem Schaffen die Idee der absoluten Musik und “Beethovensche Prozessualität” lanciere, meint Rainer Nonnemann, (sich auf Lachenmanns Äußerungen beziehend), sei seinem Musiktheater (selbst ohne Bühne) doch primär: “innere Bilder, die das reine Hören evoziert, durch äußere

³ D.h. keine Arbeit mit “präformierten” Materialien und vorgeformten Strukturen, was ein typischer Merkmal der Avantgarde der Nachkriegszeit ist.

⁴ Ein reiches Material dafür bietet sich an in seinem Buch *Musik und existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 2004.

⁵ “In Zentrum der Moderne steht Musik, die sich selbst definiert.” Als Beispiele der sich selbst kommentierenden Autoren nennt Brinkmann unter anderem Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Lachenmann, W. Rihm. Siehe Reinhold Brinkmanns: “Der Autor als sein Exeget”, NM, S. 118.

⁶ “Und wir, die nachschreibenden, folgen oft nur so bereitwillig dem listig vorgeschlagenen Interpretationsmuster, es erscheint als authentisch und stammt ja offensichtlich aus derselben so geheimnisvollen Welt des “Schöpferischen” (ebd., NM, S. 119).

⁷ Jürg Stenzl, “Helmut Lachenmanns musikgeschichtlicher Ort”, NM, S. 12.

zu beantworten und umgekehrt⁸. Unter dieser Perspektive betrachtet der Autor auch die früheren Werke Lachenmanns, die durch die Entsemantisierung der Musiksprache auch “imaginäre Szenen evozieren”. Nonnemann erklärt dies als eine “latente Visualisierung der Musik”.⁹ Sie ist “reich an sichtbaren, quasi szenischen Spielweisen, tonmalerischen und sprechenden Klanggesten”¹⁰ Das Problem der Interkulturalität bei Lachenmann beschäftigt J.P.Hiekel, der in dessen Musik fünf Aspekte thematisiert: Naturbezogenheit, Nicht-Linearität, Nicht-Intentionalität, Farbgestaltung, auratische und “idyllische” Momente.¹¹

Als zentraler Diskussionspunkt, der in “Musik inszeniert” besonders scharf – durch die Diskussion aller beteiligten Autoren und der Teilnahme des Komponisten – herauskommt, zeigt sich wieder, dass die verbale Interpretation mancher von Lachenmann verwendeten Begriffe, die Hör-Perspektiven der Rezeption beeinflusst, oder sogar manipuliert. Dazu gehört die sog. “Ästhetik der Verweigerung”¹² (von Gewohnheit) und der damit verbundene Begriff ‘kritisches Komponieren’.¹³ (“Von traditionellem Komponieren unterscheidet sich ‘kritisches Komponieren’ dadurch, dass *es gesellschaftliche Funktionen von Musik reflektiert und kein Material als Bestandteil unhinterfragter Stilideale verwendet*”¹⁴. Diese Definition Nonnemanns wird von J. P. Hiekel weiter erklärt: Es geht um “ein bewusstes Abweichen gegenüber allen bisherigen Stilen und Techniken” um “eine Distanz von Stereotypen der gewohnten Deutungen”¹⁵ zu erreichen. Trotzdem bleibt aber die Frage, ob solche Unterteilung der Komponisten in “traditionelle” und “kritische” wissenschaftlich relevant ist und vor allem, welche “traditionell komponierenden” Autoren den “kritisch komponierenden” entgegengesetzt werden. Dass der Begriff “kritisch” in diesem Zusammenhang ziemlich problematisch ist, zeigt sogar die ironische Reaktion von Lachenmann selbst: “Ich spotte meistens

⁸ Reiner Nonnemann, “Musik mit Bilder”, zit. nach “Musik zum Hören und Sehen. Peter Ruzicka im Gespräch mit Helmut Lachenmann”, in: Programmheft zur Hamburger Aufführung der Oper 1997, S. 39 (in: NM, S. 18.)

⁹ Nonnemann, ebd., S. 19.

¹⁰ Ebd., NM, S. 41.

¹¹ J. P. Hiekel, “Interkulturalität als existenzielle Erfahrung”, NM, S. 66.

¹² “In dem schon zitierten Artikel von R. Brinkmann stellt der Autor die generelle Frage, ob die Verweigerung an sich eine ästhetische Kategorie sein kann (Siehe NM, S.122).

¹³ Der letzte Begriff wurde Anfang der 70er Jahre von den Komponisten N.A. Huber eingeführt. Siehe N. A. Huber: “Kritisches Komponieren” (1972), in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, Wiesbaden 2000, S. 42.

¹⁴ Nonnemann, zit. von J. P. Hiekel, in MI, S. 19.

¹⁵ J. P. Hiekel, in: *Musik inszeniert* (MI), S. 19.

über kritisches Komponieren, weil ich sage, es gibt auch kein kritisches Spaziergehen...”¹⁶

Man sollte natürlich nicht vergessen, dass beide Begriffe (“Verweigerung” und “kritisches Komponieren”) historisch bedingt sind: Sie beziehen sich auf die Epoche der 60er Jahre, die sich als Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen artikuliert. Wie Lachenmann erklärt, sollte das bürgerliche Publikum von den linken Künstlern verunsichert und unbedingt provoziert werden. Für diese Künstler war das “ein harmloses, ungefährliches bürgerliches Gesellschaftsspiel: Man provoziert, um sich seiner liberalen Gesinnung anhand von Tabuverletzungen zu versichern.”¹⁷ Heute revidiert Lachenmann diese radikale Haltung: “Es genügt aber nicht zu provozieren. Es muss emphatisch, es muss dem alten Kunstbegriff zugeordnet werden. Der muss sich so erneuern, dass wir ihn nicht mehr mit alten standardisierten Wertvorstellungen zementieren können.”¹⁸

Diese Erklärung wirft Licht auf die Paradigmenwechsel in den 60er Jahren, zeigt aber auch, dass diese Zeiten längst vorbei sind; d.h. dass die kämpferischen Reflexe und die Protesthaltung, die sich in der turbulenten avantgardistischen Epoche etablierten, den heutigen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen nicht mehr entsprechen. Bevor man die Begriffe aktualisiert, sollte man auch die Wertvorstellungen umdenken. Das würde sowohl neue Impulse für die Erneuerung des methodologischen Apparats im Bereich der Neuen Musik als auch plausible Möglichkeiten für die weitere Vermittlung der neuen Musik geben.

Verbluffend scheint die Tatsache, dass sich der 70-jährige Komponist Helmut Lachenmann viel weniger an seinen Begriff “Verweigerung” hält, als an den des “Magischen”. Er ist nie müde zu wiederholen: “Kunst hat mit Magie zu tun... Es (das Magische) wirkt als eine Macht, die den Menschen beherrscht, vielleicht sogar unterdrückt, manipuliert: Der so magisch Ergriffene hört auf zu denken”.¹⁹ Das ist die anziehende Kraft von Lachenmanns Musik.

Maria Kostakeva

UDC 78.038.09

¹⁶ H. Lachenmann, MI, ebd., S. 98

¹⁷ Ebd., S. 100.

¹⁸ Ebd., S. 100.

¹⁹ Ebd., S. 103.