

Liedern das diffuse Fernweh des deutschen Publikums befriedigte. Zum anderen bezieht er sich aber auch auf Valentés Weg zum internationalen Star, neben Paris sind natürlich die Vereinigten Staaten zu erwähnen (wo sie übrigens als Jazz-Sängerin wahrgenommen wurde). In der Bundesrepublik wurde letzteres gleichsam satirisch rückgespiegelt in dem Auftritt mit dem „Randale“-Rock’n’Roller Bill Haley in dem Film *Hier bin ich* (BRD 1959, S. 283–287).

Schließlich kam dem Tanz bei beiden große Bedeutung zu. Für Valente war er keine gestisch-szenische Andeutung bei ihren Auftritten. Sie tanzte auf höchstem Niveau (und damit bei Konzerten in einem für eine Sängerin eigentlich inakzeptablen Maß an Anstrengung, S. 411). Dies stellt sie nicht nur an die Tradition deutscher Revuefilme (S. 360–368), sondern auch US-amerikanischer Tanzfilme (S. 349–360). Nach dem weitgehenden Ende seiner Schallplattenkarriere war Lauth seit 1965 als Komponist und Musiker maßgeblich an drei Jazz-Ballettabenden am Mannheimer Nationaltheater beteiligt, die nicht nur jeweils per se über mehrere Jahre liefen, sondern im Jahr 1969 sogar komplett parallel auf dem Spielplan des Theaters standen (vgl. S. 396).

Wer den inspirierenden Text so wie der Rezensent von vorn nach hinten liest, dem wird auffallen, dass sich Informationen bisweilen wiederholen (etwa wenn im Zusammenhang mit Silvio Francesco, der als Künstler ja auf den Nachnamen Valente verzichtete, mehrfach erwähnt wird, dass es sich um den Bruder von Caterina Valente handelt). Aus zwei Gründen sollte hierin aber kein Manko gesehen werden: Auf der einen Seite ist gerade die Zahl der im Text behandelten Personen, Film- und Musiktitel so groß, dass man bei sukzessiver Lektüre kaum zu all diesen sämtlichen schon gegebene Informationen memoriert haben wird. Zum anderen ist anzunehmen, dass das Buch auch den Charakter eines Nachschlagewerkes annehmen wird, und hier ist es sicher von Vorteil, möglichst viel

Information an einer Stelle zu finden, anstatt im gesamten Text danach fahnden zu müssen.

Für die wenigen, die sich der bundesdeutschen Unterhaltungsmusik der Nachkriegsjahre widmen, setzt Arndts Untersuchung Standards. Aber auch allen anderen, die zur Unterhaltungsmusik bzw. im Bereich der Popular Music Studies arbeiten, sei das Buch mit größtem Nachdruck zur Lektüre empfohlen.

(August 2022)

Peter Niedermüller

HELMUT LACHENMANN: Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020. Hrsg. von Ulrich MOSCH. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021. 652 S.

Umfassende Schriftenbände namhafter Komponistenpersönlichkeiten der Gegenwart finden seit Jahrzehnten erhebliche Resonanz. Das ist begrüßenswert, da ihre wesentliche Aufgabe wohl darin liegt, anspruchsvollen Musikwerken, die das Denken wie die Sinne gleichermaßen herausfordern, eine größere und aufmerksamere Hörerschaft zu verschaffen. Ihre musikwissenschaftliche Relevanz kann sich aber auch auf die Möglichkeit erstrecken, den Facettenreichtum der Neuen Musik sowie der mit ihr verbundenen Denkbewegungen und Erfahrungsmöglichkeiten zu erschließen. Wird dieser Reichtum doch im bisherigen, weithin von arg verkürzenden Dichotomien bestimmten Diskurs über sie mit eigentümlicher Beharrlichkeit immer wieder ausgeblendet – was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass die musikbezogenen akademischen Fächer vielerorts um die Gegenwartskunst einen Bogen machen.

Gerade angesichts dieses in anderen Disziplinen nahezu undenkbar Defizits ist die Gefahr allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass Schriftenbände von Komponistinnen und Komponisten nicht nur zusätzliche Deutungshoheit erhalten, sondern

auch die Rezeption sogar in übertriebener Weise prägen. Und das kann vor allem drei Gründe haben: Erstens enthalten öffentliche Äußerungen von Künstlerpersönlichkeiten wohl fast generell (manchmal wohl unbewusst) Versuche der Beeinflussung des im Diskurs verankerten Bildes über sie bzw. ihre geschichtliche Rolle. Zweitens lassen sich, da solche Bände in der Regel Sammlungen von Texten zu unterschiedlichsten Anlässen sind, manche ihrer Akzentuierungen wohl eher aus bestimmten Zeitumständen und Situationen heraus verstehen (was vielfach ästhetische Lagerbildungen oder Momente der Rechtfertigung einschließt). Und drittens liefern manche der in den letzten Jahrzehnten vorgelegten Schriftenbände Interpretationsvorschläge zu bestimmten Werken und deren Kontexten, die die Beschäftigung mit der jeweiligen Werksubstanz auf viel zu eindeutige Fährten lenken. Ergiebig sind solche Textsammlungen für die Forschung dementsprechend vor allem dann, wenn man nicht distanzlos mit ihnen umgeht.

Helmut Lachenmanns 2021 erschienener zweiter Schriftenband ist zwar ebenso wie der 25 Jahre zuvor im selben Verlag publizierte erste – der den Titel *Musik als existentielle Erfahrung* trägt und inzwischen bereits in dritter Auflage vorliegt – eine Sammlung aus Beiträgen zu sehr unterschiedlichen Themen und Anlässen. Deren Spektrum reicht von grundsätzlichen Reflexionen über zahlreiche Gespräche bis zu Festreden, Nachrufen, drei Polemiken und einzelnen eher beiläufigen Betrachtungen. Und fokussiert werden auf erhellende Weise alle seit dem ersten Schriftenband entstandenen Werke, zu denen außer der epochalen Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (ihr ist ein eigenes, mehr als 60-seitiges Kapitel gewidmet) auch zentrale Werke wie *NUN*, *Concertini* und *GOT LOST* gehören.

Der Wert dieses wiederum sorgfältig edierten und gut ausgestatteten Konvoluts von Texten aus den letzten zweieinhalb Jahrzehnten, das den ebenfalls sprechenden Titel

Musik als vom Geist beherrschte Magie trägt, lässt sich mit Blick auf die drei eben skizzierten Problematiken beschreiben: Es scheint über weite Strecken so, als habe der Komponist sie sorgsam reflektiert. Denn viel weniger als im ersten Schriftenband kristallisieren sich jene Narrative heraus, die seine Position als Abgrenzung gegenüber anderen Positionen oder als komponierte Gesellschaftskritik definierten.

Deutlich substantieller treten stattdessen Bezüge zu anderen Positionen unterschiedlichster Zeiten und Stile hervor, zu denen außer manchen Strategien von Beethoven, Mahler, Webern oder Cage (die bereits im ersten Band eine wichtige Rolle spielten) auch etwa die *Alpensymphonie* von Strauss, die Idee der „Ausdruckslosigkeit“ bei Berg sowie die Poetik von Schumann gehören.

Charakteristisch für diese Neujustierung und zugleich Erweiterung der Perspektiven erscheint es, dass die jüngeren Texte und Gespräche (Letztere dominieren in diesem Band deutlich) kaum mehr jene griffigen Erklärungsmodelle mit politischer Tönung enthalten, die im Falle der früheren Beiträge zwar meist *post festum* formuliert wurden, aber doch den Lachenmann-Diskurs bis in die 1990er Jahre hinein sehr einseitig prägten. Den früher fast inflationär oft verwendeten Begriff der „Verweigerung“ etwa, den der Komponist im ersten Schriftenband selber riskant häufig und zum Teil fast unbekümmert ins Spiel brachte, verleugnet er zwar auch heute nicht. Aber er bezeichnet den Umgang mit ihm inzwischen mit guten Gründen als „Schubladendenken“ sowie als Teil der „herrschenden Verblödungsmechanismen“ (vgl. im vorliegenden Band S. 187). Gemeint ist damit, dass diese Formel im Reden über seine Musik früher vielfach als eindimensional negativistisch verstanden wurde, anstatt hinreichend die für sie stets zentrale Idee der Neuerschließung expressiver Möglichkeiten zu berücksichtigen. Der internationale Erfolg von Lachenmanns Kompositionen hängt gewiss damit zusammen,

dass gerade das – also der Gestus einer „Musica positiva“ – heute viel klarer als früher hervortritt. Das aber hängt außer mit der Verbesserung der Qualität von Aufführungen auch mit einem Aspekt zusammen, der in den Gesprächen und Texten dieses Bandes immer wieder anklingt, nämlich mit manchen Veränderungen der Werke selbst. Lachenmann bezeichnet diese Veränderungen sinnfällig als „neue Gefährlichkeit“ (S. 22).

Eine merkliche Differenz zu vielen Selbstbeschreibungen anderer Komponistenpersönlichkeiten ist an der Art der Reflexionen eigener Arbeiten festzumachen: Diese regen einerseits zum Denken an, zeigen analytische Details auf und vertiefen bestimmte Kontexte (dies besonders eindrucksvoll in einem mit hilfreichen Notenbeispielen versehenen Gespräch mit Christian Utz und Clemens Gadenstätter). Aber sie lassen andererseits einige konzeptionelle Ideen wohl bewusst im Dunkeln bzw. navigieren virtuos an ihnen vorbei. Das auf diese Weise spürbare Anliegen, Interpretationen nicht allzu deutlich zu lenken, hat unmittelbar auch mit der Ästhetik von Lachenmanns Musik zu tun. Denn deren Klangpraxis ist zwar stets von Reminiszenzen und Erfahrungen tief durchdrungen. Aber sie findet immer neue Wege, deren Deutlichkeit zu limitieren und jenseits von geläufigen Mustern oder Darstellungsgewohnheiten zu agieren. Ohne solche Momente des bloß Schattenhaften, so zeigen fast alle Beschreibungen und Argumentationen dieses Bandes, wären die durch ein Musikwerk konfigurierten Erfahrungsräume für ein auf Entdeckungen gerichtetes Hören nach Lachenmanns Überzeugung viel zu eng. Sie liefen Gefahr, von einer Wirkungsästhetik überlagert zu werden, die der für Lachenmann charakteristischen emphatischen Wahrnehmungsästhetik im Wege stünde.

Diese Grundüberzeugung kommt in diesem neuen Schriftenband auf unterschiedlichen Wegen zum Ausdruck. Lachenmann versteht sie einerseits als Erbe der seriellen Musik, und er bezieht sich auf sehr

unterschiedliche Ansätze aus diesem Feld, vor allem immer wieder auf Nonos *Cantosospeso* sowie Stockhausens *Gruppen* (die beide etwa 30-mal erwähnt werden). Doch wie wenig diese Bezugsrichtung genügen kann, wird ebenfalls immer wieder deutlich, wenn in diesem Buch von den eben schon genannten Positionen, aber auch etwa von Debussy, Feldman, Haydn, Ligeti, Schönberg oder Strawinsky die Rede ist. Dieses Multiperspektivische kann als Aufruf zu genaueren Lachenmann-Analysen verstanden werden, aber zugleich zur Überprüfung und Erweiterung bisheriger Narrative.

Zumindest vereinzelt betreten die Reflexionen dieses Bandes, indem sie Seitenblicke auf andere Künste wagen, sogar neues Diskurs-Terrain. Einzelne dieser Reflexionen sind auf die Bildenden Künste bezogen, gemünzt auf Realisierungen jenseits strenger Abstraktion wie auch jenseits geläufiger Affekte bzw. Formen der Veranschaulichung. Gleich mehrmals gerät dabei der mit Lachenmann jahrzehntelang befreundete Maler Karl Bohrmann ins Blickfeld. Bislang im Diskurs kaum berücksichtigte Aspekte finden sich aber auch an anderen Stellen in diesem Buch, namentlich etwa in einem umfangreichen Gespräch mit Armin Köhler, das erstmals in gedruckter Form vorliegt und seine Meriten vor allem in der Reflexion von Erfahrungen aus Lachenmanns Jugend besitzt.

Die Relevanz des Bandes für die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Lachenmanns Musik hängt mit allen angedeuteten Perspektiverweiterungen – den musikbezogenen wie auch den außermusikalischen – zusammen: Sie liegt insbesondere darin, dass der Komponist immer wieder Signale aussendet, die der Forschung einen keineswegs engen Raum für Auslegungen und vergleichende Betrachtungen offerieren. Mit alledem lässt sich das Reden über seine Werke substantiell vertiefen. Und das meint nicht bloß die neueren Werke, sondern auch die einschlägigen älteren.

Merklich gegenüber früheren Texten geändert hat sich dabei die stilistische Seite, die nicht nur von größerer Souveränität, sondern zuweilen auch von einem pointiert spielerischen Habitus geprägt ist. In einem der Werkkommentare, jenem zu *NUN*, resultiert aus dieser Tendenz eine auffällige Nähe zum Habitus des für Lachenmann überaus wichtigen Philosophen Friedrich Nietzsche. Und hier wie etwa auch in dem 2006 für die Darmstädter Ferienkurse formulierten Beitrag mit dem pointierten Titel *East meets West? – West eats Meat... oder das Crescendo des „Bolero“* kann man das sogar in Beziehung zu manchen stilistischen Eigenarten seiner Werke setzen.

Gerade der zuletzt genannte Text, der als Lachenmanns zentraler Beitrag zu den Relationen zwischen europäischen Positionen sowie Traditionen aus anderen Teilen der Welt gelten kann, ist dazu angetan, die vom Herausgeber Ulrich Mosch plausibel in den Titel des Schriftenbands gehobene Formel „Kunst als vom Geist beherrschte Magie“ zu erläutern. Geht es doch mit dieser Formel in einem emphatischen Sinne um jenes Kunstverständnis, das spätestens seit der Beethovenzeit in der europäischen Musik tief verankert ist.

Für Lachenmann hat diese Dimension, wie bei der Lektüre dieses Buches immer wieder deutlich wird, ganz besondere Bedeutung. Bemerkenswert beharrlich kommt er dementsprechend in gleich mehreren Texten und Gesprächssituationen auf jenen mittlerweile 64 Jahre zurückliegenden Impuls seines Lehrers Nono zurück, der darin bestand, in Beethovens 3. *Symphonie* nachzuvollziehen, „wie immer der Geist alles beherrscht“ (S. 369). „Dieser Satz begleitet mich bis heute“ (S. 158) äußerte Lachenmann im Jahre 2019, um seine Idee eines kreativen, von Transformationen getragenen Umgangs mit dem Magischen zu erläutern.

Diese Stellungnahme verdient auch aus einem weiteren wichtigen Grund Erwähnung: Lachenmann hat sie anlässlich dieser

Textedition hinzugefügt. Das indiziert, wie nachdrücklich sich diese nicht als historisch-kritische Ausgabe versteht, vielmehr als Präsentation von sorgsam aktualisierten und überarbeiteten Neufassungen.

Zu den gewichtigen Texten von besonderer Signifikanz ist in diesem Buch auch der Beitrag *Philosophie des Komponierens, gibt es das?* zu zählen. Er gehört zu jenen, in die einige Situationen des Dialogs mit dem Philosophen Albrecht Wellmer eingeflossen sind. Und dabei zeichnet sich eine bemerkenswerte Konvergenz namentlich zu Wellmers dialektischem Postmoderne-Verständnis wie auch zur Bereitschaft des Philosophen zur Revision früherer Positionen ab. Denn Lachenmann erweitert hier nicht nur die eigenen Denkbewegungen früherer Jahrzehnte mit Blick auf den schon skizzierten, von Konsonanzen und anderen Traditionsbezügen getragenen Aspekt der neuen „Gefährlichkeit“, sondern er führt hier Nonos Beethoven-Enthusiasmus sogar noch einen Schritt weiter – und landet geradewegs bei dem, „was das Herz treffen soll“ (S. 25).

Es spricht vieles dafür, auch solche für Lachenmann heute typischen Statements nicht als Einengung, sondern als Erweiterung der Deutungswege zu empfinden. Umso weniger, so ist zu hoffen, dürfte die Lachenmann-Forschung künftig von dem bestimmt sein, was zumindest bis zum Ende des 20. Jahrhunderts weithin üblich war: von jenem oft weithin eindimensionalen Nachzeichnen und Variieren der Gedankenführungen des Komponisten, das zu vielerlei Beschreibungen seiner historischen Position führte, aber zuweilen auf Kosten gründlicher Betrachtungen der Musik und ihrer Substanz ging.
(August 2022) Jörn Peter Hiekel