

Marcos Mesquita

Klangprojektion in die Zeit

Ein Weg zum Orchesterwerk *Staub*
von Helmut Lachenmann

Die vorliegende Veröffentlichung wurde von der Universität Karlsruhe (Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften) als Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie angenommen.

**Gedruckt mit Unterstützung der
Stiftung Musikforschung in Baden-Württemberg**

Dieser Band erscheint als Band 13
in der Reihe *sinefonia*
© Marcos Mesquita
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2010
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-73-3
www.wolke-verlag.de

Inhalt

Einleitung	9
-------------------------	---

Kapitel 1

Strategien zur Klangprojektion in die Zeit: Ein musikhistorischer Überblick

1.1 Die Epoche der Juxtaposition.	13
1.2 Beiträge aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.	16
1.2.1 <i>The Unanswered Question</i> von Charles Ives	16
1.2.2 „Danse sacrale“ aus <i>Le sacre du printemps</i> von Igor Strawinsky	19
1.2.3 Erstes Stück aus den <i>Fünf Stücken für Orchester</i> op. 10 von Anton Webern	26
1.2.4 <i>Ionisation</i> von Edgard Varèse.	31
1.3 Die fünf Grundstrategien zur Klangprojektion in die Zeit.	41
1.3.1 Kontinuum	42
1.3.2 Juxtaposition	46
1.3.3 Superposition	51
1.3.4 Pointillistische Streuung	57
1.3.5 Subliminale Vernetzung	70

Kapitel 2

Zeitartikulation: Musikalische Betrachtungen nach 1950

2.1 Vorbemerkungen	79
2.2 Serielle Musik in den 1950er Jahren und ihre Kritik	79
2.3 Zersetzung von Tonparametern und Verschiebung der Zeitartikulationen. . .	82
2.4 Musikalische Form und imaginärer Raum	85
2.5 Tondauer und Kalkül	88
2.6 Chronometrische Dauer und musikalische Zeit	93
2.7 Das Klangmaterial als Modellierung der musikalischen Zeit	98
2.8 Musikalische Form	106
2.9 Schlussbemerkungen	111

Kapitel 3

Dialog mit den Ideen Helmut Lachenmanns

3.1 Musikalischer Kontext	113
3.2 Terminologie	122

3.3 Klang	130
3.4 Komponieren	138
3.5 Kultureller Kontext	147
3.6 Schlussbemerkungen	158

Kapitel 4

Das Orchesterwerk *Staub* von Helmut Lachenmann

4.1 Vorbemerkungen	161
4.2 Primärquellen und <i>Staub</i> : Vergleichende Kommentare	166
4.2.1 Grundmaterial	167
4.2.2 Zahlen und Form	193
4.2.3 Symbolische und assoziative Aspekte	204
4.3 Strategien zur Klangprojektion in die Zeit und <i>Staub</i>	230
4.3.1 Kontinuum	230
4.3.2 Juxtaposition	233
4.3.3 Superposition	237
4.3.4 Pointillistische Streuung	239
4.3.5 Subliminale Vernetzung	244
4.4 Schlussbemerkungen	249

Fazit	251
-----------------	-----

Anhänge

I. Chronologisches Verzeichnis der in <i>Musik als existentielle Erfahrung</i> veröffentlichten Schriften	253
II. „Prolog, Schadensmeldung und Geburtstagsgeschenk“	256
III. Werkkommentar: „Staub. Für Orchester (1985/87)“	259
IV. Besetzung und Erläuterungen zu Notation und Spielweisen von <i>Staub</i>	260
V. Zeitnetz?	265
VI. Unveröffentlichte Notiz von Helmut Lachenmann.	272

Quellenverzeichnis

I. Primärquellen	275
I.I Aus der Sammlung Helmut Lachenmann in der Paul Sacher Stiftung Basel.	275
I.II Aus anderen Archiven	275
II. Diskographie	275
III. Notenmaterial	276
IV. Bibliographie	277

Vorbemerkung

Viele Menschen – Freunde, Verwandte und Kollegen – haben mich zur Verfassung dieser Dissertation ermuntert und mich während meiner Forschungen unterstützt oder mir geholfen. Das wird als eine kostbare Erinnerung in meinem Gedächtnis bleiben.

Posthum danken möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt, ohne dessen Beratung und Unterstützung diese Forschung nicht hätte verwirklicht werden können.

Die Teilnehmer der Doktorandenkolloquien am Institut für Musikwissenschaft der Universität Karlsruhe sollen auch für ihre kritischen Bemerkungen und fruchtbaren Anregungen kollegial erwähnt werden.

Herrn Kurt Grossmann danke ich für die Korrektur des Textes.

Dem Verlag Breitkopf & Härtel danke ich für die Bereitstellung der Partitur der ersten Fassung von Staub sowie einer Tonaufnahme der revidierten Version dieses Werkes mit der Jungen Deutschen Philharmonie unter der Leitung von Sylvain Cambreling.

Ich bedanke mich bei Herrn Peter Mischung vom Wolke Verlag, bei den Herausgebern Herrn Dr. Johannes Menke und Herrn Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf und bei der Stiftung Musikforschung in Baden-Württemberg für die Mitwirkung und Unterstützung der Veröffentlichung meiner Dissertation.

Nicht zuletzt erstreckt sich mein Dank auf Herrn Prof. Dr. h. c. Helmut Friedrich Lachenmann, bei dem ich zwischen 1985 und 1988 in Stuttgart studierte.

Diese Dissertation wurde mithilfe Stipendien folgender Stiftungen geschrieben:

1. Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Deutscher Akademischer Austauschdienst, Brasília/Bonn;
2. Paul Sacher Stiftung, Basel.

Die Wiedergabe von Dokumenten der Sammlung Helmut Lachenmann erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung.

Marcos Mesquita
Berlin, im Juni 2009

Einleitung

Wenn Dissertationen über alte Meister der europäischen Vergangenheit geschrieben werden, hat man eine Sammlung von vorgefertigten Bewertungen zur Verfügung, die nichts anderes als Allgemeinplätze sind und die den Rang dieser alten Meister und deren Werke kundtun: In musikwissenschaftlichen Aufsätzen wird man viel häufiger „Johann Sebastian Bach und seine *Zeitgenossen*“ lesen als „Johann David Heinichen und seine *Zeitgenossen*“; auch dadurch bedingt, wird viel mehr über die *Fünfte* oder die *Neunte* geschrieben als über *Wellingtons Sieg* von Ludwig van Beethoven. Inwieweit diese Sammlung von Bewertungen vorurteilsfreie und innovative Erörterungen der europäischen musikalischen Tradition hemmt, wird hier nicht diskutiert.

Wenn man sich der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nähert, werden die Bewertungen unsicher. Viele, und nicht nur Hörer oder Laienmusiker, genügen sich mit dem Urteil „es gibt keine Musikgenies im 20. Jahrhundert“. Auch historische und politische Gegebenheiten können ästhetische und musikalische Äußerungen stark beeinflussen: In Deutschland darf man zum Beispiel Arnold Schönberg, obwohl er eine der interessantesten musikalischen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts ist, nicht als einen durchschnittlichen Komponisten bewerten, sonst könnte man sogar als Antisemit abgestempelt werden. Aber es ist wichtig zu betonen, dass die Frage nach einer einheitlichen Hierarchisierung der Komponisten und deren Werke in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts viel an Bedeutung verloren hat, höchstwahrscheinlich weil solch ein Unterfangen viel vom Ethnozentrismus versteckt. Nicht dass nach einer Hierarchisierung oder nach den „Genies“ des 20. Jahrhunderts nicht gefragt wird, aber viele Forscher beschäftigen sich lieber mit dem Spezifikum des Schaffens von einem bestimmten Komponisten, gar eines bestimmten Stückes.

Wenn man auf dem Gebiet der so genannten Neuen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts forscht, gerät man in ein echtes Kreuzfeuer: Passionierte Äußerungen von Anhängern und Widersachern mischen sich in einem Wirrwarr, mit dem eine tiefe Forschung nichts anfangen kann. Viele Komponisten der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg wurden von Publizisten oder Intendanten gepriesen und manchmal nach nur wenigen Monaten gnadenlos – von Fall zu Fall sogar zurecht... – zur Vergessenheit verurteilt. Die Musikgeschichte einer bestimmten Periode wird erst geschrieben, indem ihre musikalischen Tendenzen tiefgründig gehört, diskutiert, erforscht und analysiert werden. Da das 20. Jahrhundert durch einen unvergleichbaren ästhetischen Pluralismus gekennzeichnet ist, hatte die musikwissenschaftliche Forschung noch nicht genug Zeit – und manchmal gibt sie sich nicht viel Mühe –, ein so herausforderndes Jahrhundert, und besonders seine zweite Hälfte, umfassend zu studieren. Die Musikforschungen vor allem über die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts verlangen oft neue oder spezifische Argu-

mentationen und analytische Methoden, um ihre Erörterungen und Schlussfolgerungen präzise zu begründen, manchmal sogar zu verteidigen. Das ist sicherlich eine mühsamere Arbeit, als über eine museale Sammlung von „Meisterwerken“ der Vergangenheit zu diskutieren. In diesem Zusammenhang darf man sagen, dass die Musikgeschichte des gesamten 20. Jahrhunderts noch nicht geschrieben wurde.

Helmut Lachenmann ist, wie viele andere Komponisten, eine umstrittene Persönlichkeit in der Szene der Neuen Musik in den letzten Jahrzehnten des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Wie gewöhnlich bei Komponisten, die ihre Ideen durch Schriften verbreiten, denken viele, dass seine Musik nur durch den Filter seiner eigenen Ideen erläutert werden darf. Außerdem werden seine Argumente und sogar sein Schreibstil von den meisten seiner Adepten – manchmal nur Möchtegerne – ganz einfach oberflächlich paraphrasiert. Damit wurde leider in den letzten Jahrzehnten und wird höchstwahrscheinlich noch in den nächsten Jahren zu viel Papier verschwendet. Dieses erbärmliche Phänomen trägt kaum zur Vertiefung der Diskussion über Lachenmanns Beitrag bei.

Es ist kein gültiges wissenschaftliches Prinzip, die Nichtabsichten einer Forschung zu nennen, aber hier müssen zwei Nichtabsichten von dieser Dissertation zwangsläufig erwähnt werden:

1. Die Schriften von Lachenmann werden nicht als einzige gültige Grundlage für die analytische und kritische Erörterung seiner Musik übernommen.
2. Die Musik Lachenmanns wird nicht als eine unberührbare Ikone der deutschen Kultur betrachtet.

Kein Adept, kein Möchtegern hat also diese Dissertation geschrieben. Hier wird vieles in Frage gestellt. Vorfertigte Argumente, besonders diejenigen von Helmut Lachenmann selbst, werden nicht naiv reifiziert und epigonal weiter posaunt.

Die Dissertation gliedert sich in vier Kapitel, ein Fazit und sechs Anhänge. Das erste Kapitel legt fünf Grundstrategien zur Klangprojektion in die Zeit dar. Diese Strategien werden als eine Ergänzung und nicht als endgültiges Rezept zur musikalischen Analyse betrachtet. Das zweite Kapitel diskutiert die nach 1950 von europäischen und US-amerikanischen Komponisten verfassten Texte über Zeitartikulation in der Musik. Im dritten Kapitel werden die Schriften von Lachenmann unter anthropologischen und soziologischen Gesichtspunkten betrachtet und kommentiert, natürlich ohne das Ästhetische und das Musikalische zu vernachlässigen. Die Anhänge I und VI ergänzen dieses Kapitel. Das vierte Kapitel sowie die Anhänge II–V befassen sich mit dem Orchesterstück *Staub* (1985–1987) von Lachenmann besonders unter zwei Gesichtspunkten:

1. Die vielseitigen Beziehungen zwischen Primärquellen und veröffentlichter Partitur;
2. Die im ersten Kapitel dargelegten fünf Grundstrategien zur Klangprojektion in die Zeit dienen als Grundlage für eine musikalische Analyse.

Jede Analyse läuft Gefahr, wie allgemein bekannt, in Allgemeinheiten zu geraten, aber hier kann die wichtigste Grundlage dieser Dissertation genannt werden: „the essential task of theory building [...] is not to codify abstract regularities but to make tick

description possible, not to generalize across cases but to generalize within them¹. Möge dieses Prinzip in den folgenden Seiten eindeutig erkennbar sein.

1 Clifford Geertz. „Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture“. In: Ders., *The Interpretation of Cultures* (1973). New York 2000, S. 26.