

4 Zentrale Konzepte in Lachenmanns Texten

4.1 Sprachfähigkeit und Transzendenz

Sowohl Lukács als auch Adorno – also jene Theoretiker, die in Lachenmanns Schreiben den deutlichsten Widerhall finden – gründet seine Ästhetik auf dem Gedanken der Mimesis, wobei die damit verbundenen Konzepte bei den beiden Philosophen beträchtlich divergieren. So begreift Lukács die Mimesis als genuin künstlerische Form der Widerspiegelung, die die Dinge in ihrer Objektivität, aber auch in ihrer spezifischen Bedeutung für den Menschen zur Darstellung bringt.¹ Dagegen zielt Adornos Verwendung des Begriffs auf eine Hingabe an den Gegenstand, ein Sich-Anschmiegen an das Andere in seiner Inkommensurabilität.² Auch wenn Lachenmann den Begriff der Mimesis gar nicht und jenen der Widerspiegelung nur vereinzelt gebraucht, bildet die Bezugnahme auf eine außermusikalische Wirklichkeit eine der Grundkonstanten seiner Ästhetik.

Der Verweis auf Außermusikalisches wird in der Lachenmann-Literatur unter verschiedenen Begriffen gefasst. So versteht Albrecht Wellmer unter ›Welthaltigkeit‹³ die »Öffnung des Kunstwerks zur Welt«⁴, die er in Lachenmanns Denken im Begriff der ›Aura‹ impliziert sieht.⁵ Ähnlich ortet Max

1 Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität*, S. 54, 63, 86; Gerhard Pasternack, *Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie* (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Bd. 68), Frankfurt a.M. 21986, S. 38.

2 Vgl. auch Matteo Nanni, *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen* (= Litterae, Bd. 117), Freiburg i.Br. 2004.

3 Nicht zu verwechseln mit der Lukács'schen ›Welthaftigkeit‹, die Lukács in *Die Eigenart des Ästhetischen* für die Kunst reklamiert. Albrecht Wellmer, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existenzielle Erfahrung«, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2006, S. 131–151, hier S. 131, passim. Vgl. Kapitel 4.1.

4 Ebd., S. 145.

5 Ebd., S. 137–138, 284.

Nyffeler in Lachenmanns Komponieren eine »Sprachfähigkeit«⁶ der Musik, ja gar den Verweis auf ein religiös zu deutendes »Anderes«, das er mit dem Terminus der »Transzendenz« zu fassen sucht.⁷

Lachenmann selbst verwendet gelegentlich den Begriff »transzendental«, um Momente seiner Musik zu bezeichnen, die den technischen und material-bezogenen Aspekt überschreiten.⁸ Auch Nonnenmann spricht in Bezug auf Lachenmann von einer »Musik mit Bildern«⁹, die »Verweisungscharakter«¹⁰ besitze und »transzendente Bedeutungen und Gehalte«¹¹ zum Ausdruck bringe. Die Vorstellung eines Wirklichkeitsbezugs der Musik stellt – deren Autonomieanspruch zum Trotz – ein Fundament der Lachenmann'schen Ästhetik dar. So geht es bei der Formel von

Schönheit als »Verweigerung von Gewohnheit« [...] nicht um das Hören einer Musik, die den traurigen Weltlauf durch Kratzgeräusche beklagt, [...] sondern um Musik, bei welcher unsere Wahrnehmung sensibel und aufmerksam wird im Grunde auf sich selbst, auf die eigene Strukturhaftigkeit, und die darüber hinaus versucht, den wahrnehmenden Geist sensibel zu machen für jene Strukturen der Wirklichkeit, auf die ein solches Komponieren reagiert¹².

Lachenmanns Verweise auf den Wirklichkeitsbezug der Musik sind dabei stets dialektisch und denkbar weit von jeder naiven Hermeneutik entfernt, was sich auch daran zeigt, dass der Bezug auf die Vorstellung von Musik als Sprache negativ ausfällt. So schreibt Lachenmann 1986 in »Über das Komponieren«, »[d]er Sprachcharakter von Musik [sei] seit der Brechung der Tonalität endgültig entleert«¹³. Für Albrecht Wellmer besitzt Lachenmanns Musik dennoch »Sprachähnlichkeit«¹⁴, insofern sie auf Außermusikalisches verweist; grundsätzlich sei

6 Max Nyffeler, »Himmel und Höhle. Transzendenz der Musik Helmut Lachenmanns«, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2006, S. 79–89, hier S. 82.

7 Ebd., S. 79–89.

8 Lachenmann, *MaeE*³, S. 227.

9 Rainer Nonnenmann, »»Musik mit Bildern«. Die Entwicklung von Helmut Lachenmanns Klangkomponieren zwischen Konkrektion und Transzendenz«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 17–43, hier S. 19, passim.

10 Ebd., S. 19.

11 Ebd.

12 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, S. 135.

13 Lachenmann, »Über das Komponieren«, S. 78.

14 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 284.

aufgrund der latenten Intermedialität aller Künste jede, selbst die ›absolute‹ Musik als sprachähnlich zu begreifen.¹⁵ Dem steht allerdings die Begriffsverwendung Lachenmanns entgegen: Als musikalische Sprache benennt er jenen Komplex an tradierten musikalischen Normen, die von der Mehrheit der Hörer*innen intuitiv verstanden werden. Dass der Begriff keine klare Trennschärfe gegenüber Lachenmanns Verwendung der Termini ›Tonalität‹ und Ästhetischer Apparat besitzt, sei hier nur nebenbei bemerkt. Der auf Musik bezogene Sprachbegriff ist somit in Lachenmanns Verwendung dem Tonalitätsbegriff unmittelbar verwandt.

Die Konventionen musikalischer Sprache gilt es für Lachenmann im Kompositionsvorgang zu brechen, wie er in seiner ausführlichen Werkeinführung zum Orchesterstück *Accanto* schildert. Nach Kompositionen wie *Klangschatten*, *Fassade* oder *Schwankungen am Rand*, in denen traditionelle Klangschönheit nur gleichsam ex negativo, durch die Verweigerung der »gewohnte[n] Klangpraxis«¹⁶ und die Destruktion der Aura der Orchesterinstrumente erfahrbar werden soll, bezieht Lachenmann in *Accanto* erstmals wiedererkennbare Elemente der Tradition faktisch in die Komposition mit ein: Das Stück wird von einer großteils stumm ablaufenden Aufnahme von Mozarts Klarinettenkonzert begleitet, die lediglich »von Fall zu Fall in bestimmten Rhythmen eingblendet«¹⁷ und so zur dialektischen Kontrastfolie einer Kompositionspraxis wird, die durch einen »[z]erstörerischen Umgang mit dem, was man liebt«, gekennzeichnet ist. Die Dialektik von Beschwörung und Verweigerung von unecht, da zum Fetisch gewordener Schönheit beschreibt Lachenmann unter Bezugnahme auf den Sprachbegriff. Der menschlichen Sehnsucht nach intakter Schönheit könne ein Komponist der Gegenwart

nicht anders gerecht werden, als daß er sich mit jenem doppelten Problem auseinandersetzt, von dem unsere Gesellschaft gelähmt scheint: dem Problem der Sprachlosigkeit in bezug auf unsere realen Ängste und Bedrohungen und dem der falschen Sprachfertigkeit, wie sie uns im Wust der Medien und der kulturellen Betriebsamkeit vorgegaukelt wird.¹⁸

In der »falschen Sprachfertigkeit« in Verbindung mit dem »Wust der Medien und der kulturellen Betriebsamkeit« klingt wiederum Adornos These an, wo-

15 Wellmer, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existenzielle Erfahrung«, S. 146.

16 Helmut Lachenmann, »Klangschatten – mein Saitenspiel (1972)«, in: *MaeE*³, S. 387.

17 Helmut Lachenmann, »Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76)«, in: *MaeE*³, S. 390.

18 Lachenmann, »Accanto«, S. 168.

nach es Aufgabe der Kulturindustrie sei, die Menschen im Spätkapitalismus über ihre reale Unterdrückung hinwegzutäuschen.¹⁹ Für Lachenmann lässt der Missbrauch von Werken der Tradition diese als feindliche Wesen erscheinen

dort, wo sie in Anspruch genommen werden als Requisiten jenes falsch sprachfertigen Kulturbetriebs, der dazu dient, den Menschen von seinen Widersprüchen, von seinen Ängsten abzulenken, abzulenken von jenem eigenen Abgrund, den er doch fühlt.²⁰

Zwar ist die Sehnsucht nach Schönheit Teil der »humanen Bestimmung«²¹, gegenwärtiges Komponieren kann sie aber weder erfüllen noch sie schlicht ignorieren:

Komponieren, um jener Sehnsucht nach einer intakten Sprache gerecht zu werden, um die Sprachlosigkeit zu überwinden, muß diese bewußt machen, das heißt, muß sich jener falschen Sprachfertigkeit unmittelbar widersetzen. Und so bedeutet für mich Komponieren, den Mitteln der vertrauten Musiksprache nicht ausweichen, sondern damit sprachlos umgehen, diese Mittel aus ihrem gewohnten Sprachzusammenhang lösen und durch erneutes Einanderzuordnen ihrer Elemente Verbindungen, Zusammenhänge stiften, von denen diese Elemente neu beleuchtet und expressiv geprägt werden. Das bedeutet zerstörerisch empfundenen Umgang mit den vertrauten Sprachmitteln und versteht sich selbst doch zugleich als schöpferisch gestalteter Umgang.²²

Lachenmann plädiert also für eine Kompositionspraxis, welche die Elemente der tradierten Musiksprache aus dem Zusammenhang löst und neu zusammensetzt. Einer denkbaren Lesart, wonach das Ziel darin bestünde, die überkommene Musiksprache durch eine neue zu ersetzen, widerspricht jedoch Lachenmanns Empfehlung, mit den traditionellen Mitteln »sprachlos umzugehen«. Der Begriff der Sprachlosigkeit kehrt am Ende des Textes wieder, der den Schluss von *Accanto* zum Gegenstand hat:

Spätestens hier hat die Musik zu jenem sprachlosen Abtastcharakter zurückgefunden, der ihrem eigenen Selbstverständnis von sprachlosem Ausdruck entspricht, einem Selbstverständnis, aus dem sie sich sozusagen hat hochschrecken lassen durch die Erinnerung an das, was sie verloren weiß und doch auf ihre Weise immer suchen wird: einen Schönheitsbegriff, in dem unsere Widersprüche, unsere Angst erkannt und bewältigt sind, weil der Ausdruck den Blick auf die reale Entfremdung nicht meidet, sondern

19 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 128, passim; vgl. Kapitel 3.1.

20 Lachenmann, »*Accanto*«, S. 168.

21 Ebd., S. 168.

22 Ebd., S. 168–169.

wachsam aushält und sich durch solche Widerspiegelung der allgemeinen Lähmung und Sprachlosigkeit widersetzt.²³

Das Wiederherstellen einer ungebrochenen Musiksprache kann also nicht das Ziel des Komponierens sein. Dem Wunsch danach kann nur dialektisch begegnet, die intakte Sprache nicht restituiert, sondern nur als gebrochene bewahrt werden.

Wenn das Verhältnis von Musik zur außermusikalischen Wirklichkeit auch nicht wie jenes zwischen Sprache und bezeichneten Gegenständen zu denken ist, so bildet das Vorhandensein einer solchen Beziehung dennoch eine Grundlage der Lachenmann'schen Ästhetik. Eher als in der Begrifflichkeit von Mimesis und Widerspiegelung fasst Lachenmann das Verhältnis von Musik zur außermusikalischen Wirklichkeit jedoch mit Bezug auf das musikalische Material, wobei seine Begriffsverwendung hier deutlich an Adorno angelehnt ist. Das nächste Kapitel soll veranschaulichen, wie der Materialbegriff Lachenmann dazu dient, die musikalischen Mittel als immer schon historisch und gesellschaftlich geformt zu verstehen – eine Präformierung, die nicht verleugnet, sondern in der kompositorischen Arbeit reflektiert und gebrochen, zugleich aber auch im Hegel'schen Sinn ›aufgehoben‹ werden soll. Dem Materialbegriff verwandt, ihn im Bedeutungsumfang jedoch überschreitend ist der von Lachenmann geprägte Begriff des Ästhetischen Apparats – über die im strengen Sinn musikalischen Mittel hinaus umfasst er sämtliche kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Verfestigungen, mit denen es Musikschaffende zu tun bekommen. Dabei zeigt sich, dass die reflektierende Auseinandersetzung mit dem Ästhetischen Apparat im Kompositionsprozess immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft impliziert.

4.2 Musikalisches Material

Der Begriff des musikalischen Materials stellt ein paradigmatisches Beispiel für das Weiterwirken Adorno'scher Kategorien in Lachenmanns Schriften dar. Ralf-Alexander Kohler zufolge liegt »ein leicht modifizierter Begriff des musikalischen Materials [...], wie er sich bei Adorno findet«²⁴, gar allen Überlegungen

23 Ebd., S. 176.

24 Ralf-Alexander Kohler, »Zur politischen Dimension einer musikalischen Kategorie, oder wie ist Helmut Lachenmanns ›musique concrète instrumentale‹ satztechnisch zu verstehen«, in: *Auf(-)und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. von Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005, S. 109–118, hier S. 114.

Lachenmanns zugrunde. Für Gianmario Borio enthält der Materialbegriff bei Adorno zwei zentrale Prämissen von dessen Musikphilosophie:

daß erstens Material keine universale, überzeitliche Invariante, sondern dem geschichtlichen Werden unterworfen sei; daß zweitens aus der Bewegung des Materials eine ›Tendenz‹ entstehe, auf die die Akte des kompositorischen Subjekts jeweils reagieren.²⁵

Es ist bemerkenswert, dass Lachenmanns ausführliche Auseinandersetzung mit dem Materialbegriff ausgerechnet zu einem Zeitpunkt einsetzte, als die Gültigkeit des Materialdenkens im deutschsprachigen Diskurs über ›neue Musik‹ unter Beschuss geraten war. Carl Dahlhaus zufolge kam es in den 1970er-Jahren zu einer »Abkehr vom Materialdenken«²⁶, die dem Subjektivismus, der latent schon während der Hochphase der seriellen Kompositionsweise wirksam gewesen sei, zum Durchbruch verholfen habe. Lachenmann intensivierte seine Auseinandersetzung mit dieser musikästhetischen Kategorie somit just in dem Moment, als sie im Diskurs über ›neue Musik‹ in die Kritik geriet – um auch die folgenden Jahrzehnte hindurch daran festzuhalten.²⁷ Konkrete Zielscheibe dieser Kritik war indessen weniger der Materialbegriff an sich als das Fortschrittsparadigma, das mit diesem verbunden und durch den aufkommenden Stilpluralismus sowie das Wiederaufgreifen historischer und tonaler Elemente im Zeichen der Postmoderne erschüttert worden war.

Der Begriff des musikalischen Materials scheint Lachenmanns ästhetischem Denken von Anfang an zugrunde zu liegen. So stellt der Komponist den Materialbegriff schon 1964 in den Mittelpunkt eines Vortrags. Darin unterscheidet er das Material als »akustische Materie«²⁸ von den die Formung dieser Materie regulierenden Ordnungsprinzipien. Letztere würden dem Material jedoch nicht extern bleiben, wie dies eine schematische Unterteilung in die Kategorien Form und Materie suggerieren würde;²⁹ vielmehr verändere sich unter der Einwirkung der Ordnungsprinzipien auch das Material selbst.

25 Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, S. 108.

26 Carl Dahlhaus, »Abkehr vom Materialdenken?«, in: *Algorithmus, Klang, Natur. Abkehr vom Materialdenken?* Die 31. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, hg. von Friedrich Hommel (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. XIX), Mainz 1984, S. 45–55, hier S. 47.

27 Vgl. Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, S. 113.

28 Helmut Lachenmann, *Der Materialbegriff in der Neuen Musik*, Ms., S. 8; zit.n. ebd., S. 111.

29 Vgl. Gunnar Hindrichs, »Der Fortschritt des Materials«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart 2019, S. 59–70, hier S. 59f.

Schließlich bezieht Lachenmann neben der Form auch die Zeit in sein Materialverständnis mit ein und bestimmt die Erneuerung des Hörvorgangs als »einzige[n] Weg zum Material«³⁰ – Borio bezeichnet die »Bestimmungen des Materials«³¹ und die »Bestimmungen des Musikhörens«³² in Lachenmanns Musikdenken sogar als deckungsgleich. Es ist damit ein zentrales Verhältnis in Lachenmanns ästhetischem Denken angesprochen, auf das in Kapitel 4.3 näher einzugehen sein wird.³³

Während der Materialbegriff mitunter auf das Moment des Fortschritts verkürzt wird, steht für Lachenmann – mehr noch als der Fortschrittsgedanke – die Vorstellung des Materials als »gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes«³⁴ im Mittelpunkt des Interesses. Insofern spielt der Materialbegriff, der Gunnar Hindrichs zufolge schon für Adorno den »Schnittpunkt von Musik und Gesellschaft«³⁵ bildete, eine bedeutende Rolle in Lachenmanns Konzeption des gesellschaftlichen Charakters von Musik.

Der Materialbegriff steht auch im Zentrum von Lachenmanns erstem gewichtigen Aufsatz, der sich mit ästhetischen Fragen beschäftigt – dem Text »Zur Analyse Neuer Musik«, der auf einem Vortrag aus dem Jahr 1971 basiert.³⁶ Lachenmann macht hier den Materialbegriff zum Ausgangspunkt einer Kritik an zeitgenössischen Strömungen der »neuen Musik«, denen er eine fehlende Reflexion tonaler Kategorien zum Vorwurf macht. Diese Kategorien würden in den Werken der gemeinten Komponisten mehr oder minder unbeabsichtigt fortwirken und somit dem Publikum Anknüpfungspunkte für eine oberflächliche Kontaktaufnahme bieten. Die solcherart entstehenden Verbindungen der Hörer*innen zur Musik insbesondere von Komponisten wie Krzysztof Penderecki oder György Ligeti bezeichnet Lachenmann als »Querfeldein-Kontakte«³⁷ und bringt dabei mit dem Begriff der Regression einen weiteren von Adorno geprägten Terminus ins Spiel.³⁸

30 Lachenmann, *Der Materialbegriff in der Neuen Musik*, Ms., S. 8; zit.n. Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, S. 114.

31 Ebd., S. 114.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 113–114.

34 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 39.

35 Hindrichs, »Der Fortschritt des Materials«, S. 67.

36 Vortrag, gehalten am 10. August 1971 bei der 18. Bundestagung des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik in Bayreuth; zit.n.: Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 21–34.

37 Ebd., S. 22.

38 Vgl. die Begriffsverwendung bei Adorno in Bezug auf das Komponieren: Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 137–153; Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«,

Das Musikdenken, so wie es sich über Schönberg, Berg und Webern zur seriellen Musik hinentwickelt hatte, ist heute in einer Regression begriffen, und das Fatale dabei ist, daß sich diese Regression als besonders typischer Schritt nach vorne verstanden wissen will und mit dialektischer Akrobatik sich anschickt, die alten tonalen Tabus und zugleich die inzwischen salonfähig gewordene revolutionäre Attitüde im künftigen Musikkonsum nebeneinander unterzubringen.³⁹

Die Aufgabe der musikalischen Analyse besteht Lachenmann zufolge darin, »nicht bloß Ordnungen zu finden«⁴⁰, wie es dem gängigen analytischen Zugang im Umfeld des seriellen Denkens entspreche, sondern auch »das Niveau des Materials«⁴¹ zu bestimmen. Lachenmann präzisiert dieses Niveau als »seine Reflektiertheit und den Widerstand [...], der sich darin gegen die Normen wendet, von denen er ausgeht.«⁴² Tatsächlich bestehe die Aufgabe von Komponist*innen darin, die immanenten Gesetzmäßigkeiten des Materials gerade nicht als gegeben hinzunehmen, sondern sich daran zu reiben. Den Umstand, dass die musikalischen Resultate dieses Widerstands in der Folge in den Rang von neuen Normen aufrücken, sieht Lachenmann als »fatale Dialektik«, die »im musikalischen Material selbst angelegt zu sein« scheint.⁴³

Sein Festhalten am Materialbegriff über die 1960er- und 1970er-Jahre hinaus thematisiert Lachenmann unter anderem 1988 im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger: »Ich habe unter dem Einfluss vieler Eindrücke und Lektüren, einschließlich derjenigen Ihrer Aufsätze, [...] so etwas wie einen geschichtlich gültigen Materialstand zu erkennen und begrifflich zu fassen versucht«⁴⁴. Die Vorstellung eines »Materialstand[s]«⁴⁵ entstammt dem Adorno'schen Begriffsuniversum – die historischen Transformationen des musikalischen Materials sind für Lachenmann ebenso wenig wie für Adorno das Ergebnis willkürlicher Akte, die jederzeit wieder zurückgenommen werden können, sondern folgen einer inneren Notwendigkeit. Noch 1996 bemerkt der Komponist in Bezug auf sein zweites Streichquartett *Reigen seliger Geister*: »Über ein Werk sprechen, heißt für mich, den in ihm ausgeprägten Materialbegriff beschreiben«⁴⁶. Da-

S. 150–160; sowie in Bezug auf das Hören: Adorno, »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, *passim*.

39 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 22.

40 Ebd., S. 23.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Lachenmann, »Fragen – Antworten«, S. 202.

45 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 222, *passim*.

46 Helmut Lachenmann, »Über mein zweites Streichquartett. (>Reigen seliger Geister<)« [1996], in: *MaeE*³, S. 227.

bei ist es symptomatisch, dass Lachenmann angibt, den Materialbegriff nicht unmittelbar von Adorno, sondern über den Umweg seiner Lektüre der Texte Heinz-Klaus Metzgers adoptiert zu haben. Metzger kommt dabei die Rolle eines Mittlers zwischen Adorno und Lachenmann zu.

Wie Adorno⁴⁷ geht auch Lachenmann davon aus, dass es keinen Ausweg aus der historischen Determiniertheit der musikalischen Schreibweise gibt – auch (und gerade) dann nicht, wenn das Komponieren alle Altlasten hinter sich zu lassen vorgibt. Das zeigt sich für Lachenmann an der Kategorie des Schönen, die – von der Nachkriegs-Avantgarde zunächst ausgeklammert bzw. in ihren Werken implizit negiert – gerade aufgrund dieser Verdrängung in den Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre wieder zum Durchbruch gelangt sei:

Als theoretisch vernachlässigte und unbewältigte, gesellschaftlich aber nach wie vor intakte und wirksame Instanz entfaltete die Erwartung des Schönen im Sinne altgedienter tonaler Gewohnheiten einschließlich ihrer exotischen Reizkomponenten auf jenes einst so streng ausgerichtete Avantgarde-Musikdenken einen Einfluß, der eher mit Amüsement und Sympathie als mit Wachsamkeit oder gar Mißtrauen registriert wurde.⁴⁸

Was an den Kompositionen Ligetis und Pendereckis als mutiger Fortschritt hin zum einst tabuisierten Schönklang begrüßt werde, sei in Wahrheit eine »undichte Stelle«⁴⁹, die der Regression Tür und Tor öffne: »So sieht sich heute die Avantgarde von eben jenem bürgerlich domestizierten Schönheitsbegriff zur Strecke gebracht, den sie hochmütig ignorieren zu können glaubte«.⁵⁰

Zu Lachenmanns für gewöhnlich positiver Bezugnahme auf die Kategorie des musikalischen Materials scheint seine negative Verwendung des Materialbegriffs im Widerspruch zu stehen, wenn er die Darmstädter Komponisten wegen ihres »blind technizistisch und empiristisch orientierten Materialdenkens«⁵¹ kritisiert und ihnen vorwirft, sie hätten sich »an der Wirklichkeitsfer-

47 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 223: »Evident, wie sehr etwa der Komponist, der mit tonalem Material schaltet, von der Tradition es empfängt. Benutzt er jedoch, kritisch gegen jenes, ein autonomes: von Begriffen wie Konsonanz und Dissonanz, Dreiklang, Diatonik ganz gereinigtes, so ist in der Negation das Negierte enthalten. Derlei Gebilde sprechen kraft der Tabus, die sie ausstrahlen«.

48 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 105; der Aufsatz basiert auf einem Referat vom 13. November 1976 anlässlich des Frankfurter Musikforums. Erstveröffentlichung unter dem Titel Lachenmann, »Die Schönheit und die Schöntöner«, S. 1–7.

49 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 105.

50 Ebd.

51 Ebd.

ne ihres eigenen materialfixierten Denkens erschöpft.«⁵² Lachenmann partiiert dabei am terminologischen Reservoir eines Diskursstrangs der 1970er- und 1980er-Jahre, welcher der dominanten Darmstädter Strömung der vorangegangenen Jahrzehnte eine Art dogmatisch-ästhetischen Tunnelblick ankreidet und sich auf die Formel »Darmstadt = »Materialfetischismus«⁵³ verkürzen lässt. Wenn es Lachenmann argumentativ ins Konzept passt, wie dies zur Unterstreichnung seiner Kritik am Darmstädter Mainstream der Fall ist, greift er also auch auf ein rhetorisches Rüstzeug zurück, das seiner ansonsten positiven Bezugnahme auf den Materialbegriff entgegensteht.

Der gesellschaftliche Charakter des musikalischen Materials

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Vorstellung des musikalischen Materials für Lachenmann mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit verknüpft ist. Aufschluss hierüber gibt ebenfalls der Aufsatz »Zur Analyse Neuer Musik«. Im Zuge seiner Kritik an der vorherrschenden Rezeptionsweise aktueller Kompositionen setzt Lachenmann die Suche nach Kunstschönheit in Relation zur gesellschaftlichen Sehnsucht nach Geborgenheit. Das Bedienen tonaler Wahrnehmungskategorien vermittele demnach das Bild

einer in der Gesellschaft geborgenen Ästhetik, einer Ästhetik der Geborgenheit, hinter welcher die Utopie und der Schein einer ideologischen, religiösen, politischen Geborgenheit steht [...].⁵⁴

Dass ästhetische Vorstellungen in der Gesellschaft geborgen seien, bedeutet zunächst nichts weiter als deren verbreitete Akzeptanz. Durch einen rhetorischen Kunstgriff macht Lachenmann daraus jedoch eine »Ästhetik der Geborgenheit«, womit die Geborgenheit von einer bloßen äußeren Bestimmung der Ästhetik zu deren Inhalt wird. Die Verbindung zwischen Ästhetik und Gesellschaft wird durch die darauffolgende Formulierung bekräftigt, die nochmals beide Ebenen nebeneinander aufruft: Die Rede ist von einer »Ästhetik der Geborgenheit, hinter welcher die Utopie und der Schein einer ideologischen, religiösen, politischen Geborgenheit steht«. Diese zweite, gesellschaftliche Komponente wird in der Folge näher charakterisiert als

52 Ebd.

53 Reinhard Kapp, »Adornos Theorem von der »Tendenz des Materials«. Die Reaktion der Produzenten«, in: »Dauerkrise in Darmstadt?«. *Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hg. von Wolfgang Birtel u.a., Mainz u.a. 2012, S. 179–211, hier S. 179.

54 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 22.

Geborgenheitswahn, welcher den Einzelnen zu einem irrational geblendeten, zur Selbstverantwortung und Selbstbestimmung letztlich unfähigen Untertan der Interessen derer macht, welche es in der Hand haben, die existentielle Geborgenheit des Einzelnen eben solange zu garantieren, wie ihre eigene Geborgenheit durch die geistige Unselbständigkeit der Massen abgesichert ist, beziehungsweise solange, wie es ihnen paßt.⁵⁵

Hier wird das Bild einer Gesellschaft evoziert, deren Geschicke von einer nicht näher definierten Gruppe von Menschen gelenkt werden – jenen, »welche es in der Hand haben, die existentielle Geborgenheit des Einzelnen eben solange zu garantieren, wie ihre eigene Geborgenheit durch die geistige Unselbständigkeit der Massen abgesichert ist«⁵⁶. Diese Gruppe verfügt demnach über die Macht, den Willen der Mehrheit zu manipulieren und diese zu unselbständigen Untertanen zu machen, zu bewusstlosen Ausführenden ihres Machterhalts – ein Widerhall der Thesen Adornos und Horkheimers, die diese in der *Dialektik der Aufklärung* entwickeln.⁵⁷

Für Lachenmann dient die Illusion der Geborgenheit dem Zweck, das Bewusstsein der Einzelnen zu betäuben. Einer auf den Normen der Tonalität aufbauenden musikalischen Ästhetik kommt somit die Aufgabe zu, den Rezipient*innen einen Schein von Geborgenheit zu vermitteln. Eine zentrale Rolle spielen dabei die zur Entstehungszeit des Textes aktiven Komponisten »neuer Musik«. Lachenmanns Kritik trifft indes nicht nur jene, die bewusst und vordergründig an das tonale Hören appellieren, sondern auch die Mehrheit der erfolgreichen Avantgarde-Komponisten, die solches Hören durch die Verwendung eines atonalen Idioms gerade unterlaufen wollen. In einem Vortrag aus dem Jahr 1971 fasst er diese Überlegungen nochmals zusammen, wobei mit dem Adjektiv »verwaltet« ein weiterer Verweis auf das Vokabular Adornos aufscheint.⁵⁸

Nach wie vor also bleibt der Begriff Kunst verwaltet als Medium eines – wenn auch dialektisch strapazierfähigen – Schönheits- und Ordnungsbegriffs für eine Gesellschaft, welche in der Kunst immer wieder die Versöh-

55 Ebd., S. 22.

56 Ebd.

57 Vgl. Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 141–142: »Die kapitalistische Produktion hält sie [die Konsument*innen, Anm. d. Verf.] mit Leib und Seele so eingeschlossen, daß sie dem, was ihnen geboten wird, widerstandlos verfallen.« Vgl. Kapitel 3.1.

58 Seiner unter dem Titel *Dissonanzen* veröffentlichten Textsammlung gab Adorno den Untertitel *Musik in der verwalteten Welt*: Theodor W. Adorno, *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie* (= GS, Bd. 14), Frankfurt a.M. 32017.

nung mit sich selbst feiern möchte: Kunst als Medium irrationaler Geborgenheit.⁵⁹

Wieder steht die Geborgenheit im Zentrum eines als missbräuchlich gedeuteten Musikkonsums. In der Folge formuliert Lachenmann aber auch Kriterien eines positiv konnotierten Zugangs zum musikalischen Material:

Eine Alternative müsste zurückgreifen auf jene andere Vorstellung von Kunst, wie ihn [sic!] die eigentlich schöpferischen Kräfte überliefert haben: Kunst nämlich als Resultat von radikaler Reflexion ihrer ästhetischen Mittel und Erfahrungskategorien und so durch die Bewegung der Ratio ausgelöster unvermeidlicher Ausbruch aus den gesellschaftlichen Normen: Kunst als Produkt und Zeugnis von Denken [...].⁶⁰

Hier kommen mehrere Begriffe ins Spiel, die für die nähere Bestimmung des gesellschaftlichen Charakters von Musik eine zentrale Rolle spielen: Zum einen schreibt sich Lachenmann, indem er Kunst als »Produkt und Zeugnis von Denken« definiert, in eine Tradition ein, welche Musik als Mittel zur Erkenntnis begreift. Entscheidend ist dabei wiederum, dass die »Bewegung der Ratio« unvermeidlich einen »Ausbruch aus den gesellschaftlichen Normen« zur Folge hat.⁶¹ Die von Lachenmann angestrebte Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Gesellschaftlichen basiert also auf rationaler Reflexion. Dieser Zusammenhang wird in dem Text »Zum Verhältnis Kompositionstechnik – gesellschaftlicher Standort« präzisiert: Lachenmann distanziert sich hier zunächst von den Bestrebungen, beim Komponieren unmittelbar auf politische Agitation abzielen. Musik könne höchstens versuchen,

durch die ihr als ästhetischem Medium von der Gesellschaft zugewiesene Hintertür in die Reflexionen des Hörers Erfahrungen hineinzuschmuggeln, welche in der Lage sind, jene innerste Irrationalität, deren Niederschlag auch die ästhetischen Erwartungen sind und von wo aus der Einzelne letztlich doch noch unbewußt denkt, fühlt und handelt, zu infizieren und auf diese Weise zu verunsichern.⁶²

Lachenmann verbindet seine Überlegungen zur Kompositionstechnik hier mit solchen zur erhofften Wirkung auf die Rezipient*innen, die in Kapitel 4.3 ausführlich besprochen werden. Er distanziert sich aufs Neue von dem Versuch

59 Lachenmann, »Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort«, S. 95.

60 Ebd., S. 95.

61 Ebd., S. 95.

62 Ebd., S. 93.

der Agitation durch das Bereitstellen außermusikalischer Inhalte ebenso wie von der Provokation um ihrer selbst willen:

Die Frage, inwiefern ein Komponist durch sein Schaffen affirmativ oder kritisch oder gar verändernd auf das Bewußtsein seiner Zeitgenossen wirken kann, ist demnach nicht eine Frage nach den Parolen oder nach der Sorte von Affekten und Provokationen, die er durch seine Erzeugnisse mit mehr oder weniger taktischem oder demagogischem Geschick lanciert; sie ist vielmehr eine Frage seiner Kompositionstechnik, das heißt seiner Mittel und der Art des Umgangs mit diesen Mitteln.⁶³

Im Gesellschaftlichen sieht Lachenmann also nichts der Musik Äußerliches, auf das diese durch politische Anspielungen Bezug nehmen könnte. Vielmehr sieht er für Komponist*innen keinen Ausweg aus der bewusst oder unbewusst bereits bei der Wahl der Kompositionsweise vollzogenen gesellschaftlichen Verortung:

Als Niederschlag gesellschaftlichen Bewußtseins sollte Musikdenken sich selbst reflektieren. Im kompositorischen Detail und seiner Beziehung zum Werk verrät sich der ideologische Standort einer Musik. Diesen, und nicht allein das Werk, gilt es zu analysieren.⁶⁴

Die als umfassende musikalische Denk- und Auffassungsweise verstandene Norm der Tonalität ist für Lachenmann kein Phänomen, dem mit einer rein ästhetischen Beschreibung beizukommen wäre. Jeder kritischen Analyse »müßte eine umfassende Definition dessen zugrunde liegen, was Tonalität als traditionelle ästhetische Mitte für unsere Gesellschaft bedeutet.«⁶⁵ Der politische Standort von Musik liegt also in ihrer kompositorischen Faktur. Die Annahme einer Homologie von Musik und Gesellschaft in Sinn einer mimetischen Widerspiegelung findet sich in ähnlicher Form bei Adorno vorgezeichnet.⁶⁶

63 Ebd.

64 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 33.

65 Ebd.

66 »Derselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was blinde Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist«. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 39–40.

Struktur und Aura

Die Reflexion der Verbindung von Musik und Gesellschaft ist in Lachenmanns Denken auf dialektische Weise mit dem Begriff der musikalischen Struktur verknüpft. Dessen Prominenz markiert eine Differenz gegenüber Adorno; sie basiert auf der zentralen Bedeutung, die der Terminus im Diskurs über serielle Musik innehat. Dort geht der Strukturbegriff mit einem starken Autonomieanspruch einher, er steht gerade für die Abkehr des musikalischen Denkens von außermusikalischen Bezügen. Sein hoher Abstraktionsgrad rückt ihn in Distanz zu den konkreten Elementen, deren Relationen er bezeichnet.⁶⁷

In dem Text »Bedingungen des Materials«⁶⁸ distanziert sich Lachenmann vom Strukturbegriff, wie er im Umfeld des Serialismus Verwendung findet. Im seriellen Denken bezeichne »Struktur« die Beziehung »zwischen ›reiner« (klingender) Materie und ›reinem« (rezipierenden) Geist«⁶⁹, obwohl weder Geist noch Materie je in Reinform auftreten würden, da sie »durch allgemeine und individuelle Vorwegbestimmungen mannigfach geprägt«⁷⁰ seien. Diese Besetzungen erfasst Lachenmann mit dem Begriff der Aura (wobei das Gegensatzpaar von Struktur und Aura im Adorno'schen Begriffspaar von Konstruktion und Ausdruck eine näherungsweise Entsprechung findet)⁷¹.

Die Begriffswahl legt eine Bezugnahme auf Walter Benjamin nahe, der mit »Aura« jene mit der Materialität eines Kunstwerks verknüpfte (oder diesem von den Rezipierenden zugeschriebene) Dimension historischer Tiefenschärfe bezeichnete, die mit dem Aufkommen moderner Reproduktionstechnologien verloren gegangen sei. Christian Grüny zufolge hat Lachenmanns Gebrauch des Aurabegriffs hingegen wenig mit Benjamins Begriffsverwendung gemein.⁷² Eberhard Hüppe hat darauf hingewiesen, dass Lachenmanns Konzept der Aura die Modifikation reflektiere, die Adorno an Benjamins Aurabegriff vorgenommen habe.⁷³ Adorno übernimmt den Terminus von Benjamin, dessen Definition er jedoch als zu undialektisch kritisiert.⁷⁴ Im Gegensatz zu Benjamin sieht

67 Vgl. Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (= Musikkontext, Bd. 5), Wien 2011, S. 33–36.

68 Der Text basiert auf einem Kompositionsseminar, das Lachenmann 1978 bei den Darmstädter Ferienkursen leitete.

69 Lachenmann, »Bedingungen des Materials«, S. 46.

70 Ebd.

71 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 59.

72 Christian Grüny, »›Zustände, die sich verändern«: Helmut Lachenmanns Musik mit Bildern – und anderem«, in: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni u.a., München 2012, S. 39–69, hier S. 57.

73 Hüppe, »Helmut Lachenmann«.

74 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 89, 73.

Adorno in der Aura kein Relikt, das dem autonomen Kunstwerk von seinen magischen Ursprüngen her zugewachsen ist; auch geht die Aura für ihn nicht durch die technische Reproduzierbarkeit der Kunstwerke verloren. Er versteht darunter vielmehr jene genuine Eigenart autonomer Kunstwerke, die über die Werkimmanenz hinausweist und dadurch »gegen die ideologische Oberfläche des Daseins«⁷⁵ kritisch ist. Ihren Ursprung habe die Aura in der Technik, dem »Metier«. Sie widersetze sich dabei ihrer absichtsvollen Setzung und gelinge nur dann, wenn sie gerade nicht angestrebt werde – als gewollte und »gemachte« habe sie dagegen Anteil an der Scheinhaftigkeit der Kulturindustrie.⁷⁶

Mit Benjamins Aurabegriff verbindet Lachenmanns Begriffsverwendung eben jener Gedanke eines dem künstlerischen Material im weiteren Sinn anhaftenden Traditionszusammenhangs, der durch die destruktive Einwirkung der Moderne – bei Benjamin durch die Technologie, bei Lachenmann durch den Komponisten vermittelt – gebrochen werden kann.⁷⁷ Nonnenmann zufolge stellt die Aura eine für Lachenmann essenzielle Ergänzung des Materialbegriffs dar, die »nicht nur die physikalischen Eigenschaften der Klänge, sondern genauso die Fülle ihrer Beziehungen und Verwandtschaften zu inner- und außermusikalischen Kontexten«⁷⁸ umfasse und somit den ausschließlich parametrisch bestimmten Materialbegriff des Serialismus überschreite.⁷⁹

Eine Differenz gegenüber Benjamin kann in Anlehnung an Nonnenmann und Wellmer⁸⁰ in der unterschiedlichen Bewertung des Auraverlusts gesehen werden: So beurteilt Benjamin die Zerstörung der Aura als grundsätzlich positiv. Auch Lachenmann geht es um eine Brechung der Aura, einen »zerstörerisch empfundenen Umgang mit den vertrauten Sprachmitteln«⁸¹. Tatsächlich wird die Aura dabei jedoch nicht vernichtet, sondern vielmehr im dreifachen Hegel'schen Sinn »aufgehoben« – eher als um ihre schlichte Negation handelt es sich um ihre reflektierende Einbeziehung in den Kompositionsprozess.⁸² Am

75 Ebd., S. 89.

76 Osamu Nomura, *Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno*, <http://hdl.handle.net/2433/185041> (Zugriff am 4. September 2019), passim.

77 Peter M. Spangenberg, »Aura«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, S. 400–416, hier S. 404–410.

78 Nonnenmann, »Musik mit Bildern«, S. 22.

79 Ebd., S. 26.

80 Wellmer, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existenzielle Erfahrung«, S. 136–138.

81 Lachenmann, »Accanto«, S. 169.

82 »Denn die beschworene Aura soll wohl gebrochen, nicht aber vergessen oder ignoriert werden.« Lachenmann, »Klangschatten – mein Saitenspiel (1972)«, S. 387.

Beispiel von *Kontrakadenz* hat Nonnenmann gezeigt, wie Lachenmann die Aura, die Benjamin zufolge durch die Reproduktionsmedien verloren geht, paradoxerweise durch die Einbeziehung von Radioapparaten in die Komposition bewahrt.⁸³

Lachenmann sieht es als Aufgabe der Komponist*in, sich reflektierend auf die jeweilige Aura des Materials zu beziehen, wodurch sich die Komplexität der Struktur tendenziell reduziere:

Mir scheint, daß an der besonderen Art der Reduktion des Strukturbegriffs zugunsten der Einbeziehung der Aura sich die entscheidende Präzisierung des individuellen kompositorischen Denkens ablesen läßt, weil durch diese Prozedur die gesellschaftliche Wirklichkeit und die Daseinserfahrung des Einzelnen nicht ausgeklammert bleiben, sondern wie auch immer beschworen werden und so als wesentliche Komponenten musikalischer Mitteilung aufscheinen.⁸⁴

Befindet sich der Begriff der Aura hier noch im Gegensatz zu demjenigen der Struktur, so löst Lachenmann diese Opposition in der Folge auf, wenn er schreibt:

Komponieren bedeutet dann über bloßes Strukturgebastel hinaus einiges mehr, nämlich die Auseinandersetzung mit den immer bereits gegebenen Strukturen; es bedeutet: Strukturen – welche auch immer – ermöglichen, freilegen, bewußt machen, in Beziehung zueinander setzen, in Erinnerung bringen, suggerieren, halluzinatorisch auslösen usw.⁸⁵

Lachenmann gebraucht den Begriff der Struktur hier zur Bezeichnung zweier unterschiedlicher Phänomene: Neben der Konstruktionsleistung der Komponist*in, die das serielle Denken damit verband, versteht er darunter nun auch jegliches vorweg Gegebene, dem Material Anhaftende, das sich der Kontrolle der Komponist*in gerade entzieht. Was zunächst als Ausweitung des Terminus erscheint, hat schließlich dessen radikale Umkehr zur Folge, meint er nun doch nicht mehr die hermetische Abriegelung gegen alles Außermusikalische, sondern gerade die Kontaminierung der Mittel mit expressiver Bedeutung. So dient der Strukturbegriff Lachenmann gewissermaßen als trojanisches Pferd, durch welches das Gesellschaftliche in die Musik Eingang findet.

Dass der erweiterte Strukturbegriff mit der Präformierung des Materials auch die gesellschaftliche Wirklichkeit in sich einschließt, zeigt der Schlusssatz von »Bedingungen des Materials«: »Musik hat Sinn doch nur, wenn sie über ihre

83 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 100–104.

84 Lachenmann, »Bedingungen des Materials«, S. 46.

85 Ebd., S. 46.

eigene Struktur hinausweist auf Strukturen – das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten – um uns und in uns selbst.«⁸⁶ Noch deutlicher wird dies in dem 1989 erstmals erschienenen Aufsatz »Zum Problem des Strukturalismus«⁸⁷, in dem Lachenmann unter dem Schlagwort eines »dialektischen Strukturalismus« für eine Revision des dominierenden Darmstädter Strukturbegriffs eintritt:

Gemeint ist also ein Denken, welches nicht bloß auf die Schaffung, Stipulierung beziehungsweise Bewußtmachung von musikalischen Strukturen gerichtet sein kann, sondern in welchem solche Strukturen sich ergeben, präzisieren und sich bewußtmachen als Resultat der direkten und indirekten Auseinandersetzung mit bereits vorhandenen und im Material wirkenden Strukturen aus allen, und gerade auch aus außermusikalischen, Erlebnis- und Existenzbereichen und Wirklichkeiten.⁸⁸

Nonnenmann bringt das Konzept des »dialektischen Strukturalismus« in Zusammenhang mit der von Adorno auf Schönberg angewandten Idee der »bestimmten Negation«, »wie sie das kompositorische Denken Lachenmanns sowie von Nicolaus A. Huber, Mathias Spahlinger, Gerhard Stäbler, Cornelius Schwehr und anderen beeinflusst.«⁸⁹ Lachenmann adaptiert also den Strukturbegriff des Serialismus im Sinne einer Brückenfunktion für die Verbindung zwischen Musik und Wirklichkeit. In veränderter Terminologie zielt er damit wiederum auf jenes Phänomen, das in Adornos Rede vom »sedimentierten Geist« zum Ausdruck kommt: die historisch spezifische Besetzung der musikalischen Mittel mit gesellschaftlicher Bedeutung.

Der Ästhetische Apparat als Brücke zwischen Material und Wahrnehmung

Schon früh entwickelt Lachenmann eigene musikästhetische Begrifflichkeiten, die an Kategorien Adornos anknüpfen, diese aber zugleich überschreiten. 1976 prägt er in »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« den Begriff des Ästhetischen Apparats, womit er das Hauptaugenmerk von der Ebene des Materials auf jene der Wahrnehmung verschiebt. Die Definition, die Lachenmann an dieser Stelle vornimmt, sei hier ausführlich zitiert:

86 Ebd., S. 47.

87 Revidierte und erweiterte Fassung eines Vortrags vom 17. Oktober 1989, Erstveröffentlichung unter dem Titel »Über Strukturalismus«: Helmut Lachenmann, »Über Strukturalismus«, in: *MusikTexte* (1990), Heft 36, S. 18–23.

88 Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, S. 89.

89 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 396.

Gemeint ist damit mittelbar: das Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien in ihrer besonderen, historisch und gesellschaftlich bedingten Ausformung und Reichweite, so wie sie sich in einer bestimmten Situation theoretisch beziehungsweise empirisch darstellen, in unserem Fall sozusagen die »Tonalität 1976« mit allem, was sie einschließt, von ihren traditionalistischen bis zu ihren exotischen, anti-thetischen, pluralistischen Elementen.

Gemeint sind damit unmittelbar die tatsächlich verfügbaren Objektivatio-nen dieser ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur, ge-meint als deren Requisite im weitesten Sinn etwa das gesamte vorhandene und denkbare, überlieferte und neu entwickelte Instrumentarium in Theorie und Praxis, die Musikinstrumente in ihrer typischen Bauart und der daran gebundenen Aufführungspraxis einschließlich der gebräuchli-chen Notation, darüber hinaus alle im Zusammenhang mit unserem Musik-bewußtsein und unserer Musikipflege entwickelten und genutzten techni-schen Geräte, Begriffsapparate, Arbeitstechniken, aber auch die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte – wenn man so will: von der Auslage einer Musikalienhandlung bis zur Ehrenkarte der Putzfrau ei-nes Stadtrates beim Gastkonzert der Fischerchöre, von der Hohner-Mund-harmonika bis zum beamteten Rundfunksinfonieorchester mit seinen vie-len in Quinten gleich gestimmten Geigen und seiner einzigen Baßklarinete: Alle diese Elemente mit ihrer besonderen Hierarchie und Zuordnung, sie bilden den »ästhetischen Apparat«.⁹⁰

Vom Materialbegriff unterscheidet sich das Konzept des Ästhetischen Appa-rats in seinem Geltungsanspruch: Bleibt jener im Wesentlichen auf Elemente der musikalischen Schreibweise begrenzt, so umfasst dieses neben materiellen und institutionellen Manifestationen des Musiklebens bereits in sich äußerst weitläufige Felder wie Aufführungspraxis und Notation, um sich schließlich auf – dem Alltagsverständnis nach – der Musik externe Kräfte wie »Märkte« und »Begriffsapparate« zu erstrecken, womit auch die reflexive und diskursive Di-mension mit einbezogen ist. Tatsächlich geht mit der Begriffsverwendung ei-ne Verschiebung in der Gewichtung verschiedener Faktoren der musikalischen Praxis – insbesondere von der Material- auf die Wahrnehmungsebene – einher. Dennoch weist das Konzept des Ästhetischen Apparats – wie auch Nonnen-mann bemerkt – Parallelen zu Adornos Materialbegriff auf:

Weil der ästhetische Apparat – analog zu Adornos Verständnis des Ma-terials als »sedimentiertes Subjekt«, aber ohne dessen marxistisch-ge-schichtsphilosophische Implikate – die Funktion einer Schnittstelle erfüllt, an der sich Kunst und Gesellschaft berühren, wird die Auseinandersetzung mit dem Apparat mittelbar zur Auseinandersetzung mit der Gesellschaft.⁹¹

90 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 107.

91 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 243.

Mit dem Materialbegriff verbindet den Ästhetischen Apparat die Annahme einer historischen und gesellschaftlichen Präformierung, die jedoch auf die Sphäre der Wahrnehmung ausgeweitet wird. Demnach sind für Lachenmann nicht nur die Elemente, die ein musikalisches Werk konstituieren, historisch und gesellschaftlich geprägt, sondern ebenso die Art und Weise, wie Musik wahrgenommen wird – schreiben sich die Elemente des kodifizierten musikalischen Ausdrucks den hörenden Subjekten doch in Form von Erwartungshaltungen ein. Die Tatsache, dass Lachenmann den Ästhetischen Apparat auch als »Tonalität 1976«⁹² umschreibt, markiert einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Konzepten – und damit auch eine Differenz zwischen Adornos Musikphilosophie und dem Musikdenken Lachenmanns. Bei Adorno kommt der Materialbegriff meist dann zu Anwendung, wenn vom fortgeschrittensten Stand der musikalischen Mittel zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt die Rede ist.⁹³ Somit ist der Materialbegriff in der Regel mit einer normativen Intention verbunden. Die Vorstellung des Ästhetischen Apparats zielt hingegen darauf ab, den bürgerlichen Musikbetrieb in seiner Breite zu umfassen – seine Stoßrichtung ist also zunächst deskriptiv. Sie schildert keine Zielvorgabe, an der sich der*die Komponist*in zu orientieren hat, sondern eine Zustandsdiagnose, von der sich der*die avancierte Komponist*in gerade absetzen soll. So kommt Lachenmann zu dem Schluss, dass das Hören innerhalb der bürgerlichen Musikkultur nach wie vor durch die Parameter der Tonalität bestimmt ist, auch wenn diese in der Vorstellung der als avanciert geltenden Komponist*innen der 1950er-Jahre keine Rolle mehr spielt. Lachenmann konstatiert somit eine Diskrepanz zwischen dem radikalen Anspruch der Avantgarde und dem Erwartungshorizont des Publikums. Nebenbei sei auf die Verwendung des Wortes »Tonalität« hingewiesen, das hier auch die »exotischen, antithetischen, pluralistischen« Klangsprachen der Gegenwart mit einbezieht und somit über das Alltagsverständnis des Begriffs weit hinausgeht.

Aufmerksamkeit verdient auch der Apparatbegriff an sich: Horkheimer und Adorno sprechen in der *Dialektik der Aufklärung* vom »technischen«⁹⁴ oder »ökonomische[n]«⁹⁵ Apparat, benützen den Terminus jedoch auch ohne Attribut im Hinblick auf die gesellschaftliche Totalität in der »verwalteten Welt«⁹⁶,

92 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 107.

93 So sei das Material »nicht weniger als der vergegenständlichte und kritisch reflektierte Stand der technischen Produktivkräfte einer Epoche«. Adorno, »Vers une musique informelle«, S. 503; zit. n. Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, S. 110–111.

94 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 14.

95 Ebd., S. 44.

96 Ebd., S. 9.

vor der das Individuum verschwinde bzw. in der Anpassung daran selbst zum ›Apparat‹ werde.⁹⁷ Seine mechanischen und technizistischen Konnotationen legen die Assoziation quasi maschineller, subjektloser Herrschaft nahe. Zentrale Bedeutung erlangt der Begriff bei Marcuse, wo er – angelehnt an Max Webers ›bürokratischen Apparat‹ – zunächst die gewaltsame Ordnung des Faschismus und dann jede Form politischer Ordnung meint, die das Individuum im Zeichen des Ganzen unterdrückt.⁹⁸ Zeitgleich, nämlich ebenfalls in den 1960er-Jahren, analysieren die Vertreter*innen der Budapester Schule um György Lukács unter diesem Schlagwort die verselbständigte Bürokratie des Staatssozialismus, die eine (von Marx nicht antizipierte) Herrschaft über die eigentlichen revolutionären Subjekte – die proletarischen Produzent*innen – erlange.⁹⁹ Ebenfalls zur selben Zeit – unter dem unmittelbaren Eindruck des Mai 1968 – adaptiert Louis Althusser den Marx'schen Begriff des Staatsapparats zur Bezeichnung von Institutionen wie Kirche, Polizei, Schule oder Familie, welche die Individuen durch Repression oder Ideologie den kapitalistischen Machtverhältnissen unterwerfen.¹⁰⁰ Gemeinsam ist den unterschiedlichen Verwendungsweisen des Apparatbegriffs die Bezeichnung einer Bürokratie mit repressiven und totalitären Zügen. Diese Aufzählung ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass der Begriff nicht einem*einer einzelnen Denker*in zuzuordnen ist, sondern vielmehr zur Entstehungszeit von »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« mitsamt seinen Konnotationen im Umfeld des westlichen Marxismus und der Neuen Linken auch für Lachenmann greifbar ›in der Luft lag‹ – unabhängig von dessen Rezeption des einen Autors oder der anderen Autorin.

Was Lachenmanns Konzept des Ästhetischen Apparats mit jenen zeitnahen Begriffsprägungen verbindet, ist die Vorstellung eines anonymen und allumfassenden Regelwerks, das sich unter anderem in Form von Institutionen materialisiert. Während alle Begriffsverwendungen die repressive Komponente teilen, lenkt Althusser mit seiner Unterscheidung zwischen repressiven und ideologischen Staatsapparaten den Blick auf die Fähigkeit Letzterer, die Individuen nicht nur zur Anpassung an eine Norm zu zwingen, sondern sie durch den Vorgang der »Anrufung«¹⁰¹ überhaupt erst als Subjekte hervorzubringen.¹⁰²

97 Ebd., S. 14, 111, 190.

98 Wolfgang Lipp, »Apparat und Gewalt. Über Herbert Marcuse«, in: *Soziale Welt* 20 (1969), Heft 3, S. 274–303, hier S. 281–282.

99 Agnes Heller, Ferenc Fehér und György Markus, *Der sowjetische Weg. Bedürfnisdiktatur und entfremdeter Alltag*, Hamburg 1983, S. 30–35, 46.

100 Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg 2016, S. 43, 47.

101 Ebd., S. 88.

102 Ebd., S. 52–91.

In vergleichbarer Weise ist der Ästhetische Apparat bei Lachenmann nicht nur allmächtiges Regelwerk, sondern auch epistemische Voreinstellung, die mit der Hervorbringung möglicher Klänge und Wahrnehmungsweisen auch eine generative Funktion besitzt.¹⁰³

Da der Ästhetische Apparat als Objektivierung kulturell sanktionierter Wahrnehmungskategorien zutiefst gesellschaftlich ist, entscheidet sich im Verhalten ihm gegenüber für Lachenmann der Standpunkt des Komponisten:

Keinesfalls wird er diesen Apparat einfach benutzen, vielmehr geht es ihm darum, ihn technisch und geistig zu beherrschen, ihn einzusetzen und im selben Moment sich mit ihm auseinanderzusetzen. Ob er es will oder nicht, ob er es weiß oder nicht: In der Auseinandersetzung mit den Spielregeln dieses ästhetischen Apparats wird der Komponist in den Konflikt hineingeworfen, von dem das Bewußtsein unserer Gesellschaft geprägt ist bis hinein in die Masken, die sie sich in der Verzweiflung aufsetzt.¹⁰⁴

Die negative Bezugnahme auf den Ästhetischen Apparat impliziert somit ein ebensolches Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität:

Die obligate Auseinandersetzung meiner Musik mit dem, was ich anderswo als »ästhetischen Apparat« gekennzeichnet habe – sie läuft weitgehend auf den negativen Umgang mit traditionellen Kategorien hinaus –, ist die Auseinandersetzung mit unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit, mit ihrem ästhetischen Sensorium als der ästhetischen Kehrseite. (Für mich als Musiker ist sie die Vorderseite.)¹⁰⁵

Dabei stellt die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit kein unmittelbares Ziel des kompositorischen Schaffens dar, sondern ergibt sich quasi von selbst aus der Konfrontation des komponierenden Subjekts mit dem Ästhetischen Apparat:

Diese Auseinandersetzung vollzieht sich nicht frontal, sie wirkt empfindlicher: als beiläufiges Resultat (Provokation) bei der individuell motivierten Erschließung musikalischer Zusammenhänge (expressiver Möglichkeiten) und Einbeziehung neuer Erfahrungskategorien.¹⁰⁶

103 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den produktiven Charakter der Macht bei dem Althusser-Schüler Michel Foucault; vgl. beispielsweise Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. 101998, S. 113–115.

104 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 108.

105 Lachenmann, »Über Tradition«, S. 340.

106 Ebd.

Mit der »individuell motivierten Erschließung musikalischer Zusammenhänge« wird der Schauplatz der Auseinandersetzung in das schöpferische Bewusstsein der Komponist*in verlegt, das somit neben dem Ästhetischen Apparat und der gesellschaftlichen Wirklichkeit als dritte Kategorie etabliert wird. Aus dem Streben nach Ausdruck und der Erschließung »expressiver Möglichkeiten« folgt beinahe automatisch, als »beiläufiges Resultat«, eine (Zer-)Störung traditioneller Wahrnehmungskategorien, die bei den Hörenden als Provokation ankommt.

In einem neueren Text Lachenmanns wird das Verhältnis zwischen musikalischem Material und Ästhetischem Apparat präzise gefasst – hier in Verbindung mit der Forderung nach einer »Brechung« der Struktur außereuropäischer und traditioneller Musik bei deren Anverwandlung durch Komponist*innen westlicher Kunstmusik:

Medium jeder Brechung ist in der kreativen Praxis das, was wir seit der vergangenen Jahrhundertmitte das »musikalische Material« nennen: das überlieferte Reservoir der Mittel zur Gestaltung von Klang- und Zeiträumen, vermittelt durch den einst von mir so genannten »ästhetischen Apparat«. Gemeint ist mit letzterem das Gesamt dessen, was zur gesellschaftlich und historisch gewachsenen Praxis des Muskmachens im weitesten Sinne gehört: die Musikinstrumente, die Einrichtungen, die Aufführungs- und Notationspraxis und die daran gebundenen Theorien und Ordnungen, Systeme, Hierarchien – aber ebenso die damit verknüpften Rezeptionsformen und -rituale.¹⁰⁷

In diesem Aufsatz zieht Lachenmann die Trennlinie zwischen musikalischem Material und Ästhetischem Apparat derart, dass sie die klanglichen Mittel auf der einen Seite von den materiellen, institutionellen und soziokulturellen Rahmenbedingungen der Musikpraxis auf der anderen Seite trennt. Auch wenn diese Unterscheidung pragmatisch und schlüssig erscheint, deckt sie sich nicht mit Lachenmanns früherem Sprachgebrauch – suggeriert der Ausdruck »Tonalität 1976« doch eine wesentlich weitere Begriffsbedeutung, die sehr wohl auch im strengen Sinn musikalische Parameter umfasst.

Tatsächlich wird der Begriff in dem Text von 1976 so weit gefasst, dass sich die Frage nach seinen Grenzen stellt. So scheint die Formel »Tonalität 1976« auf jene herrschenden Wahrnehmungskategorien zu zielen, die Lachenmann zufolge auch noch die Rezeption von »neuer Musik« prägen und daher von der

107 Lachenmann, *Kunst in (Un)Sicherheit bringen*, S. 4.

Komponist*in bewusst zu reflektieren und zu ›brechen‹ sind.¹⁰⁸ Interessant wird es jedoch im nächsten Halbsatz, wo diese ›Tonalität‹ um ihre »exotischen, antithetischen, pluralistischen Elemente«¹⁰⁹ erweitert wird und somit, wie der Autor klarstellt, die »Flucht zurück in die Schein-Geborgenheit des Vergangenen«¹¹⁰ ebenso umfasst wie jene »nach vorne ins wie auch immer geartete avantgardistische Abenteuer«¹¹¹. Gemeint ist damit – wie Lachenmann in der Folge klarstellt – der Serialismus, der es verabsäumt habe, die herrschenden ästhetischen Normen als solche der *Wahrnehmung* ausreichend zu reflektieren. Dennoch wirft eine dermaßen breite Begriffsbestimmung, die neben der traditionellen Musiksprache auch noch deren Negation umfasst, die Frage nach einem möglichen Standort außerhalb des Ästhetischen Apparats auf, der für einen kritischen Umgang damit ja unerlässlich wäre. Bezeichnet der Ästhetische Apparat möglicherweise den jeweiligen Status quo, von dem sich das gerade im Werden begriffene Werk jeweils abzusetzen hat? Würde dieses aber nicht jedenfalls ab dem Zeitpunkt seiner Entstehung notwendigerweise ebenfalls dazugehören und einen neuen Nullpunkt bilden, von dem sich die nächste Komposition wiederum abzusetzen hätte?

Dass dieses Problem nicht unbeachtet blieb, zeigt Lachenmanns Hervorheben der Dehnbarkeit als konstitutives Merkmal des Ästhetischen Apparats in seiner aktuellen Ausprägung. Auch legt der Hinweis auf die »Werthierarchien«¹¹² des Ästhetischen Apparats nahe, dass der Begriff keine homogene Einheit bezeichnet, sondern ein tonales Gravitationszentrum voraussetzt, das auch noch das Abweichende und Periphere affiziert. Dass Lachenmann den Ästhetischen Apparat – dessen offensichtlicher Widersprüchlichkeit und Heterogenität zum Trotz – dennoch als Einheit betrachtet, welcher »geltende Gesetze«¹¹³ und »Spielregeln«¹¹⁴ zuzusprechen sind, wirft allerdings die Frage auf, ob das Festhalten an derartigen totalisierenden Entitäten, wie sie für die Moderne kennzeichnend waren, angesichts der ästhetischen Pluralisierung des späten 20. Jahrhunderts noch gerechtfertigt ist.¹¹⁵

108 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 108; Helmut Lachenmann, »Harmonica. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83)«, in: *MaeE*³, S. 395.

109 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 107.

110 Ebd., S. 108.

111 Ebd.

112 Ebd.

113 Ebd.

114 Ebd.

115 Möglicherweise sind die Paradoxien des ›ästhetischen Apparats‹ als notgedrungen widersprüchliche Antwort auf die Herausforderung zu deuten, unter Verzicht auf ein lineares Fortschrittsdenken, wie es noch der Begriff des Material-

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Verhältnis von Musik und Gesellschaft, als deren zentrale Schnittstelle in Lachenmanns Texten der von Adorno geprägte Materialbegriff dient, eine weitere Schärfung im Konzept des Ästhetischen Apparats erfährt, das über musikalische Parameter im engeren Sinn hinaus auch materielle und institutionelle Faktoren umfasst und die musikalische Wahrnehmung maßgeblich prägt. Der Ästhetische Apparat verschiebt den Fokus von der Produktions- und Werkebene in Richtung der Rezeption, die nun ausführlich in den Blick genommen werden soll.

4.3 Wahrnehmung als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung¹¹⁶

Die Wahrnehmung erweist sich in Lachenmanns Texten als zentraler Schauplatz sowohl des ästhetischen Geschehens als auch der damit verbundenen existentiellen Veränderung bei den Hörenden – in ihr manifestiert sich der gesellschaftliche Gehalt und das gesellschaftsverändernde Potenzial von Musik. Dass Lachenmann damit im Musikdenken der Gegenwart keine Ausnahme darstellt, illustriert Martin Kaltenecker mit Verweis auf Philosophen wie Gilles Deleuze oder Jean-Luc Nancy. Der Themenkomplex von Hören und Wahrnehmung bilde mittlerweile geradezu einen Topos in Werkcommentaren und wissenschaftlichen Publikationen. Diese prominente Position im Diskurs führt Kaltenecker unmittelbar auf die Wirkungsgeschichte von Lachenmanns Texten zurück.¹¹⁷

Der Komponist hat sich eingehend mit dem Begriffsfeld des Hörens auseinandergesetzt und sein Hörverständnis unter Zuhilfenahme des Wahrnehmungsbegriffs präzisiert:

Der Begriff der Wahrnehmung ist abenteuerlicher, existentiell umfassender als der des Hörens: Er setzt alle syntaktischen Vorwegbestimmungen, alle

stands voraussetzt, weiterhin an der Vorstellung eines avancierten Komponierens festzuhalten.

116 Eine Frühfassung von Kapitel 4.3 erschien bereits 2021 als Teil des Aufsatzes »Musikalische Wahrnehmung – ein gesellschaftsverändernder Prozess?«, in: *Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel*, hg. von Christiane Schürkmann u.a., Wiesbaden 2021, S. 87–108, hier S. 87–93. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Springer VS. Dieses Kapitel ist daher von der CC BY-NC Lizenz ausgenommen.

117 Martin Kaltenecker, »Was ist eine reiche Musik? Laudatio auf Helmut Lachenmann«, in: *MusikTexte* (2012), Heft 134, S. 37–40, hier S. 39.

Sicherheiten des Hörens aufs Spiel, er impliziert höchste intellektuelle wie intuitive Sensibilität und daran gebundene Aktivität des Geistes [...].¹¹⁸

Trotz dieser Differenzierung verwendet Lachenmann ›hören‹ und ›wahrnehmen‹ häufig synonym. Eine weitere Unterscheidung trifft der Komponist zwischen einem auf einer verbindlichen Musiksprache und dem Nachvollzug konventioneller Strukturen basierenden ›Zuhören‹ und einem die akustischen Klangeigenschaften analytisch beobachtenden ›Hören‹ – Letzteres hat Lachenmann als bewusst gewordenes Wahrnehmen klanglicher Prozesse ins Zentrum seines musikästhetischen Denkens gestellt.¹¹⁹

Dieses gründet in der Vorstellung, dass sich in Hörenden von avancierter Musik eine existenzielle Veränderung vollzieht, die gleichzeitig deren Verhältnis zur sozialen Umwelt transformiert. Damit Musik im Wahrnehmungsvorgang eine solche Macht über die Individuen entfalten kann, ist es zunächst nötig, dass sie anders verfährt, als es die Hörenden gewöhnt sind – dass sie sich deren Erwartungshaltung *verweigert*. Der Begriff der Verweigerung nimmt in der Lachenmann-Literatur eine beherrschende Stellung ein – eine Stellung, gegen die der Komponist wiederholt Einspruch erhoben hat (siehe S. 2). Lachenmann verwehrt sich dagegen, auf den Begriff der Verweigerung reduziert und *nolens volens* als Oberhaupt einer Schule identifiziert zu werden, die diesen Begriff auf plakative Weise ausschachtet. Ungeachtet solch partieller Dementis spielt der Verweigerungsbegriff in Lachenmanns Texten aus den 1970er-Jahren eine durchaus bedeutende Rolle. Dabei spezifiziert der Autor, worauf sich die Verweigerung konkret bezieht: »Seit *temA* und *Air* geht es in meiner Musik um streng auskonstruierte Verweigerung, Aussperrung dessen, worin sich mir Hör-Erwartungen als gesellschaftlich vorgeformt darstellen.«¹²⁰ In »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« heißt es:

118 Lachenmann, »Von verlorener Unschuld«, S. 142.

119 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, S. 116–121; Clemens Gadenstätter und Christian Utz, »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns. Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann an der Kunstuniversität Graz (21. November 2005).«, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz u.a., Saarbrücken 2008, S. 13–66, hier S. 28. Auch Lydia Jeschke bezieht sich auf diese Differenz und sieht Lachenmanns »neues Hören« als ein Hören, das den Selektionsprozess der traditionellen Musikrezeption außer Kraft setzt. Lydia Jeschke, »Hören ohne zu und auf? Gedanken über einen Begriff mit Tradition«, in: *Auf(-)und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. von Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005, S. 27–34, hier S. 27–28.

120 Lachenmann, »Selbstporträt 1975«, S. 154.

Die Elemente der kompositorischen Individuation lassen sich unmittelbar in der komponierten Struktur und dort nicht anders denn als Verweigerung des Gewohnten, als latentes oder offenes Skandalon, als expressive Neubestimmung der aus der Verdinglichung aufgeschreckten Mittel nachweisen.¹²¹

Die Formel von der ›Verweigerung des Gewohnten‹ impliziert den Widerstand gegen die Normen des Ästhetischen Apparats; ihre rezeptionsästhetische Bedeutung liegt im Bruch mit Erwartungshaltungen – einem Bruch, der das Hören für neue Erfahrungen öffnen soll. Eine erste eingehende Auseinandersetzung damit ist in dem Text »Zur Analyse Neuer Musik« dokumentiert. Entgegen der von Lachenmann konstatierten Tendenz einiger Komponist*innen ›neuer Musik‹, auf ›Querfeldein-Kontakte‹¹²² mit dem Publikum zu spekulieren, sieht er es als Aufgabe avancierten Komponierens, sich Hörgewohnheiten konsequent zu verweigern. Dafür nennt er Beispiele aus der musikalischen Tradition:

Bach, Haydn, Mozart, Beethoven: Komponieren hieß schon für sie: mit der Klarheit und Selbständigkeit des denkenden Willens etablierte Formen und Normen sprengen und aus der Geborgenheit gesellschaftlich verankerter Kommunikationsgewohnheiten sich heraus in die Ungeborgenheit der eigenen Verantwortung gegenüber dem musikalischen Material wagen.¹²³

Der Brückenschlag zwischen der Sphäre des Materials und jener des Hörens verdeutlicht nochmals, dass das Erkunden neuer Klänge für Lachenmann niemals Selbstzweck, sondern stets auf das Ermöglichen eines neuen Hörens gerichtet ist. Aufgabe von ›neuer Musik‹ ist es demnach, jene eingeschliffenen kommunikativen Muster zu durchbrechen, die sich im tonal geformten Bewusstsein westlich geprägter Rezipient*innen etabliert haben und als Bestandteile des Ästhetischen Apparats nach wie vor Geltung besitzen. Durch die Negation ästhetischer Normen wird somit die Wahrnehmung und mit ihr das Bewusstsein aus einer Art Trance geweckt, in die sie das Verdrängungssystem des Kulturbetriebs versetzt hat. Die Verweigerung dieser Normen bewirkt Lachenmann zufolge bei den Hörenden eine Verunsicherung, die das Hören aus den hergebrachten Bahnen der Gewohnheit wirft: »Das Moment der Irritation meiner Wahrnehmungsgewohnheiten halte ich für äußerst kostbar.«¹²⁴ Um diese Irritation zu erreichen,

121 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 108–109.

122 Vgl. Kapitel 4.2, S. 101.

123 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 24.

124 Helmut Lachenmann, »Herausforderung an das Hören. Gespräch mit Reinhold Urmetzner«, in: *MaeE*³, S. 352–356, hier S. 355.

mußte ich immer wieder von den vorgegebenen tonalen Bezügen abzulenken versuchen, sie aussperren oder still legen, damit sie das Hören nicht wieder auf die alten Geleise ziehen. Nur in diesem Zusammenhang hat der Terminus ›Verweigerung‹ eine Bedeutung in meiner Musik. Vertrautes mußte ich verbergen, damit Unvertrautes dahinter wahrnehmbar wurde. Es ging mir von jeher weniger um neue Klänge als um ein verändertes Hören.¹²⁵

Diese Irritation beschreibt Lachenmann auch als Brechung vorgegebener Strukturen.¹²⁶ Ausschlaggebend ist dabei nicht die Komplexität der kompositorischen Faktur, sondern deren Verhältnis zu den Hörerwartungen der Rezipient*innen:

Denn das Entscheidende ist nicht die konzeptionelle Dichte des notierten Textes, sondern was die Friktion der komponierten Struktur mit jener Rezeptionsstruktur des Hörenden bewirkt, die über die musikalische Wahrnehmungsfähigkeit und -bereitschaft hinaus von unendlich vielen, aus der eigenen Existenz und ihrem historischen und gesellschaftlich-kulturellen Umfeld sich bestimmenden Komponenten sich bestimmt.¹²⁷

Die Irritation, die aus der Frustration von Hörerwartungen hervorgeht, aktiviert also eine neue Qualität der Wahrnehmungsfähigkeit. Die Verweigerung impliziert demnach neben dem negativen auch ein positives Moment, das Lachenmann als Angebot an ein verändertes Hören bezeichnet. In diesem Kontext sieht Lachenmann auch die Bedeutung von Provokation:

Provokation, das heißt: Ausbruch aus gedankenlos übernommenem Hörverhalten und zugleich Angebot an die Wahrnehmung: Angebot, anders zu hören, im Hören übers Hören nachzudenken, sich immer von neuem dem Ungewohnten zu öffnen, sich ihm auszusetzen und sich damit auseinanderzusetzen.¹²⁸

Das ›neue Hören‹ zeichnet sich zunächst durch eine gesteigerte Sensibilität aus, die Lachenmann schon bei der Musik Luigi Nonos gefordert sieht:

Es ist das, was ich mit fortschreitender Sensibilisierung meine: Dinge, die wir erleben oder sehen, mal genauer anzuschauen. Das habe ich bei meinem Lehrer Nono gelernt, der immer wieder darauf hinwies, die Wahrneh-

125 Ebd.

126 Vgl. Lachenmann, *Kunst in (Un)Sicherheit bringen*, S. 3.

127 Lachenmann, »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 93.

128 Helmut Lachenmann, »Nachzutragende Gedanken«, in: *MaeE*³, S. 335.

mung selbst in dem Moment bewußt zu machen, wo wir anfangen zu hören.¹²⁹

Die sensibilisierte Wahrnehmung bricht mit der Passivität, die Lachenmann als konstitutiv für das tonale Hörverhalten versteht: »In der Praxis bedeutet solches Hören Konzentration des Geistes, also Arbeit.«¹³⁰ Weiters ist das neue Hören durch einen Nachvollzug des kompositorischen Aufbaus gekennzeichnet: »Ich habe Hören immer wieder gern bezeichnet als Abtastvorgang, welcher Rückschlüsse auf die im Werk wirkenden Bauprinzipien und darüber hinaus auf die zugrunde liegende expressive und ästhetische Haltung ermöglicht«¹³¹. In diesem Zusammenhang verwendet Lachenmann auch den Begriff des »strukturell gerichteten Hörens«¹³², das er als bewusstes Wahrnehmen beschreibt:

Für mich hat das Hören sehr viel mit bewußtem Beobachten zu tun. [...] Das heißt, ich achte tatsächlich auf den tonlosen Zischer des Horns, der in einen Bek-k-enschlag [sic!] übergeht, ich erlebe akustisch die Unterschiedlichkeit. [...]; solche Dinge meine ich mit botanisieren, im Grunde sind das akustische Informationen, die mich wachsam machen.¹³³

Durch die Schärfung und gesteigerte Bewusstheit der Wahrnehmungsfähigkeit richtet sich das Hören zunehmend auf sich selbst. Wiederholt sind bei Lachenmann Formulierungen wie »sich selbst wahrnehmendes Hören«¹³⁴ oder »sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung«¹³⁵ anzutreffen:

Gemeint ist Musik, die den abendländischen Begriff von Kunst als reflektierter, vom Geist beherrschter Materie einlöst, indem sie den Blick auf die eigene Struktur und auf die Strukturhaftigkeit des Klingenden schlechthin zum Erlebnis der Selbsterfahrung für die Wahrnehmung macht und so immer wieder auf andere Weise ausbricht aus der falschen Geborgenheit, welche jener scheinbar reibungslos funktionierende und so verwaltete – gar unterrichtbare – Musikbegriff mitsamt seinen tabuisierten Kategorien verkörpert.¹³⁶

129 Hilberg, »Nicht hörig, sondern hellhörig«, S. 91.

130 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, S. 118.

131 Lachenmann, »Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder«, S. 164.

132 Helmut Lachenmann, »... zwei Gefühle ...«, in: *MaeE*³, S. 402.

133 Hilberg, »Nicht hörig, sondern hellhörig«, S. 92.

134 Vgl. Lachenmann, »Von Nono berührt«, S. 302.

135 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, S. 117.

136 Helmut Lachenmann, »Vier Fragen zur Neuen Musik«, in: *MaeE*³, S. 357.

Die reflexive Qualität der Wahrnehmung wird gekoppelt an einen ›abendländischen‹ Kunstbegriff, den eine spezifische reflexive Qualität auszeichne.¹³⁷ Diese manifestiert sich im Vorgang der Bewusstwerdung einer »vom Geist beherrschten Materie«. Eine Musik, die die »Strukturhaftigkeit des Klingenden« thematisiert, bildet die Grundlage einer sich selbst wahrnehmenden Wahrnehmung – die reflexive Qualität, die sich in der Musik ausdrückt, greift also gleichsam auf die Hörenden über und zwingt sie, die Aufmerksamkeit nicht nur auf das Gehörte, sondern auf das Hören selbst zu richten. Von der Reflexion des Hörens führt für Lachenmann ein logischer Schritt zu einer Auseinandersetzung der Hörenden mit sich selbst:

Musik verstehen muß einerseits heißen, seine eigene Vorprägung zu kennen [...]. Musik verstehen heißt bereit sein, sich selber neu zu erkennen, und das bedeutet, um die eigene Vorprägung wissen. Und auf der Basis der Prägung geht es darum, sich auf Abenteuer und Veränderungen einzulassen.¹³⁸

Diese Selbstreflexion der Hörenden wird ausgelöst durch eine existenzielle Erschütterung, welche die Einwirkung der Musik nach sich zieht. Das Verhältnis von Hörenden und Musik ist durchaus widersprüchlich: Erscheint der*die Hörende zunächst als überlegenes Subjekt, das die wahrgenommenen Strukturen durch einen Akt bewusster Erkenntnis dem Bereich der geistlosen Gewohnheit entzieht, so sieht sich das Individuum gleichzeitig schutzlos der Gewalt der Musik ausgesetzt:

Gute Musik – andere interessiert mich sowieso nicht – zwingt mich, nicht im unterdrückenden Sinn, und besser wäre vielleicht zu sagen: bezwingt mich; läßt mir keinen anderen Weg der Begegnung als den, neu und intensiv aufzumerken, mich im Hören schärfer zu konzentrieren (und glücklichere Entspannung als ästhetische Konzentration gibt es einfach nicht) und mich in gewisser Weise so auch selbst zu verändern und neu zu erfahren.¹³⁹

Hier erscheint die Musik als Subjekt und das Individuum als Objekt einer Veränderung, die sich dessen Kontrolle entzieht. Die Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses geht für Lachenmann mit der Transformation vom ›Zuhörer‹ zum ›Hörer‹ einher, einer radikalen Erfahrung der eigenen Veränderbarkeit: Der Zuhörer

137 Vgl. Kapitel 5.5.

138 Hilberg, »Nicht hörig, sondern hellhörig«, S. 92.

139 Lachenmann, »Herausforderung an das Hören«, S. 353.

wird dort, wo die vertraute Sprache sich zersetzt hat, ›Hörer‹: körperlich-akustisch Wahrnehmender, der ohne vorgegebene Orientierung Zeit- und Klangraum abtastet – oder vielleicht sollte man sagen: Er selbst wird auf eine ihm ungewohnte Weise von der Musik abgetastet. Hören heißt so, sich selbst als Veränderter, aber auch als Veränderbarer neu erfahren. Hören heißt im Gegensatz zum mitvollziehenden Zuhören: sich radikal umorientieren, sich neu zurechtfinden müssen, heißt, im Erstasten ungewohnter Strukturen verborgene Räume in sich erschließen.¹⁴⁰

Die Komposition, die sich überlieferten Kommunikationsmustern widersetzt, setzt also die gewohnte Wahrnehmung außer Kraft und an ihrer Stelle einen Prozess in Gang, der die Restitution des vom Kulturbetrieb beschädigten Ichs zur Folge hat. Der Impuls, der diese Neuorientierung auslöst, entspricht einer Erfahrung der Erschütterung, einer Art Schock, wie er zur genuinen Wirkungsweise der historischen Avantgarden gehört und auch von Adorno beschrieben wurde.¹⁴¹ Um diese radikale Umorientierung der Wahrnehmung zu beschreiben, verwendet Lachenmann den Begriff der ›Befreiung‹: »Was der Komponist zu ermöglichen hat, sind neue Formen des Hörens: Situationen befreiter Wahrnehmung durch die Neubeleuchtung und Umformung des Vertrauten.«¹⁴² ›Befreiung‹ ist einer jener Termini, die es Lachenmann erlauben, mit sprachlichen Mitteln einen Zusammenhang zwischen musikalischer und gesellschaftlicher Ebene herzustellen. Die Verbindung zu Marcuse liegt auf der Hand: Dieser machte den Befreiungsbegriff 1969 zum titelgebenden Gegenstand eines Aufsatzes, der zum Grundlagentext der Studierendenrevolte avancierte. Darin definierte er individuelle Triebe und Bedürfnisse als maßgeblich für einen gesellschaftlichen Umbruch, wobei er dem Ästhetischen »als eine Art Eichmaß für eine freie Gesellschaft«¹⁴³ zentrale Bedeutung zuwies. Neben dem Gedanken, dass eine »Revolution der Wahrnehmung«¹⁴⁴ die notwendige Voraussetzung gesellschaftlicher Veränderung darstelle, dem in der Lachenmann-Literatur zu Recht eine Vorbildfunktion für die gesellschaftskritische Ästhetik des Komponisten zugeschrieben wird, dürfte auch der für Lachenmann grundlegende Befreiungsbegriff wesentlich durch dessen Marcuse-Rezeption geprägt sein.¹⁴⁵

140 Lachenmann, »Accanto«, S. 169.

141 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 26, 131 und passim.

142 Lachenmann, »Von verlorener Unschuld«, S. 142.

143 Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt a.M. 1969, S. 48.

144 Ebd., S. 61.

145 Vgl. z.B. Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 122; Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 20; Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 54; Nyffeler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, S. 3.

Wie für Marcuse hat das Vorenthalten gewohnter Wahrnehmungsmuster, der Bruch mit »den routinierten Weisen des Sehens, Hörens, Fühlens und Verstehens«¹⁴⁶ auch für Lachenmann eine Befreiung der Wahrnehmung zur Folge, die sich mit einem Mal in Konflikt mit der gesellschaftlichen Realität befindet. Diese ist für Lachenmann von Unfreiheit geprägt – eine Sichtweise, in der Adornos Vorstellung vom spätmodernen Menschen ihren Widerhall findet, der einer totalen Kapitalmacht unterworfen ist:¹⁴⁷

Eine freie, voraussetzungslose Wahrnehmung gibt es sowieso nicht. Allenfalls im Übergang vom gewohnten Hören zum strukturell neu bestimmten Beobachten blitzt jenes im Grunde unfassbare Moment einer befreiten Wahrnehmung auf, welches uns beiläufig an unsere Unfreiheit erinnert und uns zugleich so [sic!] an unsere Bestimmung zu deren Überwindung, das heißt: an unsere Geistfähigkeit gemahnt.¹⁴⁸

Durch die Konfrontation mit Musik, die mit den Normen des Ästhetischen Apparats bricht, springt gewissermaßen auch die normierte Wahrnehmung aus dem Gleis – eine Umorientierung, die sich nicht auf die Sphäre des Ästhetischen beschränkt, sondern sich auf die außermusikalische Wirklichkeit erstreckt, wodurch es zu einer Konfrontation mit den Normen der Gesellschaft kommt. Lachenmann entwirft also ein Modell des musikalischen Hörens, das zu einer kritischen Reflexion zunächst des Gehörten, dann des Hörens selbst und schließlich der gesellschaftlichen Wirklichkeit führt. Letztere operiert in Form von kulturellen Verdrängungsmechanismen, welche die Individuen an der Selbstkenntnis hindern.¹⁴⁹

Dass sich die Art der Verbindung zwischen einer Selbstwahrnehmung des Hörens (bzw. der Hörenden) und einer kritischen Wahrnehmung der Gesellschaft nicht auf den ersten Blick erschließt, liegt daran, dass die Homologie zwischen sozialen und musikalischen Strukturen eine unhinterfragte Grundannahme des Lachenmann'schen Denkens darstellt, sodass sich die Auswirkung einer der beiden Sphären auf die andere automatisch zu vollziehen scheint:

146 Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, S. 19.

147 Vgl. zum Begriff »Unfreiheit« auch Kapitel 3.1.

148 Lachenmann, »Von verllorener Unschuld«, S. 142.

149 Vgl. Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, S. 91: »Die Gesellschaft, in der wir leben, ist geprägt nicht bloß von den Bedrohungen, denen sie sich ausgesetzt weiß, geprägt vielmehr von ihren Verdrängungen solcher Bedrohungen, geprägt im ästhetischen Bereich aber von billig verfügbarer Magie und der per Knopfdruck abrufbaren Emphase, von wohliger erlebter Exotik und ängstlich beschworener Illusion von Geborgenheit in einer Welt, die alles Irritierende vorsorglich zur »Dissonanz« eingemeindet«.

Gerade dort, wo es um nicht mehr und nicht weniger als um die Mobilisierung von struktureller Wahrnehmung geht, gerät die so konzipierte Musik in automatischen Konflikt mit den geltenden Tabus und philharmonischen Spielregeln einer Gesellschaft, die sich ihr geliebtes Kulturspielzeug nicht nehmen lassen will [...].¹⁵⁰

Das In-Eins-Setzen von persönlicher Transformation und Gesellschaftskritik beruht auf einem unausgesprochenen Parallelismus ästhetischer, subjektiver und gesellschaftlicher Strukturen:

[D]er direkte Weg zur Beeinflussung und Aufrüttelung des Menschen [...] geht über dessen ästhetische Tabus. Denn dort schlägt sich – wohl unbewußt, dafür aber unbestechlich – das allgemeine Ideal nieder, welches ihm letztlich die Legitimation für sein gesellschaftliches Verhalten gibt. [...] Wenn Kunst eine gesellschaftliche Berechtigung und Funktion heute hat, dann die, neue ästhetische Realitäten zu kommunizieren und zu reflektieren, und so dem Einzelnen den alten Boden wegzureißen, ihn zu zwingen, jene Verantwortung, die er bisher solchen irrationalen Instanzen zugeschoben hatte, auf sich selbst zu nehmen.¹⁵¹

Subjekt, Musik und Gesellschaft sind verbunden durch die gesellschaftlich geformten ästhetischen Tabus, die in einem Großteil der verfügbaren Musik wirken. Diese Argumentation erschließt sich vor dem Hintergrund einer Strukturäquivalenz von Musik und Gesellschaft, wie sie Adornos Musikphilosophie zugrunde liegt. Insofern die Gebote und Verbote der ästhetischen Tradition, insofern der Ästhetische Apparat durch gesellschaftliche Normen geprägt wurde (oder, um auf Adornos Begrifflichkeit zurückzugreifen: insofern »das ›Material‹ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist«¹⁵²), führt ein Aufbrechen ästhetischer Tabus zu einer gesellschaftlichen Sensibilisierung oder – genauer gesagt – einer Sensibilisierung für gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen.¹⁵³ Mit dieser Reaktivierung geht auch ein Bewusstsein für die erfolgte Manipulation und die gesellschaftliche Gewalt einher, die das Individuum in seiner Wahrnehmungsfähigkeit beschnitten haben. In der aus der Psychoanalyse bekannten Annahme, dass Bewusstsein gleich Veränderung sei,¹⁵⁴ trennt die Erkenntnis der

150 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 345.

151 Lachenmann, »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik«, S. 256.

152 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 39.

153 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 39: »Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete«.

154 »In der Psychoanalyse bestand von Anfang an ein Junktim zwischen Heilen und Forschen, die Erkenntnis brachte den Erfolg, man konnte nicht behandeln, ohne etwas Neues zu erfahren, man gewann keine Aufklärung, ohne ihre wohltätige

Unfreiheit in Lachenmanns Augen ein vergleichsweise kleiner Schritt von ihrer Überwindung:

In solchen Grenz- oder gar »Krisen«-Situationen [der Herausforderung des Hörens, Anm. d. Verf.] fängt unser Hören an, sich selbst und die eigenen spontanen Reaktionen zu beobachten, sich seiner so irritierten Wertvorstellungen zu erinnern. Darüber hinaus wird der so in Bewegung geratene Geist an seine Unfreiheit als gesellschaftlich verwalteter und zugleich an seine Fähigkeit erinnert, diese zu überwinden, über die Wahrnehmung des Akustischen hinaus die Gesamtsituation zu verstehen, in der solche »Provokation« sich ereignet und auf die sie reagiert.¹⁵⁵

Lachenmann begreift die Wahrnehmung also als zentrale Schnittstelle von Musik und Gesellschaft. Materialtechnische Innovation ist niemals Selbstzweck, sondern dient der Ermöglichung eines veränderten Hörens. Dieses richtet sich in zunehmender Reflexivität zunächst auf das ästhetische Gebilde, in weiterer Folge aber auch auf sich selbst und schließlich auf die Gesellschaft, deren Normen und Tabus jenen der Ästhetik als Grundlage dienen. Auch wenn die Ebene der Gesellschaftsveränderung bei Lachenmann nur gestreift wird, erschließt sich aus dem Gesagten, dass eine Veränderung der Wahrnehmung die Grundlage eines veränderten und verändernden sozialen Handelns bildet.

Der erste Hauptteil dieses Buches – die »Innenansicht« – hatte eine Klärung der begrifflichen Grundlagen zum Ziel, auf denen *Die Politik des Kritischen Komponierens* basiert. Dabei galt die Aufmerksamkeit zunächst »Lachenmann als Autor«, um die Rolle zu umreißen, die die Textproduktion des Komponisten im Diskurs über das »kritische Komponieren« spielt. Trotz der erstaunlichen Konsistenz dieses ein halbes Jahrhundert umfassenden Textkorpus zeigt sich ab den 1990er-Jahren eine wesentliche Verschiebung: Denkmuster aus dem Umfeld der Neuen Linken weichen zunehmend einem Denken in bildungsbürgerlicher Tradition, das mit einem exklusiven Kunstbegriff und kulturkritischen Tendenzen einhergeht. An die Stelle von dezidiert politischen Positionsnahmen treten immanent politische Aspekte – dazu zählt neben dem anhaltenden Streben nach einer Irritation der Wahrnehmung die implizite Annahme einer Überlegenheit der europäischen Kultur.

Weiters wurden »Offene und verdeckte Bezüge« aufgezeigt, die Lachenmanns Schriften intertextuell mit jenen Theodor W. Adornos, György Lukács'

Wirkung zu erleben«. Sigmund Freud, »Nachwort zur ›Frage der Laienanalyse‹«, in: *Gesammelte Werke* 14, hg. von Anna Freud, London 1948, Nachdruck 1955, S. 287–296; hier S. 293–294.

155 Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören«, S. 17.

und Luigi Nonos verschränken. Dabei zeigte sich, dass die zweite der auf S. 17 beschriebenen Dimensionen des Politischen bei Lachenmann – die gesellschaftliche Wirkungsabsicht – maßgeblich auf dessen konzeptuelle Nähe zu Adorno zurückzuführen ist. Die Parallelen zu Lukács werden hingegen von beträchtlichen Diskrepanzen konterkariert. Lachenmanns Beziehung zu Nono berührt wiederum die explizit politische Ebene: Wie gezeigt wurde, changiert Lachenmanns Verhältnis zu der kommunistischen Position seines Lehrers zwischen Aneignung und Abgrenzung.

Schließlich thematisierte der erste Teil »Zentrale Konzepte in Lachenmanns Texten«, die auf die darin manifeste gesellschaftliche Wirkungsabsicht hin untersucht wurden. Dabei wurde das musikalische Material in Weiterführung von Adorno als jener Ort bestimmt, an dem der gesellschaftliche Gehalt von Musik zum Ausdruck kommt. Trotz der negativen Bezugnahme auf die überlieferte musikalische Sprache besitzt Musik für Lachenmann insofern Sprachcharakter, als sie auf Strukturen außerhalb ihrer selbst verweist.

Die überlieferten musikalischen Mittel erscheinen so als homologes Spiegelbild gesellschaftlicher Normen, deren radikale Reflexion im ästhetischen Medium wiederum auf diese Normen zurückwirkt. Mit dem Begriff des »Ästhetischen Apparats« verschiebt Lachenmann den zentralen Schnittpunkt von Musik und Gesellschaft schließlich vom Material hin zur Wahrnehmung, deren Irritation mit Marcuse über die ästhetische Sphäre hinauswirkt und in einer kritischen Reflexion gesellschaftlicher Unterdrückungsmechanismen resultiert.