

5 Kritisches Komponieren als bürgerliche Kultur

Und das »sagt« uns eigentlich die Musik: Es gibt einen Geist.¹

Die Distanzierung des Großbürgertums von allen unter ihm stehenden Gesellschaftsklassen hatte nicht nur zu seiner Abwendung vom Volkstümlichen in der Kunst geführt, sondern auch [...] seine Umgangsformen und seinen gesamten Lebensstil entscheidend beeinflusst.²

Ziel des vorangegangenen Kapitels war es, die Kategorien herauszuarbeiten, die für das diskursive Konstrukt des »Kritischen Komponierens« – wie es sich in den Schriften Helmut Lachenmanns darstellt – eine wesentliche Rolle spielen. Begriffe wie »musikalisches Material«, »Aura« oder Ästhetischer Apparat prägen die Vorstellung davon, wie »neue Musik« aufgrund ihrer strukturellen Beschaffenheit zur Trägerin gesellschaftlicher Wahrheit wird, die die Rezipient*innen durch ebendiese Beschaffenheit zu geschärfter Wahrnehmung und kritischem Denken anzuregen vermag. Methodisch handelte es sich dabei um ein schlichtes Nachzeichnen von Argumentationen, um die für den Diskurs charakteristischen, explizit verhandelten Konzepte verständlich zu machen.

Der Ansatz der Diskursanalyse, zumal der Critical Discourse Analysis, vermag durch ein besonderes Augenmerk auf die Sprache indessen auch jene Aspekte des Gesagten oder Geschriebenen zu beleuchten, die sich der Intention der Autor*innen entziehen. Der Critical Discourse Analysis geht es dabei insbesondere um ideologische Momente, also um Konstruktionen der Realität, die der Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen dienen. Ein Ausdruck, der begriffsgeschichtlich eng mit dem Begriff der Ideologie verknüpft ist, ist das Adjektiv »bürgerlich« – aus marxistischen Zusammenhängen

-
- 1 Helmut Lachenmann im Gespräch mit Hannah Birkenkötter, in: Birkenkötter, *Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der »Musik mit Bildern« Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, S. 67.
 - 2 Leo Balet und Eberhard Rebling, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. 1972, S. 28.

etwa in der Zusammensetzung ›bürgerliche Ideologie‹ vertraut. Außerhalb marxistischer Theoriebildung und eines häufig polemischen Alltagsgebrauchs beschränkt sich der Begriff des Bürgertums bzw. des Bürgerlichen indessen auf ein historisches Phänomen, als dessen Blütezeit das 19. Jahrhundert gilt.³ Der Begriff umfasste damals sowohl das alte Stadtbürgertum als auch neue Gesellschaftsschichten, die durch Besitz (Wirtschaftsbürgertum) oder bestimmte Formen von Wissen (Bildungsbürgertum) gekennzeichnet waren und aus diesen Merkmalen einen gesellschaftlichen Führungsanspruch ableiteten, wobei insbesondere in Deutschland der Bildungsanspruch für das Bürgertum in seiner Gesamtheit kennzeichnend war.⁴ In Ermangelung einer eindeutig bestimmbaren sozialstrukturellen Identität im Sinne einer Klasse oder eines Geburtsstands bietet sich für Jürgen Kocka »die Definition des Bürgertums (19. Jahrhundert) durch gemeinsame und gleichzeitig spezifische Deutungsmuster und Wertungen, Mentalität und ›Kultur‹ an.«⁵ Thomas Nipperdey geht noch weiter, wenn er dem historischen Bürgertum nicht nur eine Kultur zuordnet, sondern es in seiner Gesamtheit als Kultur begreift – als »ein Insgesamt von Tugenden und Verhaltensweisen, von Normen und Formen, das auch weit über die ›höhere‹ Kultur, über die sogenannte Bildung und ihre Inhalte in die elementaren Bereiche des Lebens greift.«⁶

Diese verbindenden »Einstellungen und Lebensweisen«⁷, die den Gegenstand eines öffentlichen Diskurses bildeten, umfassten die Affirmation des Individuums und individueller Leistung ebenso wie eine liberale und reformorientierte Gesinnung, aufklärerische Ideale wie Freiheit, Gleichheit und Vernunft sowie eine (zumindest demonstrativ vorhandene) Affinität zu den Künsten.⁸ Letztere stiegen dabei in den Rang einer Ersatzreligion auf, die dem Individuum

3 Jürgen Kocka, »Einleitung«, in: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Kocka, Göttingen 1987, S. 7–20, hier S. 7, 9.

4 Jürgen Kocka, »Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«, in: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Kocka, Göttingen 1987, S. 21–63, hier S. 23–27, 35.

5 Kocka, »Einleitung«, S. 18; Kocka, »Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«, S. 43.

6 Thomas Nipperdey, »Kommentar: ›Bürgerlich‹ als Kultur«, in: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Kocka, Göttingen 1987, S. 143–148, hier S. 143–144.

7 Kocka, »Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«, S. 44.

8 Ebd., S. 25, 43; Nipperdey, »Kommentar: ›Bürgerlich‹ als Kultur«, S. 147.

jene geistige und moralische Orientierung versprach, welche die Kirche nicht mehr bereitstellen konnte.⁹

Es ist kennzeichnend für das Phänomen der Bürgerlichkeit, dass die vom Bürgertum vertretenen Werte über die Kreise von »Besitz und Bildung«¹⁰ hinaus zunehmend Verbindlichkeit erlangten. Die Schlüsselposition, die das Bürgertum im Bildungssystem, in der Presse, der Kirche und anderen Institutionen innehatte, führte zu einer kulturellen Hegemonie, die das bürgerliche Modell auch für andere Gesellschaftsschichten attraktiv erscheinen ließ.¹¹ Gleichzeitig wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt Stimmen laut, welche die Kluft zwischen egalitärem Anspruch und einer Wirklichkeit anprangeren, in der sich der Gegensatz zwischen einer wohlhabenden Bourgeoisie und einer ausgebeuteten Arbeiter*innenklasse zusehends verschärfte.¹² Während dem Bürgertum also einerseits von Vertreter*innen der ständischen Ordnung seine progressive Gesinnung zum Vorwurf gemacht wurde, mehrte sich Kritik aus dem linken Spektrum, die ihm eine »anti-egalitäre, exklusive und vor allem anti-proletarische Dimension«¹³ attestierte. Eine weitere Schattenseite der aufgeklärten Grundhaltung, die sich in der Abwertung außereuropäischer Kulturen manifestierte, haben erst die Postcolonial Studies in ein breiteres Bewusstsein gerückt.¹⁴

Durch die gesellschaftlichen Umwälzungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde die durch geteilte Werte zusammengehaltene Forma-

-
- 9 Franz Becker, »Bürgertum und Kultur im 19. Jahrhundert. Die Inszenierung von Bürgerlichkeit«, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Zürcher Festspiel-Symposium 2012, hg. von Laurenz Lütteken (= Zürcher Festspiel-Symposien, Bd. 4), Kassel 2013, S. 14–34, hier S. 14–15.
 - 10 Thomas Nipperdey, *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen 1976, S. 186f.
 - 11 Kocka, »Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«, S. 44–45; Nipperdey, »Kommentar: »Bürgerlich« als Kultur«, S. 145–146.
 - 12 Kocka, »Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«, S. 30–31.
 - 13 Ebd., S. 33.
 - 14 Vgl. Emmanuel Chukwudi Eze, »The Color of Reason. The Idea of »Race« in Kant's Anthropology«, in: *Postcolonial African Philosophy. A Critical Reader*, hg. von Emmanuel Chukwudi Eze, Cambridge, Mass. 1997, S. 104–140; vgl. auch Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a.M. u.a. 2006, S. 217: »Die Gewalt, mit der fremde Kulturen interpretiert und zivilisationshistorisch abqualifiziert wurden, muss als Ausdruck des europäischen, kolonialistischen Superioritätsdenkens interpretiert werden«.

tion des Bürgertums zunehmend brüchig.¹⁵ Für Phänomene der Zeitgeschichte oder gar der Gegenwart findet der Begriff in einem geistes- und kulturwissenschaftlichen Kontext daher kaum noch Verwendung. In Bezug auf die umgangssprachlich als ›bürgerlich‹ bzw. mit dem ebenso umstrittenen Begriff der ›Hochkultur‹ bezeichneten Aufführungs- und Rezeptionspraktiken von Kunstmusik wurde von soziologischer Seite eingewendet, dass erstens die traditionell als ›bürgerlich‹ bezeichneten – nämlich durch überdurchschnittlich hohes Einkommen und ebensolche Bildung geprägten – Gesellschaftsschichten keine einheitlichen Praxen kultureller Teilhabe mehr ausbilden würden, dass die Kunstmusik innerhalb dieser Schichten folglich keine kanonische Bedeutung im Sinne eines ›legitimen‹ Bildungsguts mehr genieße, und dass sich zweitens die Rezipient*innen von Kunstmusik nicht exklusiv aus diesen Schichten rekrutieren würden, wohingegen andere Variablen wie etwa das Alter von entscheidender Bedeutung seien.¹⁶

Dennoch möchte ich mich zur Beschreibung bestimmter Aspekte des untersuchten Diskurses des Begriffs der ›bürgerlichen Kultur‹ bedienen. Ich beziehe mich dabei auf Erscheinungen insbesondere im Kontext des traditionellen Konzertwesens, die als Erbe und Weiterführung der oben geschilderten Tradition zu verstehen sind. Ein Oszillieren zwischen Fortschrittsgeist und Konservatismus ist auch im Diskurs des Kritischen Komponierens zu bemerken. Die einstige Erlösungsfunktion der Künste, zumal der Musik, findet im Hochhalten eines emphatischen Kunstanspruchs ihre Resonanz, wie auch der typisch bürgerliche Bildungsanspruch in der Affirmation eines Kanons musikalischer Werke weiterlebt. Der Bezug zur Aufklärung manifestiert sich in Leitbegriffen wie ›Geist‹, ›Vernunft‹ oder ›Humanität‹, während Gleichheitsstreben und Abgrenzung gegenüber den sogenannten Massen Hand in Hand gehen. Nicht zuletzt findet sich auch in dem beobachteten Diskurs der Anspruch auf kulturelle Meinungsführerschaft, obgleich dieser in der gesellschaftlichen Realität kaum mehr eine Entsprechung findet. Das Absolutsetzen einer bestimmten Kultur sorgt für Reibungen, wenn es zum Kontakt mit anderen Kulturen kommt – Reibungen, die in schablonenhaften Schilderungen außereuropäischer künstlerischer Praktiken ihren Niederschlag finden.

Über diese Parallelen hinaus verortet sich Lachenmann in seinen Texten wiederholt selbst in einer bürgerlichen Tradition, wenn er etwa schreibt: »Ich war damals wie heute der Auffassung, daß Kunst zur Bewußtseinsbildung nicht

15 Kocka, »Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«, S. 45.

16 Zur Übersicht siehe Michael Huber, *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*, Wiesbaden 2018, S. 25–26.

anders beitragen kann, als indem sie als Kunst sich auf die bürgerliche (sprich: revolutionäre) Tradition beruft«¹⁷. Gleichzeitig firmiert – in Übereinstimmung mit der Kritik der Neuen Linken – das ›Bürgerliche‹ bei Lachenmann aber auch als Chiffre für überholte und verkrustete Strukturen, die es zu brechen gilt – so etwa in »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«. Diese Kritik tritt in den Skizzen zum Vortragstext besonders deutlich zutage:

Der bürgerliche Schönheitsbegriff – er ist derjenige, der uns imallgemeinen [sic!] zuerst über den Weg läuft – ist ein verwittertes, korrumpiertes Zerrbild eines Schönheitsbegriffs, den es freizulegen und für unsere Zeit neu theoretisch [sic!] zu formulieren gilt.¹⁸

Die Ambivalenz zwischen diesen beiden Konnotationen von Bürgerlichkeit – als zu brechende *Konvention* oder als neu zu belebende *Tradition* – zieht sich als roter Faden durch Lachenmanns Texte. In der vorliegenden Arbeit wird Bürgerlichkeit als analytische Kategorie herangezogen, um nicht nur historische, sondern mit Einschränkungen auch gegenwärtige Phänomene zu erfassen, sofern diese als Weiterführung der bürgerlichen Tradition zu begreifen sind.

5.1 »Abwehrreaktionen eines Hörers« – Ideale der Rezeption¹⁹

Lachenmanns Auffassung von der musikalischen Wahrnehmung als Brücke zwischen dem musikalischen Material und dem Denken der Hörenden wurde bereits in Kapitel 4.3 thematisiert. Dem vorliegenden Abschnitt liegt hingegen die Frage nach dem deskriptiven oder normativen Charakter dieses Rezeptionskonzepts zugrunde. Sowohl die Aussagen Lachenmanns als auch das diskursive Umfeld sind in dieser Hinsicht uneindeutig. Vordergründig betrachtet scheint der Großteil der Äußerungen über das Musikhören deskriptiver Natur zu sein – eindeutige Normativitäts-Marker wie Soll-Sätze, Konjunktiv-Konstruktionen oder wertende Adjektive fehlen. Stattdessen wird über die Rezeption für gewöhnlich in der Ist-Form gesprochen. So schreibt Lachenmann in »Zur Analyse Neuer Musik« in Bezug auf den siebten Abschnitt des *Canto sospeso* von Luigi Nono, der in der zugrunde liegenden Radiosendung als Hörbeispiel diente:

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

18 Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute* (1976).

19 Eine Frühfassung von Kapitel 5.1 erschien 2021 im Rahmen des Textes »Musikalische Wahrnehmung – ein gesellschaftsverändernder Prozess?«, in: *Wahrnehmen als soziale Praxis*, S. 93–104. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Springer VS. Dieses Kapitel ist daher von der CC BY-NC Lizenz ausgenommen.

»[T]onales Hören als lineares Hören wird abgelöst durch ein punktuell zerspaltenes strukturelles Hören, das sich sozusagen nach allen Richtungen bereithalten muß«²⁰. Hier wird ein Hörvorgang beschrieben, ohne dass benannt würde, auf welches hörende Subjekt dabei Bezug genommen wird. Derartige Ist-Aussagen über einen nicht näher spezifizierten Hörenden sind auch im umgebenden Diskurs die Regel:

Und die Fixierung eines »inneren« oder »äußeren« Bildes im Kopf des Hörenden ermöglicht es, kraft der ihr eigenen, distanzierenden Anschaulichkeit gerade diese Dynamik von Erinnerung und Vergessen körperhaft erleben zu können. Hierdurch gelingt es Lachenmann, seine Rezipienten mit den »Augen hören«, ja mit den »Sinnen denken« zu lassen [...].²¹

Die Wirkung auf »den Hörenden« bzw. »die Rezipienten« wird hier als gegeben vorausgesetzt, wobei wiederum nicht näher ausgeführt wird, um welche Rezipient*innen es sich konkret handelt. Mitunter wird die bezeichnete Gruppe scheinbar universalisiert, indem ausdrücklich von »jedem Hörer« die Rede ist. So konstatiert etwa Rainer Nonnenmann in Bezug auf die »Musik für großes Orchester und Schlagzeug-Solo« *Air*:

Tatsächlich bedarf es keinerlei musikalischer Vorbildung, um die Ostentation des kinetischen Arbeitsaufwands bei der Klangproduktion als Demontage einer normativ restriktiven Ästhetik zu erfahren, weil die dabei gebrochenen ästhetischen Erwartungen die gesamte Gesellschaft prägen und bei jedem Hörer – egal ob von Kunst- oder Popmusik – als präsent vorausgesetzt werden können.²²

Aber ist tatsächlich jede*r Hörende gemeint? Da derartige Behauptungen durch keinerlei empirische Daten gestützt werden, können sie nur als These formuliert werden – muss doch eine einheitliche Reaktion sämtlicher Hörer*innen auf ein Musikstück als unwahrscheinlich gelten.

Es ist also naheliegend, dass sich hinter dem deskriptiven Anschein von Aussagen über »den Hörer« ein normativer Anspruch verbirgt. Vereinzelt wird dieser auch dezidiert ausgesprochen, so etwa, wenn Lachenmann in »Die gefährdete Kommunikation« im Konjunktiv die Vision einer zu Mündigkeit und Humanität erwachten Gesellschaft beschwört:

In diesem Sinn mündig und wach geworden und ihres unvermeidlichen Scheiterns stets eingedenk, brauchte sie [die Gesellschaft, Anm. d. Verf.]

20 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 26.

21 Schmidt, »Mozart gedenken«, S. 168.

22 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 55.

sich nicht taub zu stellen, wo sie in der Kunst, dem Medium ihres Selbstverständnisses, nicht bestätigt, sondern verunsichert wird. Ihr müßten aus dem eigenen Bewusstsein, von der ersten Erziehung an, die Kräfte zuwachsen, die es ihr ermöglichen, den Konflikt mit sich selbst auszutragen und auszuhalten [...]. Das Kunsterlebnis als Erfahrung und Erprobung der eigenen Kraft, nicht einfach ins Schauerlich-Unbekannte, sondern aus dem Schein der Geborgenheit in die Wahrheit der Ungeborgenheit vorzustoßen, den Reichtum an Erfahrungsmöglichkeiten und zugleich die Widersprüchlichkeit der Werte zu begreifen, das wäre Lernprozeß und Kunstgenuß in einem.²³

Hier erscheint Lachenmanns Rezeptionsvorstellung einmal nicht in den deskriptiven Anschein des Indikativs gehüllt, sondern ganz klar als Wunschbild – und somit als normativ – gekennzeichnet. Deutlich wird der normative Charakter von Lachenmanns Rezeptionskonzept etwa auch dann, wenn der Komponist im Hinblick auf die unterstellte Bequemlichkeit von Konzertbesucher*innen vermerkt: »Going to an opera or concert hall, they do not want to be confused. But I think in that situation, you should not have fear of being confused.«²⁴ Das Wort »should« bringt hier Lachenmanns Erwartungshaltung an das Publikum ungewohnt deutlich zum Ausdruck. Der ideale Charakter des geschilderten Rezeptionsvorgangs wird etwa auch in einer Äußerung Frank Sieleckis deutlich. Auf die Umkodierung des Materials in Lachenmanns Musik Bezug nehmend,²⁵ schreibt dieser: »Davon läßt sich der künstlerische Produktionsprozeß bei Lachenmann [...] ableiten, der jeweils den Anspruch hat, die Rezeption als intendierte Wirkung miteinzubeziehen.«²⁶

Im Diskurs um Helmut Lachenmann wird also eine meist nicht näher definierte Kategorie ›des Hörers‹ konstruiert, der die Musik auf die vom Komponisten bzw. dessen Exeget*innen vorgesehene Weise rezipiert. Eine mögliche Antwort auf die Frage, wer mit ›dem Hörer‹ gemeint ist, findet sich in Aussagen, die das eigene Hören des Komponisten zum Ausgangspunkt nehmen. So äußert Lachenmann in einer Podiumsdiskussion:

23 Lachenmann, *MaeE*³, S. 100.

24 Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann«, S. 14.

25 Vgl. Helmut Lachenmann, »Antwort zu Das Schöne & das Häßliche«, in: *MusikTexte* (1995), Heft 1, S. 89: »Und was dann an Klingendem oder Nichtklingendem beschworen, verfremdet, verformt, zerlegt, entleert, neu geladen, erhitzt, geordnet, organisiert, aufgelöst und ausgelöst wird, erfährt zusammen mit seiner geistigen Durchdringung und expressiven Neubestimmung jene Veredelung, aus der sich der Begriff des Schönen von jeher immer wieder erneuert hat.«

26 Sielecki, *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*, S. 236–237.

Dialektische Hörerfahrung, bei der die Gesamtkonstellation die expressive Qualität der einzelnen Klänge neu bestimmt – und zugleich von diesen selbst bestimmt wird, lässt sich ganz elementar bei knapp artikulierten Werken wie bei den Bagatellen von Webern beobachten. Ich erwähne auch immer wieder das vierte von Weberns *Fünf Orchesterstücken* [...]: Zuerst höre ich darin eine auftaktartige Figur, dann ein gehaltenes Flageolet, dann noch eine Figur.²⁷

Hier bringt Lachenmann den Begriff des dialektischen Hörens ins Spiel, der in den Schriften des Komponisten mehrfach dazu dient, sein generelles Rezeptionsideal zu charakterisieren.²⁸ In der Folge suggeriert jedoch die Verwendung der ersten Person Singular, dass sich Lachenmann an dieser Stelle auf seine eigene Hörerfahrung bezieht. Dass sich derartige Äußerungen, in denen die persönliche Involviertheit des Autors offen angesprochen wird, zwar in den Schriften Lachenmanns, kaum jedoch im Schrifttum über Lachenmann finden, ist kein Zufall – widerspricht die Bezugnahme auf eigene Erfahrungen doch den Normen des wissenschaftlichen Diskurses.²⁹ Dennoch ist auch in der Lachenmann-Literatur ein erstaunlich konkretes Bild dessen anzutreffen, was ›der Hörer‹ in einem bestimmten Moment jeweils hört.³⁰ Doch wer ist dieser ›Hörer‹, den Lachenmann und die über ihn Schreibenden so genau zu kennen scheinen? Eine derartige Bezugnahme auf erwünschte bzw. erwartete Reaktionsweisen von Rezipient*innen wird seit etwa einem halben Jahrhundert von der Rezeptionstheorie thematisiert. Am weitesten verbreitet ist hier das Schlagwort vom ›impliziten Leser‹, das von Wolfgang Iser 1971 ins Spiel gebracht und 1976 in ›Der Akt des Lesens‹³¹ voll ausformuliert wurde. Iser bestimmt den ›impliziten Leser‹ als vom Text bereitgestelltes Bedeutungsangebot, das von den realen Leser*innen unterschiedlicher Epochen jeweils auf andere Art aktualisiert werden muss. Es handelt sich dabei also dezidiert nicht um eine Abstraktion von empirisch erfassbaren realen Leser*innen, sondern um die aus dem Text abzulei-

27 Gadenstätter, Utz, »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns«, S. 23.

28 Vgl. Lachenmann, »In Sachen Eisler«, S. 329; Birkenkötter, *Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der »Musik mit Bildern« Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, S. 73.

29 Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Reinhold Brinkmanns kritische Beschäftigung mit der autoritativen Rolle von Lachenmanns Selbstkommentaren im Diskurs über den Komponisten: Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 116.

30 Vgl. etwa: »Die Wirkung solcher ›inneren‹ Bilder ist deswegen so intensiv, weil diese [...] im Prozess ihrer Entstehung auch strukturell ganz unmittelbar im Kopf jedes Hörers an das klangliche Erleben gekoppelt sind.« Schmidt, »Mozart gedenken«, S. 168f.

31 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München ⁴1994.

tende »Leserrolle«³², welche die Lektüre lenkt und auf den Blickpunkt verweist, den der*die jeweils konkrete Leser*in einzunehmen hat. Eine klare Definition des »impliziten Lesers« wird durch die Begriffsverwendung, die eine beträchtliche Unschärfe erkennen lässt, erschwert. Dennoch liegt es nahe, die Rede von »dem Hörer« bei Lachenmann mit diesem prominenten rezeptionsästhetischen Konzept in Verbindung zu bringen – geht es doch in beiden Fällen um grammatische Personenbezeichnungen, die jedoch nicht auf reale Rezipient*innen zielen, sondern vielmehr als Konstrukte anzusehen sind, die irgendwo zwischen Autor*innenintention und Werk verortet sind.

Neben dem prominent diskutierten Terminus des »impliziten Lesers« existieren verwandte Konzepte, die ebenfalls eine Überschneidung mit dem Lachenmann'schen Hörerbegriff aufweisen – etwa der Begriff des »idealen Lesers«, den Iser als Negativfolie für seinen »impliziten Leser« ins Spiel bringt. Der*die ideale Leser*in müsste Iser zufolge »den gleichen Code wie der Autor besitzen« und die Intentionen der Autor*in teilen, die deren Umkodierungen herrschender Codes zugrunde liegen. Sie müsste ferner die Fähigkeit besitzen, »das Sinnpotential des fiktionalen Textes in der Lektüre vollständig zu realisieren.«³³ Auch Erwin Wolffs Konzept des »intendierten Lesers«, das Iser ebenfalls als Kontrastfolie dient, weist als »»Leseridee, die sich im Geiste des Autors« gebildet hat«³⁴, Parallelen zu dem im Diskurs um Lachenmann konstituierten Rezipient*innenbild auf.³⁵ Spuren dieser Konzepte identifiziert auch Martin Kaltenecker als »[d]er ideale, »implizite« Hörer von Lachenmanns Musik, der Hörer auf [sic!] den hin sie angelegt ist«³⁶. Gemeinsam ist diesen Begriffen die Bezeichnung eines ideellen Konstrukts, das zwar den (stets androzentrisch verallgemeinerten) »Hörer« im Namen führt, aber »nicht in einem empirischen Substrat verankert«³⁷ ist, sondern vielmehr die »Anthropomorphisierung«³⁸ ei-

32 Ebd., S. 61.

33 Ebd., S. 53.

34 Zit. n. ebd., S. 58.

35 Marcus Willand weist im Übrigen darauf hin, dass die Konzepte des »impliziten«, des »idealen« und des »intendierten Lesers« bei Iser nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind. Marcus Willand, »Iser's impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest. Ein literaturwissenschaftliches Konzept zwischen Theorie und Methode«, in: *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hg. von Andrea Albrecht u.a., Berlin 2015, S. 237–269, hier S. 246–247.

36 Kaltenecker, »Was ist eine reiche Musik?«, S. 39.

37 Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 60.

38 Vgl. Ansgar Nünning, »Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des »implied author««, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 1–25, hier S. 1.

nes Mechanismus darstellt, der dennoch wiederum im Text verortet wird und daher mit der realen Rezeption nur am Rande zu tun hat.

Am stärksten hat unter den genannten Konzepten jenes des ›impliziten Lesers‹ den rezeptionsästhetischen Diskurs über Disziplinengrenzen hinweg geprägt und als ›impliziter Hörer‹ im Gefolge des rezeptionsästhetischen Paradigmas mit einiger Verzögerung auch in die Musikwissenschaft Eingang gefunden.³⁹ Teilweise mag diese Verzögerung auf den Widerstand zurückzuführen sein, welcher der Rezeptionsästhetik innerhalb der Musikologie von Verfechter*innen des ›autonomen Kunstwerks‹ entgegengebracht wurde.⁴⁰ Demgegenüber sahen etwa Hans Robert Jauß und Helga de la Motte-Haber gerade die (Kunst-)Musik wegen des auf Interpretation angewiesenen Charakters der Partitur als anschlussfähig für die Vorstellung einer prinzipiellen Offenheit des Kunstwerks.⁴¹ Insgesamt lassen die höchst diversen, ja divergenten Konzepte des ›impliziten Hörers‹ innerhalb der Musikwissenschaft jedoch darauf schließen, dass es sich dabei weniger um eine konsistente Übertragung von Isters Konzept auf die Nachbardisziplin als um ein loses Anknüpfen an eine schillern-de Begriffsschöpfung handelt.⁴²

Auch der an den ›idealen Leser‹ angelehnte Begriff des ›idealen Hörers‹ findet sich im Diskurs über Musik, wo er im Umfeld des Serialismus Anwen-

39 Vgl. den Band Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3), Laaber 1991.

40 Helga de La Motte-Haber, »Der implizite Hörer«, in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*, hg. von Gernot Gruber (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 1), Laaber 1994, S. 179; Helga de La Motte-Haber, »Der einkomponierte Hörer«, in: *Der Hörer als Interpret*, hg. von Helga de La Motte-Haber u.a. (= Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Bd. 7), Frankfurt a.M. 1995, S. 36.

41 Hans Robert Jauß, »Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser u.a. (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3), Laaber 1991, S. 13; La Motte-Haber, »Der einkomponierte Hörer«, S. 35–36.

42 Bei John Butt und Nikolaus Bacht ist der Begriff etwa an konkrete historische Publika gebunden, während er bei Iser gerade auf die überzeitliche Verständlichkeit von Werken zielt. Vgl. John Butt, »Do Musical Works Contain an Implied Listener? Towards a Theory of Musical Listening«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010), Heft Supplement 1, S. 5–18, hier S. 9, 10, 15; Nikolaus Bacht, »Der implizite Hörer bei Lully, Rameau und Bach«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer u.a. (= Klang-Reden, Bd. 17), Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2017, S. 223–236, hier S. 225, 230, 234–235.

dung fand. Danielle Sofer zufolge wurde unter dem ›idealen Hörer‹ ein (männlicher)⁴³ Rezipient verstanden, der in der Lage ist, ein Werk seinen immanenten Strukturen gemäß zu rezipieren – und insofern der Vorstellung strukturellen Hörens, wie sie gemeinhin auf Adorno zurückgeführt wird, entspricht.⁴⁴ Tatsächlich bringt Adorno den Begriff in der *Einleitung in die Musiksoziologie* als Rezeptionsweise des »Experte[n]«⁴⁵ und – mit Einschränkungen – des »guten Zuhörers«⁴⁶ ins Spiel. Das Hörverhalten des »Experten« charakterisiert Adorno wie folgt:

Der Experte selbst wäre, als erster Typus, durch gänzlich adäquates Hören zu definieren. Er wäre der voll bewußte Hörer, dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt. Wer etwa, zum erstenmal mit einem aufgelösten und handfester architektonischer Stützen entratenden Stück wie dem zweiten Satz von Weberns Streichtrio konfrontiert, dessen Formteile zu nennen weiß, der würde, fürs erste, diesem Typus genügen. Während er dem Verlauf auch verwickelter Musik spontan folgt, hört er das Aufeinanderfolgende: vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke so zusammen, daß ein Sinnzusammenhang sich herauskristallisiert. Auch Verwicklungen des Gleichzeitigen, also komplexe Harmonik und Vielstimmigkeit, faßt er distinkt auf. Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören zu bezeichnen.⁴⁷

Der ›gute Zuhörer‹ entbehrt demgegenüber der spezialisierten technischen Kenntnisse des »Experten«, ist aber dennoch in der Lage, »übers musikalisch Einzelne hinaus«⁴⁸ Zusammenhänge wahrzunehmen und fundierte Urteile zu fällen.⁴⁹ Adorno räumt ein, dass es nicht nur unangemessen wäre, aus allen Hörer*innen »Experten« machen zu wollen, sondern auch unvereinbar mit menschlicher Freiheit.⁵⁰ Dennoch kommt dem »Experten« insofern eine privilegierte Stellung zu, als er der einzige Hörertypus ist, der zu einem dem Werk tatsächlich angemessenen Rezeptionsverhalten in der Lage ist – lässt sich das Hören Adorno zufolge doch in unterschiedliche Grade der Richtigkeit

43 Zum Ausschluss weiblicher Hörer*innen siehe Danielle Sofer, »Strukturelles Hören? Von ideellen und idealen Hörern«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer u.a. (= Klang-Reden, Bd. 17), Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2017, S. 107–131, hier S. 127.

44 Ebd., S. 116.

45 Adorno, *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 181.

46 Ebd., S. 183.

47 Ebd., S. 181–182.

48 Ebd., S. 183.

49 Ebd.

50 Ebd.

unterteilen. Somit ist für ihn auch adäquates Hören von einer unangemessenen Rezeption objektiv zu unterscheiden.⁵¹ Den Maßstab für die »Angemessenheit oder Unangemessenheit des Hörens ans Gehörte«⁵² bildet das musikalische Werk, denn »objektive strukturelle Beschaffenheiten der Musik determinieren doch wohl die Hörerreaktionen.«⁵³

Hierbei handelt es sich offenbar um keine absolute Determinante – hieße dies doch, dass alle Hörer*innenreaktionen gleich ausfallen müssten –, sondern vielmehr um eine aus den Strukturen des Werkes abgeleitete Norm, an der das reale Hören gemessen wird. Rose Rosengard Subotnik zufolge liegt Adornos Konzept des strukturellen Hörens die Annahme zugrunde, dass jene avancierte Kunstmusik, die diese Form der Rezeption zugleich ermögliche und erfordere, auf einem universellen Vernunftprinzip beruhe.⁵⁴ Dem entspreche Adornos Vorstellung vom strukturellen Hören als einer Rezeptionsform, welche die Musik aus sich selbst heraus versteht, ohne dabei auf den kulturellen Kontext angewiesen zu sein. Tatsächlich handle es sich bei jenen scheinbaren Universalien jedoch um kulturelle Spezifika und beim strukturellen Hören um eine partikuläre Praxis, die keineswegs überkulturelle Gültigkeit besitze.⁵⁵ Aufgrund dieser Fehleinschätzung habe Adorno jede negative Reaktion auf die Musik Arnold Schönbergs als intellektuelle Unreife diskreditiert und jegliche »nicht-strukturelle« Form des Hörens als illegitim zurückgewiesen.⁵⁶ Seine Überzeugung von der Allgemeingültigkeit der Strukturen einer Musik wie derjenigen Schönbergs habe Adorno daran gehindert, sich von der ideologischen Dimension der Voraussetzungen »strukturellen Hörens« Rechenschaft zu geben:

Grounding structural listening on a supposedly universal rational capacity, Adorno was utterly unable to criticize as »ideological« the elite social standing and the long years of education that were ordinarily required for the exercise of this capacity.⁵⁷

Dabei sei die Perspektive, es könnte sich bei ablehnenden Reaktionen auf Schönbergs Musik im Besonderen – und bei anderen abweichenden Formen

51 Ebd., S. 180–181.

52 Ebd., S. 180.

53 Ebd.

54 Rose Rosengard Subotnik, »Toward a Deconstruction of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky«, in: Dies., *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, London 1996, S. 148–176, hier S. 157.

55 Ebd., S. 157–168.

56 Ebd., S. 166.

57 Ebd.

des Hörens im Allgemeinen – um den legitimen Ausdruck persönlicher oder kultureller Differenzen handeln, völlig aus dem Blick geraten.⁵⁸

Danielle Sofer wiederum beanstandet an der auf Subotnik aufbauenden Adorno-Kritik, dass der ›ideale Hörer‹ – ebenso wie der ›Experte‹ in Adornos Hörer*innen-Typologie – häufig als unerreichbarer Maßstab für reale Hörer*innen missverstanden worden sei. Dahingegen handle es sich jedoch um rein ideelle Konstrukte, die nicht mit der empirischen Realität verwechselt werden dürften.⁵⁹ Sosehr der ideale Charakter schon im Begriff des ›idealen Hörers‹ unmissverständlich ausgesprochen ist, stellt sich dennoch die Frage, ob ein Konzept wie jenes des ›idealen Hörers‹ in sicherer Entfernung von der empirischen Wirklichkeit existieren kann oder ob der Begriff des Ideals nicht gerade eine bestimmte Beziehung zur faktischen Realität – nämlich die einer Norm zu deren mehr oder weniger adäquater Realisierung – impliziert. Ein ähnlicher Einwand wurde von Marcus Willand in Bezug auf Isters Rezeptionstheorie mit dem Hinweis erhoben, dass »die theoretische Einsetzung solch eines Lesers [...] trotz der einschränkenden Bedingung (als ›idealer‹; ›Modell-‹; ›intendierter‹ usw. Leser) Gefahr läuft, als Rede von realen und nicht von idealen Lesern verstanden zu werden«⁶⁰. Das Problem der Verwechselbarkeit wird selbstverständlich verschärft, wenn – wie im Diskurs über das Kritische Komponieren – ›der Hörer‹ gleich gar nicht näher spezifiziert oder mit dem irreführenden Attribut ›jeder‹ versehen wird.

Hier schließt sich die Frage an, welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit dieser positiv bewertete und gleichzeitig als universell imaginierte Rezeptionsvorgang zustande kommt. Hierzu äußert sich Lachenmann ausführlich, wenn er etwa von der »Mobilisierung von struktureller Wahrnehmung«⁶¹ durch immanent innovative Musik schreibt oder in Bezug auf die Musik Wolfgang Amadé Mozarts äußert:

Es übersteigt die Möglichkeiten dieser Sendung aufzuzeigen, wie Mozarts Sprache, [...] durch [...] Nuancen, durch eine möglicherweise minimal modifizierte Mittelstimme, durch einen unglaublichen Reichtum an satztechnischer Kunst, das heißt durch strukturelle Durchformung, das Hören weit über das gewohnte Maß hinaus aktiviert und das gesellschaftliche Verhalten irritiert, indem sie die Aufmerksamkeit von der fälligen und gefälligen

58 Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive variations. Music and reason in western society*, Minneapolis, London 1996, S. 166.

59 Sofer, »Strukturelles Hören?«, S. 117–120.

60 Willand, »Isters impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest«, S. 240.

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

Floskel weg auf deren künstlerisch reflektierte Faktur und so auf die Musik als geistige Disziplin in eigener Sache hinzwingt [...].⁶²

Lachenmann geht also davon aus, dass eine bestimmte Form von Musik – nämlich solche, die »durch irgendeinen ›Eingriff‹ in die Struktur des Mediums«⁶³ »mit ästhetischen Kategorien immanente Innovation betreibt«⁶⁴ – »den Hörer« dazu »nötigt, [...] die eigene Wahrnehmungskunst, die eigene Intelligenz, den eigenen Verstand, die eigene Sensibilität zu aktivieren«⁶⁵.

Es scheint mithin musikalische Werke zu geben, die in der Lage sind, eine bestimmte Art der Wahrnehmung förmlich zu erzwingen – die Verben »nötigen« und »hinzwingen« sprechen hier eine deutliche Sprache. Bedeutet dies jedoch, dass den Hörenden gar keine andere Wahl bleibt, als vor den immanenten Forderungen der musikalischen Struktur zu kapitulieren? Diesen Schluss möchte Lachenmann nicht ziehen, denn »niemand ist gezwungen, Musik ›strukturell‹ zu hören, oder wie auch immer der geistigen Leistung, die ein Werk verkörpert, intellektuell gerecht zu werden.«⁶⁶ Neben derart konzilianten Äußerungen sind aber auch solche anzutreffen, die abweichenden Reaktionen von Hörer*innen die Legitimität absprechen. So antwortet Lachenmann 1994 in einer Fernsehsendung auf die Bemerkung des Dirigenten Michael Gielen, seine – Lachenmanns – Musik sei schwer vermittelbar:

Also die Frage, ob das wirklich so schwer zu vermitteln ist, die könnte man vielleicht noch im Laufe des Gespräches bissl präzisieren. Möglicherweise liegen die Hindernisse gar nicht bei der Musik, sondern [...] bei ganz bestimmten Abwehrreaktionen eines Hörers, der sich eben doch in einer bestimmten Gewohnheit immer wieder zurechtfinden möchte, und bei meiner Musik [...] in gewisser Weise [...] gestört wird in diesem Spiel.⁶⁷

Die Hindernisse für eine gelungene Rezeption im Sinne des Komponisten werden also bei den Rezipient*innen verortet. Zwar lassen Lachenmanns Aussagen mitunter Raum für abweichende Rezeptionserfahrungen – etwa, wenn der Komponist festhält: »Ich kann nicht vorschreiben wie [sic!] man zu hören hat.«⁶⁸

62 Helmut Lachenmann, »Nono, Webern, Mozart, Boulez. Text zur Sendereihe ›Komponisten machen Programm‹«, in: *MaeE*³, S. 270–278, hier S. 274.

63 Gadenstätter, Utz, »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns«, S. 29.

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

65 Ebd., S. 29.

66 Lachenmann, »Herausforderung an das Hören«, S. 356.

67 Michael Gielen, *Orchesterfarben: Helmut Lachenmann*. SWF Baden-Baden, SW3 6 (24. April 1994), 00:01:10–00:01:40.

68 Hilberg, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹«, S. 92.

Dennoch erweckt der Diskurs über das Kritische Komponieren in Summe den Eindruck, dass Hörer*innen, deren Hörerfahrung der Vorstellung der jeweiligen Autor*in widerspricht, im Unrecht sind. So bezichtigt etwa Lachenmann in einem 2004 geführten Interview die Gesellschaft pauschal der Faulheit – eine Charakterisierung, welche einer vermuteten Abwehrhaltung des Publikums eine deutlich negative Konnotation verleiht.⁶⁹ Dieselben Bewertungsmuster finden sich auch in den Schriften über den Komponisten – so etwa bei Nonnenmann:

Wenn den Hörer in Kontrakadenz angesichts der kohärent komponierten Verwendung divergierender Alltagsgegenstände dennoch die Empfindung des Zufälligen, Chaotischen, Sinnlosen oder Anarchischen befällt, so sagt dies weniger etwas über die vermeintliche kompositorische Willkür des Komponisten [...] als vielmehr etwas über das herrschende ästhetische Normengefüge des Publikums, das dem voreingenommenen Hörer nicht erlaubt, die strikten Grenzen zwischen Ton und Geräusch, Sinn und Unsinn, Kunst und Alltag zu überschreiten.⁷⁰

Auch hier erfährt eine mögliche Hörer*innenreaktion, die nicht der ›Anleitung‹ des Komponisten entspricht, durch die Charakterisierung als ›voreingenommen‹ eine negative Wertung. Mit der Rede über ›den Hörer‹ im Diskurs um Lachenmann wird also eine Norm installiert, die gerade durch die sprachliche Verschleierung des normativen Charakters umso stärker wirkt – die erwartete Reaktion erscheint dermaßen unanfechtbar, dass sie als Ist-Zustand gesetzt werden kann. Zugespitzt ließe sich sagen: Kritisches Komponieren kann sein veränderndes Potenzial nur dann entfalten, wenn der*die Hörer*in genau so hört, wie dies vom Komponisten vorgesehen ist. Aber bedeutet das nicht, dass sich der*die Hörer*in zu dieser Forderung des Kritischen Komponierens *unkritisch* verhalten soll? Und wenn ja – wie verhält sich dies wiederum zum emanzipatorischen Anspruch des Kritischen Komponierens? Wie ist es mit dessen Anspruch vereinbar, dass es den Hörenden scheinbar keine Wahlfreiheit lässt, sondern jede abweichende Entscheidung als illegitim zurückweist?

Wenn es innerhalb der gesellschaftskritischen Kompositionsästhetik Helmut Lachenmanns ein zentrales politisches Ziel gibt, so lässt sich dies auf den Begriff der ›Befreiung‹ bringen (vgl. Kapitel 4.3). Diese knüpft Lachenmann jedoch an einen Rezeptionsvorgang, der den Rezipient*innen keine echte Entscheidungsfreiheit lässt, da eine bestimmte Rezeptionsform als die einzig richtige gesetzt wird. Dieser normative Charakter ist untrennbar mit der Vorstellung des autonomen Kunstwerks verbunden, die Habermas als die ›Selbstän-

69 Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann«, S. 14.

70 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 87.

digkeit der Kunstwerke gegenüber kunstexternen Verwendungsansprüchen«⁷¹ definiert – wobei der Philosoph ebendiesen Autonomieanspruch kritisiert und die Integration der Kunstwerke in die alltägliche Lebenswelt einfordert.⁷² Dadurch nähert sich seine Position derjenigen eines John Dewey oder Richard Rorty an, in deren demokratisch orientiertem Pragmatismus die Rezipient*in zum »Gebrauch« von Kunstwerken⁷³ ermutigt oder die Loslösung der Kunstwerke von der Alltagserfahrung beklagt wird: Für Dewey ist es erst die menschliche Erfahrung, die den Parthenon zum Kunstwerk macht.⁷⁴ In Lachenmanns Ästhetik ist die Perspektive der Rezipierenden für den Status des Werkes dagegen unerheblich:

Lachenmann wird nicht müde, die Zumutung, beim Komponieren die Perspektive des Hörers zu antizipieren, als gleichermaßen vergebliches wie – für das künstlerische Gebilde – ruinöses Unterfangen zurückzuweisen.⁷⁵

Der egalitäre und partizipative Ansatz des Pragmatismus liegt auch der Musiksoziologie Tia DeNoras zugrunde, was bereits in der von ihr gebrauchten Bezeichnung »music's users«⁷⁶ für die Hörenden von Musik zum Ausdruck kommt. Wenig überraschend ist denn auch DeNoras Kritik an Adorno, dem sie vorwirft, seine Konzentration auf das musikalische Kunstwerk würde einer Beschäftigung mit der Rezeption im Weg stehen. Trotz des Gewichts, das Adorno auf die Wirkungen von Musik lege, fehle eine Auseinandersetzung mit realen Publika:

Yet, despite Adorno's obvious concern with music's »effects« upon listeners [...] the »audience« is never encountered with any specificity in Adorno's work but is rather deduced from musical structures. Adorno remains fundamentally uninterested in [...] *real* moments of consumption practice.⁷⁷

-
- 71 Jürgen Habermas, »Walter Benjamin. Bewußtmachende oder rettende Kritik«, in: *Philosophisch-politische Profile*. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1987, S. 336–376, hier S. 350.
 - 72 Nina Tessa Zahner, »Jürgen Habermas (*1929)«, in: *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*, hg. von Christian Steuerwald, Wiesbaden 2017, S. 679–703, hier S. 689–691.
 - 73 Richard Rorty, »Der Fortschritt des Pragmatisten«, in: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, hg. von Umberto Eco, München 1996, S. 99–119, hier S. 103.
 - 74 Dewey, *Kunst als Erfahrung*, S. 9–20.
 - 75 Thomas Kabisch, »Dialektisches Komponieren – dialektisches Hören. Zu Helmut Lachenmanns Klavierkompositionen (1956–1980)«, in: *MusikTexte* 38 (Februar 1991), S. 25–32.
 - 76 Vgl. Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000, S. 22; DeNora, *After Adorno*, S. 48.
 - 77 DeNora, *After Adorno*, S. 32.

Die Praxis, die Hörer*innen aus dem Werk abzuleiten, lässt sich nicht nur bei Adorno beobachten – Marcus Willand konstatiert eine analoge Vorgehensweise auch bei Iser. Dieser verhalte sich »dem realen Leser gegenüber völlig indifferent«⁷⁸, würde den »impliziten Leser« ausschließlich aus dem Text heraus konstruieren und »nicht vom Kontext auf den Text, sondern vom Text auf den Kontext«⁷⁹ schließen.⁸⁰ Isters Desinteresse an realen Rezipient*innen geht für Willand mit dessen Nichtbeachtung der empirischen Rezeptionsforschung einher, die seit den 1970er-Jahren den Fokus auf das Verhalten konkreter Rezipient*innen lenkt.⁸¹ Dieses Desinteresse findet in Lachenmanns Überzeugung ihren Widerhall, »avancierte« Musik sei in der Lage, die Hörenden zu einer bestimmten Rezeptionsweise zu zwingen. Insgesamt geht die Rede von »dem Hörer« mit einem Desinteresse an (und der Abwertung von) realem Hören einher. Die Vorstellung wiederum, »avancierte« Musik besitze die Macht, Rezipient*innen zu einer bestimmten Form des Hörens zu »zwingen«, begibt sich in einen eigentümlichen Widerspruch zum Ideal der Befreiung, das die politische Grundintention von Lachenmanns gesellschaftskritischem Komponieren darstellt.

5.2 Emphatisches Kunstverständnis

Auf welchem Kunstverständnis basiert die Politik des Kritischen Komponierens, wie sie in Lachenmanns Texten zum Ausdruck kommt? Ich möchte in der Folge nochmals auf den bürgerlichen Diskurs im Europa des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurückkommen. Dieser ist geprägt durch die Entstehung einer »Eigensphäre von Kunst, Wissenschaft und Kultur«⁸², worin die Kunst als Selbstzweck erscheint – jeglicher Bezug zur gesellschaftlichen Realität wird dabei zurückgewiesen.⁸³ Konstruiert als Gegenpol zum Erwerbsleben, in welchem Zweckrationalismus dominiert, wird sie zum unverzichtbaren Bestandteil bür-

78 Willand, »Isters impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest«, S. 242.

79 Ebd., S. 249.

80 Ebd., S. 242–249.

81 Ebd., S. 248.

82 Hans Erich Bödeker, »Die »gebildeten Stände« im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Zugehörigkeiten und Abgrenzungen. Mentalitäten und Handlungspotenziale«, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation*. Teil IV, hg. von Jürgen Kocka, Stuttgart 1989, S. 21–52, hier S. 25.

83 Hans-Heino Ewers, *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Stuttgart 1978, S. 99–100.

gerlicher Identität.⁸⁴ Diese identitätsstiftende Rolle geht für Franz Becker mit einer Übernahme von Funktionen einher, die zuvor der Religion vorbehalten waren:

Die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts stattete den Künstler [...] mit den Attributen eines Priesters aus. Weltanschauliche Führung war bislang die Aufgabe der Geistlichkeit gewesen; nun ging diese Funktion für eine immer größere Zahl von Menschen auf die Kunst über. In der Begegnung mit den Kunstwerken stellte der Bürger die großen Fragen nach dem Sinn des Lebens, dem Wahren, Schönen und Guten.⁸⁵

Wie Leo Balet und Eberhard Rebling feststellen, diene die Kategorie ›Mensch‹ dem aufstrebenden Bürgertum dazu, den Überlegenheitsanspruch des Adels zurückzuweisen.⁸⁶ Der Begriff der ›Menschheit‹ erlaubte es den Angehörigen der bürgerlichen Schicht, sich auf dieselbe Ebene wie die Angehörigen der Aristokratie zu stellen. Die Kategorie des Menschlichen, Humanen wurde fortan zum »Generalnenner«⁸⁷, der allen kulturellen Bestrebungen des späten 18. Jahrhunderts zugrunde lag.⁸⁸ Im Namen des Humanitätsideals sollten sämtliche die Menschen trennenden Faktoren wie soziale Abstammung oder Nation zum Verschwinden gebracht und der Mensch solcherart zur höchsten Vollendung, zur Realisierung des ihm innewohnenden Potenzials, geführt werden.⁸⁹ Das Interesse an der Humanität beinhaltet das Vertrauen in das eigene Selbst als machtvolle, souveräne Instanz, die als reine Subjektivität in den Mittelpunkt der Wahrnehmung tritt.⁹⁰ Für Hegel ist diese erstarkte Subjektivität der eigentliche Inhalt der »freien Kunst«⁹¹, als deren Träger der (als männlich gedachte) Künstler von der »Freiheit des Gedankens«⁹² Gebrauch machen soll. Die Ideale von Freiheit und Emanzipation bestimmen auch die Wahrnehmung von Musik

84 Nipperdey, *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, S. 192; Bödeker, »Die ›gebildeten Stände‹ im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert«, S. 36.

85 Becker, »Bürgertum und Kultur im 19. Jahrhundert«, S. 15.

86 Balet, Rebling, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, S. 167.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 167, 179.

89 Ebd., S. 132–134.

90 Ebd., S. 180–181.

91 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (= Werke, Bd. 15), Frankfurt a.M. 1990, S. 161, passim.

92 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II* (= Werke, Bd. 14), Frankfurt a.M. 1995, S. 235.

und lassen die gesamte Musikgeschichte als Emanzipationsgeschichte erscheinen.⁹³

Auch bei Lachenmann finden sich Züge dieses bürgerlichen Kunstverständnisses wieder. Der Topos der Freiheit kommt etwa in einem 1983 erstmals veröffentlichten Kommentar zur *Tanzsuite mit Deutschlandlied* zur Sprache:

Als beliebte Ausflugsziele und repräsentative Zufluchten einer Gesellschaft, die – bei aller Überlebensangst – hartnäckig vor der Auseinandersetzung mit dem eigenen Widerspruch davonläuft, vermögen dieselben vertrauten ästhetischen Erfahrungen, »Kunstwerke«, die uns höchste geistige Freiheit und wahre Heimat verkörpern, zugleich fremd, feindlich und beklemmend auf uns zu wirken.⁹⁴

Fallweise nimmt Lachenmann ausdrücklich – wenn auch nicht unkritisch – auf das bürgerliche Kunstideal Bezug, so etwa in dem 2016 erschienenen Aufsatz »Komponieren am Krater«:

Nicht als nabelstarrer Hüter meines eigenen Komponierens, sondern als eben jener »homo politicus«, halte ich am hierzulande bürgerlich, wenn auch schlecht verwalteten emphatischen Kunstbegriff fest, so wie dieser – selbst als idyllisch missbrauchbar – uns bewegt: als Nachricht und Beispiel kreativer Souveränität, als Lichtblick des Menschenbilds von der frühen Mehrstimmigkeit bis in unsere Gegenwart hinein, tiefgreifende Glückserfahrung, die sich permanent erneuert hat und solcher Dynamik weiterhin treu bleibt, nicht als museale Idylle, sondern als zeitlose Herausforderung an unsere Begeisterungsfähigkeit und Verantwortung für das, was wir hilflos und verkürzt etikettierend »Geist« nennen: jene Sinnerfahrung, worin sich Denken und Fühlen in höchster Aktivität begegnen und uns an unser Potential als humane Geschöpfe erinnern.⁹⁵

Dieser Absatz ist reich an Begriffen, die für das bürgerliche Kunstverständnis des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts prägend waren: vom souveränen Subjekt über die existenzielle, identitätsstiftende Bedeutung von Kunst und die Anrufung des humanen Potenzials bis hin zum Ideal künstlerischer Autonomie. Letztere spielt nicht nur in den Schriften Lachenmanns, sondern auch im diskursiven Umfeld eine tragende Rolle. Bei Claus-Steffen Mahnkopf äußert sich dies etwa so:

93 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 257–306.

94 Helmut Lachenmann, »Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente« [1983], in: *MaeE*³, S. 178–185, hier S. 178.

95 Lachenmann, *Komponieren am Krater*, S. 4.

Große Musik war immer – um mit Max Weber zu sprechen – ein Außeralltägliches, eine Herausforderung, die von draußen kommt, aber auch ein Geschenk, das größer nicht sein könnte. Wer Musik als internen Bestandteil des regelmäßigen Lebens erheischt, hat ihren Status nicht verstanden, hat vielleicht noch nie Musik wirklich erfahren.⁹⁶

Mit der Aussage, dass ›große‹ Musik nur außerhalb des Alltags und von ihm getrennt stattfinden könne, bedient der Autor einen Topos des bürgerlichen Kunstdiskurses.

Die ethische Dimension von Kunst

Auch Lachenmanns Appell an die Mitverantwortung von Kunst »für ein humaneres Zusammenleben« setzt einen Diskursstrang aus dem frühen 19. Jahrhundert fort. In erster Linie steht die Anrufung einer im weitesten Sinn gesellschaftsverändernden Dimension von Musik bzw. Kunst bei Lachenmann zwar mit dem Diskurs der Kritischen Theorie in Verbindung und drückt sich somit primär in Termini wie ›Negation‹ oder ›Verweigerung‹ aus. Auf diese Traditionslinie, die sich vornehmlich in Lachenmanns Texten der 1970er-Jahre fort schreibt, wurde bereits in Kapitel 3.1 eingegangen.⁹⁷ Daneben kommt in seinen Schriften aber auch eine ältere Denktradition zum Tragen, die sich auf das bürgerliche Kunstverständnis des frühen 19. Jahrhunderts zurückführen lässt.⁹⁸ Laut Cornelia Klinger verschob sich infolge des Scheiterns der Französischen Revolution die Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Umbruch von der Arena des politischen Handelns auf die Künste:⁹⁹ Demnach wird das Hoffen auf einen radikalen Umschlag

von der Erwartung eines politisch-gesellschaftlichen Anstoßes für eine ästhetische Revolution zur Hoffnung auf eine ästhetische Vorbereitung einer politisch-gesellschaftlichen Revolution.¹⁰⁰

96 Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 132.

97 Vgl. S. 61–85.

98 Für Franklin Cox handelt es sich bei diesen beiden Traditionssträngen um einen einzigen, da er die negativistische Ästhetik der Kritischen Theorie als direkte Fortführung der Tradition eines Lessing oder Schiller begreift. Franklin Cox, »Critical Modernism. Beyond Critical Composition and Uncritical Art«, in: *Critical Composition Today*, hg. von Claus-Steffen Mahnkopf (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Bd. 5), Hofheim 2006, S. 126–154, hier S. 150.

99 Klinger, »Modern/Moderne/Modernismus«, Sp. 132.

100 Ebd., Sp. 133.

Schiller wies der Kunst die Aufgabe zu, einer idealen Gesellschaft den Boden zu bereiten. Angesichts des Scheiterns staatlicher Politik blieb als Instrument zur »Veredelung des Charakters«¹⁰¹ nur die Kunst, die zum Vorbild einer besseren Wirklichkeit erhöht wurde.¹⁰² Endziel war der ästhetische Staat, in dem die Bedürfnisse des Individuums im Gemeinwohl aufgehoben wären und sich die menschliche Bestimmung in einer Gemeinschaft freier und gleicher (männlicher) Bürger realisieren würde.¹⁰³ Das Fortführen eines solchen romantisch-idealistischen Diskursstrangs bei Lachenmann haben bereits Franklin Cox und Rainer Nonnenmann beschrieben.¹⁰⁴ Nonnenmann bringt dabei Lachenmanns Aneignung von Elementen der Ästhetik György Lukács' ins Spiel.¹⁰⁵ In der Tat lässt sich Lachenmanns Gedanke des humanen Potenzials, das in der Kunst seine Verwirklichung findet, ebenso auf die Lukács'sche Entfremungskritik zurückführen wie auf diejenige Friedrich Schillers.

Auch in der Musikgeschichtsschreibung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird den Künsten – so Frank Hentschel – die Fähigkeit zugeschrieben, die »Sittlichkeit«¹⁰⁶ zu fördern und neben der »Verschönerung«¹⁰⁷ auch eine »Versittlichung«¹⁰⁸ zu bezwecken. Der sittliche Charakter der Musik steht dabei in Zusammenhang mit der unterschiedlichen Bewertung verschiedener Musikformen. So ist etwa davon die Rede, dass auf dem Land »geschrieen«¹⁰⁹ [sic!] statt gesungen werde, weshalb die Landbevölkerung in musikalischer Hinsicht – und mit musikalischen Mitteln – einer »Veredlung«¹¹⁰ zu unterziehen sei. In dieser Differenzierung spiegelt sich die Überzeugung von der Überlegenheit der bürgerlichen Kunst- gegenüber der Volksmusik, die noch im Diskurs um das

101 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S. 33.

102 Ebd., S. 33–35.

103 Ebd., S. 121–123.

104 Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, S. 71–75; Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 260.

105 Ebd., S. 259–261.

106 Anonymus, »Ueber die Benutzung der Musik zur Veredlung der Landleute, als Sache des Staates«, in: AMZ 7 (1805), Sp. 667; zit.n. Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 441.

107 Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1830, Bd. 1, S. 310; zit.n. ebd., S. 441.

108 Ebd., S. 441.

109 Anonymus, »Ueber die Benutzung der Musik zur Veredlung der Landleute, als Sache des Staates«; zit.n. ebd., S. 441.

110 Ebd.

Kritische Komponieren im Festhalten am Hochkulturschema¹¹¹ ihren Widerhall findet.

Die Erhöhung der Musik in den Rang einer moralischen Leitinstanz ist im bürgerlichen Denken mit der Festschreibung eines musikalischen Kanons verbunden, die mit der Auffassung von Musikgeschichte als Heroengeschichte einhergeht. Auch diese Topoi haben im Diskurs um das Kritische Komponieren deutliche Spuren hinterlassen. So heißt es bei Mahnkopf apodiktisch: »Das Auftreten Beethovens bedeutet den größten Schritt der abendländischen Musikgeschichte.«¹¹² Eine ähnliche Werthaltung kommt in der Selbstdarstellung eines Projekts zum Ausdruck, in welchem Jugendliche durch Mitglieder des SWR Sinfonieorchesters unter Lachenmanns Beteiligung zum Komponieren im Sinne der ›neuen Musik‹ angeregt werden sollten. Von dem Verantwortlichen Matthias Handschick wird das Projekt wie folgt beschrieben:

Über [die] allgemeinen Zielsetzungen hinaus lag dem Projekt *Klangvisionen* allein schon aufgrund der hochkarätigen Besetzung ein besonderer Anspruch zugrunde [...]. Das Projekt soll Jugendlichen durch produktive Betätigung im unmittelbaren Austausch mit bedeutenden Kulturinstitutionen ermöglichen, einen Zugang zur spezifischen Ästhetik Neuer Musik zu finden [...]. Anhand der Begegnung mit Helmut Lachenmann [...] soll erfahren werden, dass Musik über ihren gewöhnlichen Gebrauch als Unterhaltungsmedium, Wellness-Artikel oder Lifestyle-Accessoire hinaus in der Lage ist, durch radikale Befragung bestehender Ausdruckskonventionen den Blick für die eigenen ästhetischen Bedürfnisse zu öffnen und somit eine existentielle Bedeutung zu erlangen [...].¹¹³

Die Begriffe ›hochkarätig‹, ›bedeutend‹ und ›besonderer Anspruch‹ lassen die Grundannahme einer musikalischen und kulturellen Wertigkeitsskala erkennen, an deren oberem Ende sich die von Lachenmann vermittelte Kunstmusik befindet, während die mit abschätzigen Ausdrücken wie ›Unterhaltungsmedium‹, ›Wellness-Artikel‹ oder ›Lifestyle-Accessoire‹ bedachten Musikformen eindeutig am unteren Ende der Skala rangieren. Auf die in dieser Rangordnung

111 Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2000, S. 475.

112 Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 31.

113 Matthias Handschick, »Visionen und Realitäten – Schüler-Kompositionsprojekte zwischen Kunstanspruch und Klischeeproduktion. Eine kritische Reflexion des Schüler Kompositionsprojekts ›SWR-Klangvisionen‹ mit Helmut Lachenmann, Sylvain Cambreling und dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg«, in: *Neues hören und sehen ... und vermitteln. Pädagogische Modelle und Reflexionen zur neuen Musik*, hg. von Michael Dartsch u.a., Regensburg 2012, S. 115–131, hier S. 117.

implizierte ablehnende Haltung gegenüber der Populärkultur wird in Kapitel 5.4 noch näher einzugehen sein.

»Es gibt einen Geist« als zentrale Botschaft von Musik«

Auch der Begriff des ›Geistes‹ findet sich bei Lachenmann nicht nur im oben zitierten Text »Komponieren am Krater« in unmittelbarer Verbindung mit dem Kunstbegriff. So heißt es in dem ebenfalls bereits zitierten Aufsatz »Kunst und Demokratie«, Erstere appelliere

in ihren intensivsten Ausprägungen an jene Geistfähigkeit des Menschen, ohne welche die Demokratie als manipulierte suspekt bleiben wird. Dabei sehe ich keine andere, ernstzunehmende Möglichkeit für die Kunst, auf den Menschen beziehungsweise auf die Gesellschaft einzuwirken, als diejenige, durch die Radikalität ihrer geistgeladenen Sinnlichkeit den Menschen an seine Bestimmung als geistfähiges Wesen zu erinnern.¹¹⁴

Die Rede vom ›Geist‹ ist neben jener vom ›Menschlichen‹ und ›Humanen‹ ein zentraler Topos im Diskurs des Kritischen Komponierens. So sticht bei einer lexikalischen Analyse der Texte Lachenmanns ins Auge, dass ›Geist‹ neben ›Humanität‹ zu den prägenden Vokabeln gehört. Die Frage, was genau mit ›Geist‹ gemeint sei, richtete Michael Struck-Schloen 2013 in einem Radiogespräch an Lachenmann, nachdem dieser Luigi Nono mit den Worten zitiert hatte: »Beobachten Sie, wie der Geist alles beherrscht«, worauf Struck-Schloen nachfragte: »Welcher Geist?«

Lachenmann: »Wie soll ich das beantworten? Logos? Ich habe immer wieder den Begriff der ›existentiellen Erfahrung‹ benutzt. [...] Dieser entwickelte Reichtum, das ist Nachricht von Geist. Von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu John Cage: einen solchen Öffnungsprozess findet man in keiner anderen Kultur. Ich weiß gar nicht, ob das eine Überlegenheit oder eher eine gottverlassene Verlegenheit ist, aber es zeigt, dass die europäische Kunst als Teil unserer Geistesgeschichte etwas mit Denken, und dem Weiterdenken, mit dem Logos zu tun hat.«¹¹⁵

Lachenmann geht sogar so weit, die Aussage »Es gibt einen Geist« als zentrale Botschaft von Musik zu definieren.¹¹⁶ Der Rede vom ›Geist‹ kommt auch im diskursiven Umfeld große Bedeutung zu. So zitiert Hiekel im Hinblick auf Lachen-

114 Lachenmann, *Kunst und Demokratie*, S. 27.

115 Struck-Schloen, »Ernst machen: das kann ja heiter werden!«, S. 22.

116 Birkenkötter, *Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der »Musik mit Bildern« Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, S. 67.

mann Herders Äußerung: »Was einst nur angestaunt ward«, werde schließlich »mit dem Geist erfaßt«¹¹⁷, während Mahnkopf angesichts der Situation aktueller Musik »das Bewußtsein eines Zerfalls des ›Geistes‹ in fragmentierte interkontextuelle Bezüge«¹¹⁸ konstatiert.

Seine diskursiv bestimmende Rolle wurde dem Begriff des ›Geistes‹ im Deutschen Idealismus zuteil. Sein Aufstieg zum »regierenden Fundamentalbegriff« vollzieht sich dabei im Kontext der Ästhetik – genauer, in Kants *Kritik der Urteilkraft*, während er in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* als jene Kraft erscheint, die den Gegensatz zwischen Stofftrieb und Formtrieb überbrückt.¹¹⁹ Bei Hegel verliert das Ästhetische schließlich seine Rolle als paradigmatischer Ausdruck des Geistes: Dieser wird zum »Wissen seiner selbst in seiner Entäußerung«¹²⁰ durch die Hingabe an den Anderen (die Andere). Der Geistbegriff bleibt in der Kritischen Theorie relevant, deren Vertreter vor seiner ›Durchstreichung‹ warnen (Adorno) oder sein Verschwinden beklagen (Horkheimer).¹²¹ Vermutlich ist die Prominenz des Terminus im Umfeld des Kritischen Komponierens dabei weniger auf eine Übernahme von Begriffen des einen oder anderen konkreten Philosophen zurückzuführen, sondern schöpft vielmehr aus einem breiteren Diskurs, dessen Begriffe durch den Deutschen Idealismus geprägt sind. So handelt es sich bei der Rede vom ›Geist‹ in dem untersuchten Diskurs um einen Topos, in dem sich Elemente der Literatur und Musik der deutschen Klassik und Romantik mit einer Weltanschauung vermengen, »die den Primat des Geistes, der Ideen und Ideale und damit die ideelle Natur der Wirklichkeit behauptet und jeder Art von ›Materialismus‹ absagt.«¹²²

Auf diesen Zusammenhang verweist Franklin Cox, wenn er über Lachenmanns Verhältnis zur Tradition der westlichen Kunstmusik bemerkt:

117 Ulrich Tadday (Hg.), *Helmut Lachenmann* (= Musik-Konzepte, Bd. 146), München 2009, S. 12.

118 Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 47.

119 Klaus Rothe, »Geist« [1974], in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 3, hg. von Joachim Ritter, Basel, Stuttgart, Sp. 154–204, hier Sp. 186.

120 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (= Werke, Bd. 3), Frankfurt a.M. 1970, S. 552.

121 Theodor W. Adorno, »Wozu noch Philosophie?«, in: *Kulturrkritik und Gesellschaft II* (= GS, Bd. 10/2), Frankfurt a.M. 2003, S. 459–473, hier S. 471; Max Horkheimer, »Es geht um die Moral der Deutschen«, in: *Der Spiegel* (1973), Heft 29 (Zugriff am 14.12.2023); vgl. Rothe, »Geist«, Sp. 154.

122 Hermann Zeltner, »Idealismus, Deutscher« [1976], in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hg. von Joachim Ritter, Basel, Stuttgart 1971–2007, Sp. 35–37, hier Sp. 37.

Mit der Metapher der ›Tiefe‹ bringt Lachenmann einen weiteren assoziationsreichen Begriff ins Spiel, der bereits in der Antike mit Konzepten wie ›Wahrheit‹ oder ›Wesen‹ in Verbindung stand.¹³¹ In der Bibelhermeneutik bezeichnet der Gegensatz von Tiefe und Oberfläche die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Heiligen Schrift, die gemäß der Lehre vom mehrfachen Schriftsinn nicht jeder Person gleichermaßen zugänglich sind.¹³² So heißt es bei Augustinus: »Wunderbar die Tiefe deiner Aussprüche! Ihre Oberfläche liegt offen vor uns und zieht die Kleinen an, aber wunderbar ihre Tiefe, mein Gott, wunderbar ihre Tiefe!«¹³³

Ab dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert ist das Oberflächliche als jenes Verhalten, dem es an Tiefgang fehlt, in deutschen Wörterbüchern nachzuweisen. So handelt es sich laut Adelung bei »oberflächlich« um ein Adjektiv, »welches nur im figürlichen Verstande gebraucht wird, im Gegensatze des gründlich.«¹³⁴ In der Folge entwickelt sich das Gegensatzpaar von Oberfläche und Tiefe zur topologischen Figur, die – so Vera Bachmann – »den Rang einer epistemologischen Metapher einnimmt und verschiedene Bereiche des Wissens strukturiert.«¹³⁵ In Bezug auf Lachenmann ist bemerkenswert, dass sich der Komponist dieser Dichotomie bedient, obwohl gerade die Klangoberfläche in der *Musique concrète instrumentale* in ungeahnter Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Dabei ist das Gegensatzpaar ›Tiefe‹ und ›Oberfläche‹ nur eine Variante weit verbreiteter Dichotomien wie Wesen und Erscheinung, Innen und Außen, Idee und Abbild, die sich bis auf Platon zurückführen lassen. Für den griechischen Philosophen ist die Idee das Urbild, nach dem die sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände als bloße Abbilder geformt sind. Sie entspricht dem wahren Wesen, das nur gedanklich erschlossen werden kann und zu dem sich die Einzeldinge wie Schatten verhalten, denen keine Wirklichkeit zukommt.¹³⁶ Dieser

131 Clemens Rathe, *Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äußerlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung*, Bielefeld 2020, S. 21.

132 Vera Bachmann, *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 33–35.

133 Zit. n. ebd., S. 33.

134 Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 4 Bde., Leipzig 1793–1801; zit.n. ebd., S. 44.

135 Ebd., S. 55.

136 Christian Schäfer, »Idee«, in: *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition*, hg. von Christian Schäfer, Darmstadt 2007, S. 157–165, passim.

Gegensatz zieht sich durch die Philosophiegeschichte, um im Deutschen Idealismus wiederum besonders im Fokus zu stehen. Bei Schelling und Hegel offenbart das Kunstwerk die Idee, die weiterhin als »das Wahre« gilt; durch ihr sinnliches Erscheinen »ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön.«¹³⁷

Auch die Gegenüberstellung von einer das Wesentliche verkörpernden Idee und einer diese bloß akzidentell umgebenden Phänomenstruktur ist dem Diskurs über das Kritisches Komponieren eingeschrieben. So heißt es bei Hans-Peter Jahn über Lachenmanns Violoncello-Stück *Pression*:

Die neuen Spieltechniken sind nicht um ihrer selbst willen – aus einer wohlbekannten Sportlerei am Instrument – gesucht und gefunden worden, sondern sie umhüllen die kompositorische Idee, die von sich heraus auf die Grammatik der spieltechnischen Parameter einwirkt.¹³⁸

Neben der ›Größe‹ und der ›Tiefe‹ ist als weitere topologische Metapher auch die ›Höhe‹ anzutreffen. Lachenmann bezeichnet schon in dem 1994 geführten und unter dem Titel »Musik als existentielle Erfahrung« in dem gleichnamigen Band erschienenen Gespräch mit Ulrich Mosch Kunst in Anlehnung an Igor Strawinsky als »Verbindung mit dem Nächsten und dem Höchsten«¹³⁹. Bei Jörn Peter Hiekel werden die ›Höhe‹ der Kunst – konkret derjenigen Lachenmanns – und deren Appellieren an den ›Geist‹ mit der Außerordentlichkeit der Kunsterfahrung kurzgeschlossen und damit gleich mehrere Topoi des emphatischen, bürgerlichen Kunstbegriffs zueinander in Beziehung gesetzt:

Es kann in der Tat ein beglückendes oder sogar existenziell berührendes Erlebnis sein, dem Impuls des Staunens zu folgen und diese Hör-Leistung zu vollziehen, sich also auf die Höhe dieser Kunst zu begeben, dabei zu spüren, dass sich das eigene Erleben anderswo bewegt als im Bereich eingängiger Konventionalität. »Was einst nur angestaunt ward«, wird schließlich »mit dem Geist erfaßt«, heißt es bei Johann Gottfried Herder zu dieser Form des Erlebnisses.¹⁴⁰

137 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (= Werke, Bd. 13), Frankfurt a.M. 1989, S. 151.

138 Hans-Peter Jahn, »Pression. Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretationstechnischen Bedingungen«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988, S. 40–61, hier S. 40.

139 Lachenmann, »Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch«, S. 224.

140 Jörn Peter Hiekel, »Die Freiheit zum Staunen. Wirkungen und Weitungen von Lachenmanns Komponieren«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, Bd. 146), München 2009, S. 5–25, hier S. 12.

Die Metapher der ›Höhe‹ zielt also auf eine Qualität der Kunst, die diese vom Alltagsleben scheidet und den Zugang zu ihr zu etwas macht, was sich die Rezipierenden durch eine besondere ›Hör-Leistung‹ erst erarbeiten müssen.

Von Kunst als »letztem Ort glaubwürdiger Humanität«

Wenden wir uns nochmals Lachenmanns oben zitierter Äußerung aus »Komponieren am Krater« zu, so sticht ins Auge, dass darin gleich zweimal der Begriff des ›Humanen‹ aufgeworfen wird. Aus dem Zusammenhang wird klar, dass damit nicht das Menschliche im alltäglichen – oder gar naturwissenschaftlichen – Sinn gemeint ist. Vielmehr knüpft Lachenmann auch hier wiederum an den bürgerlichen Diskurs des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts an. Unter dem von Friedrich Immanuel Niethammer geprägten Schlagwort des ›Humanismus‹ erklärten Intellektuelle wie Schiller, Hölderlin oder Wilhelm von Humboldt die Bildung des Individuums durch die Beschäftigung mit der klassischen Antike und den Künsten zum höchsten Ziel der irdischen Existenz. Diese Tradition wirkt nach, wenn Lachenmann in »Komponieren am Krater« den Begriff des ›Humanen‹ ins Spiel bringt. Weiten wir den Blick auf Lachenmanns Schriften in ihrer Gesamtheit, so ist festzustellen, dass diese Wortwahl symptomatisch für eine Vielzahl von Textstellen steht, in denen das Begriffsfeld des Menschlichen, Menschheitlichen und Humanen aufgerufen wird. So heißt es bereits in »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«:

Schönheit, oder – um den Stier bei den Hörnern zu packen –: Kunstgenuß, verstanden als Erfahrung der Identifikation aufgrund von und im Hinblick auf Wertvorstellungen, die unser Bewußtsein und unsere Erwartungen von uns selbst bestimmen, bleibt eine willkürliche und zufällige, private Instanz, solange wir nicht in solchen Wertvorstellungen das ganze »humane Potential« angesprochen und ausgeschöpft wissen, wie die Gattung Mensch im Laufe ihrer Entwicklung es sich selbst zugesprochen hat.¹⁴¹

Noch fast 40 Jahre später äußert sich Lachenmann auf ähnliche Weise:

Komponisten [...] sind verantwortlich der Kunst als – nach dem Autoritätsverlust von Religion und Philosophie – letztem Ort glaubwürdiger Humanität, wo wir uns als dem Geist verpflichtete Kreaturen erfahren können, und wo der Geist als kreativ den verwalteten Bewusstseinshorizont erkennender und immer wieder von neuem öffnender, erweiternder Logos in dieser kommerziell kontaminierten Spaß- und Spießgesellschaft noch ei-

141 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 106.

ne unantastbare Bleibe erhalten sollte, ohne dessen Schutz wir den Artikel 1 unseres Grundgesetzes in den Müll werfen könnten.¹⁴²

Das Fortleben des humanistischen Diskurses in Lachenmanns Texten bestätigt sich auch in den Aussagen anderer Autor*innen über den Komponisten. So bemerkt Mahnkopf über Lachenmanns Musik: »Der humanistisch-aufklärerische Geist in ihr, ihr Universelles, ist stärker als das Verbotsprinzip, das bei jeder Re- gung des Komponisten Einhalt gebietet«¹⁴³, und reklamiert somit den Vorrang des Humanistischen in Lachenmanns Komponieren gegenüber jenen Zügen, die er als »negativistisch« kritisiert.¹⁴⁴ Diese Aussage bestätigt zum einen die Zen- tralität des Humanitätsgedankens für Lachenmanns Poetik, sie ist aber auch ein Beispiel für die begriffliche und diskursive Nähe der Sekundärliteratur über Lachenmann zu ihrem Gegenstand. Womöglich noch deutlicher wird dies an einer Äußerung Max Nyfflers, der anlässlich von Lachenmanns 80. Geburts- tag in der *Neuen Musikzeitung* schreibt: »Sein ganzes Komponieren kann als der heroische Versuch verstanden werden, durch die Negation des schlechten Bestehenden den humanistischen Gehalt der großen bürgerlichen Musik in un- sere Zeit hinüberzuretten.«¹⁴⁵ Neben der Bestätigung der Bedeutung, die dem Humanismusgedanken bei Lachenmann zukommt, wird durch die wertenden Ausdrücke »schlecht« in Zusammenhang mit der realen Umwelt und »groß« mit der bürgerlichen Musik, die als zu »Rettende« dargestellt wird, sowie die Cha- rakterisierung von Lachenmanns Anstrengungen als »heroisch« eine inhaltliche und begriffliche Nähe zum Denken des Komponisten erreicht, die unter dem von Frank Hentschel eingeführten Schlagwort der »Verschwisterung«¹⁴⁶ in Ka- pitel 6.1 ausführlicher besprochen wird. In dieselbe Kerbe schlägt Nonnenmann, wenn er festhält:

Dass Lachenmann an den aufklärerisch-humanistischen Idealen von Frei- heit, kritischer Vernunft, Selbsterkenntnis und verantwortlicher Hand- lungsfähigkeit auch in Zeiten pluralistischer Indifferenz und allgemeiner Orientierungslosigkeit festhält, entspringt der Einsicht, das Aufgeben der Humanitätsidee würde eine Selbstenthebung von der Verantwortung eines jeden einzelnen Menschen für sein persönliches Geschick und das der gesellschaftlichen Wirklichkeit bedeuten, was einer fatalistischen Affirmation der bestehenden Verhältnisse gleichkäme.¹⁴⁷

142 Helmut Lachenmann, »In aller Souveränität unscheinbare Menschlichkeit«, in: *MusikTexte* (2015), Heft 144, S. 33–34, hier S. 34.

143 Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«, S. 25.

144 Ebd., S. 19.

145 Nyffler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, S. 3.

146 Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive*, S. 9.

147 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 241.

Aus den Negativbegriffen, mit denen Nonnenmann hier mögliche alternative Positionen bedenkt (pluralistische Indifferenz, allgemeine Orientierungslosigkeit, fatalistische Affirmation), wird deutlich, in welchem Ausmaß der Wissenschaftler die Ideale seines Untersuchungsgegenstands teilt. Diese Beispiele zeigen auch, dass Lachenmanns Gebrauch des Humanitätsbegriffs nicht isoliert, sondern als Teil des Diskurszusammenhangs zu betrachten ist. Dementsprechend überrascht es nicht, dass im diskursiven Umfeld auch abseits eindeutiger Bezugnahmen auf Lachenmanns Poetik in ähnlichen Begriffen argumentiert wird. So bemerkt Nonnenmann in einem Beitrag über Mathias Spahlinger, die Frage »Was ist Musik?« ziele letztlich auf die Frage »Was ist der Mensch?«¹⁴⁸, und zitiert dabei Hans Heinrich Eggebrechts auf die Musik gemünzte Feststellung: »Ihr Besonderes ist die gegenstands- und begriffslose Bestimmtheit, mit der sie in unendlicher Potenz das Existentielle des Menschen in sich aufzunehmen und zu verstehen zu geben vermag, indem sie es selber ist.«¹⁴⁹ Luigi Nono hatte sich in einem Brief an Lachenmann folgendermaßen geäußert:

verstehen Sie: immer Musik, Malerei, also Kunst ist immer in direkter Beziehung zum Menschen_ man muss heute erkennen, was heute ist oder, besser, was wird, also immer und nur der MENSCH, wenn man will nicht in der Luft bleiben, und mit Zweck in sich selbst zu bleiben (art pour l'art).¹⁵⁰

Ähnlich begreift auch Nicolaus A. Huber den Menschen als alleinigen Bezugspunkt der kompositorischen Tätigkeit:

Hat man aber einmal in Bewußtsein und Praxis die Basis erreicht, von der aus der Mensch im Mittelpunkt steht und nicht etwa die Musik, weil man zufällig Komponist ist, beginnen alte Nebelfelder sich zu lichten, macht man nicht Kultur, sondern leistet Arbeit, nützliche für den Menschen, den Menschen als Gattung wohlgemerkt, und dies bewußt in einem bestimmten historischen Zeitabschnitt mit bestimmten historischen Bedingungen.¹⁵¹

Sowohl Nono als auch sein Schüler Nicolaus A. Huber knüpfen indessen nicht unmittelbar an den bürgerlichen Humanismus an – vielmehr müssen die Äußerungen der bekennenden Marxisten im Licht des Marx'schen Humanismusbegriffs betrachtet werden. Marx hatte den bürgerlichen Humanismus als ideolo-

148 Nonnenmann, »Was ist Musik?«, S. 92.

149 Hans Heinrich Eggebrecht, »Was ist Musik?«, in: Ders., *Was ist Musik?* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 100), Wilhelmshaven 1985, S. 187–193, hier S. 191; zit.n. Nonnenmann, »Was ist Musik?«, S. 92.

150 Zit. n. Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 56.

151 Huber, »Kritisches Komponieren«, S. 40.

gisch kritisiert, weil dieser sein Ideal vollendeter Menschlichkeit lediglich abstrakt proklamiere. Das diene indirekt der Verschleierung jener unmenschlichen Zustände, welche die bürgerliche Gesellschaft in der Praxis aufrechterhalte. Die Verwirklichung der menschlichen Möglichkeiten sei nicht auf der Basis individueller Emanzipation möglich, die Menschheit könne sich nur als ganze befreien. Dies sei jedoch lediglich in einer revolutionären Bewegung möglich, die wiederum eine Aufhebung der Klassen zur Folge hätte.¹⁵² Der Humanismusbegriff, wie ihn Marx in den *Pariser Manuskripten* dargelegt hatte, wird von Marcuse weitergeführt, für den die Verwirklichung des ganzen Menschen in der nicht entfremdeten Arbeit ihren Platz findet – die allerdings nur revolutionär einzulösen sei. In Nikolaus A. Hubers Fokus auf die Bedeutung der Arbeit findet dieser Theoriestrang seinen Widerhall.

Auch wenn die Kritische Theorie auf der Marx'schen Kritik am bürgerlichen Humanismus aufbaut, sieht etwa Subotnik Adorno weiterhin ebendiesem bürgerlichen Humanismus verpflichtet: »[A]s a historical reality, ›humanity‹, in this sense, is inseparable from bourgeois humanism for Adorno, he seems unable to imagine any alternative means to its historical realization.«¹⁵³ Diese Feststellung lässt sich auf Lachenmann ausdehnen, der in seinen Texten wiederholt auf Distanz zu Positionierungen der politischen Linken geht und offen seine Verankerung in der bürgerlichen Tradition bekennt.¹⁵⁴ Auch Gerhard Koch stellt fest, dass sich Lachenmann trotz seiner Sympathie für Ideen der politischen Linken nach der ›heißen‹ Phase um 1968 nicht mehr zu radikalen Parolen hinreißen ließ:

Auch wenn sich Lachenmann zeitlebens als Linker gefühlt hat, so wollte er sich doch nicht mit den ihm vielleicht ein wenig theatralisch vorkommenden politischen Proklamationen blank identifizieren. Der innere, auch innerästhetische Widerstand im Sinne wohl auch radikal protestantischer Gesinnungsethik war ihm wichtiger.¹⁵⁵

152 Ingetrud Pape, »Humanismus« [1974], in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 3, hg. von Joachim Ritter, Basel, Stuttgart, Sp. 1217–1230, hier Sp. 1219–1221.

153 Rose Rosengard Subotnik, »Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style. Early Symptom of a Fatal Condition«, in: *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis 1991, S. 15–41, hier S. 18.

154 Vgl. den Aufsatz »Komponieren im Schatten Darmstadt« von 1987: »Ich war damals wie heute der Auffassung, daß Kunst zur Bewußtseinsbildung nicht anders beitragen kann, als indem sie als Kunst sich auf die bürgerliche (sprich: revolutionäre) Tradition beruft und mit ästhetischen Kategorien immanente Innovation betreibt«. In: Lachenmann, *MaeE*³, S. 345.

155 Gerhard R. Koch, »Nähe und Ferne. Helmut Lachenmann und Luigi Nono«, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann*, hg. von Hans-

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts war der Humanismus zunehmender Kritik ausgesetzt – zunächst durch Philosophen in der Nietzsche-Nachfolge wie Martin Heidegger, die französische Existenzphilosophie und den Strukturalismus, dann verstärkt durch den Poststrukturalismus eines Michel Foucault. Angesichts der zahlreichen gesellschaftlichen und diskursiven Brüche, die die jüngere Vergangenheit vom bürgerlichen Zeitalter trennen, ist das Fortbestehen des bürgerlichen Humanismus in Diskursen der Gegenwart durchaus bemerkenswert.

5.3 Zwischen Fortschritt und Konservatismus

Als kompositorische Strömung, die der Avantgarde zuzurechnen ist, ist auch das Kritische Komponieren vom Geist des Fortschritts durchdrungen. So bemerkt Nonnenmann in Bezug auf Lachenmann:

Das Kontinuum einer bürgerlich revolutionären Musiktradition, auf das sich Lachenmann mit seinem Begriff der »latenten Tradition« stützt, wird also nicht durch die mehr oder minder reflektiert angewandte Regelmäßigkeit von Satz-, Form- und Gattungsnormen verbürgt, sondern durch die genuin modernistische Auffassung der Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte, wonach gemäß den Originalitäts-, Emanzipations- und Fortschrittsparadigmen von Werk zu Werk die Grundlagen des Komponierens immer wieder erneut zu problematisieren und neu zu definieren sind.¹⁵⁶

Das Zitat offenbart bereits die Dialektik von Fortschritt und Tradition, die gleich näher behandelt werden soll. Zunächst soll jedoch anhand von Lachenmanns eigenen Texten das Moment des Fortschritts in den Blick genommen werden. Auf lexikalischer Ebene fällt die häufige Verwendung von Ausdrücken wie »regressiv« oder »Restauration« sowie generell von Begriffen auf, die dem Wortfeld des Gewohnten, aber zugleich auch Verbrauchten und Überholten angehören. In »Zur Analyse Neuer Musik« bezeichnet Lachenmann das »Kyrie« aus Ligetis *Requiem* als Sammlung

bewußt um ihrer geläufigen Wirkung willen geborgter Klischees der bürgerlichen tonalen Musikerfahrung [...]. Die spekulative Demagogie solcher tausendfach erprobten Crescendo-Entwicklung, die fromme Inbrunst der

Klaus Jungheinrich (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2006, S. 67–76, hier S. 71.

156 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 245.

sich in die Höhe windenden Chormassen [...] sind Requisiten einer Ästhetik, deren bewußte Restauration allenfalls im opportunistischen Sinne reflektiert genannt werden kann. Denn nicht nur unbewußt oder bloß verschämt sind hier die Hörkategorien einer vernutzten Ästhetik in ein modernistisches Gewand geschlüpft, sondern bewußt hat sich hier das Musikdenken mit verstaubten Querfeldein-Erwartungen identifiziert und sieht in dieser bewußten Regression seine Verdienste als Befreiung der Musik aus der Sackgasse des seriellen Denkens.¹⁵⁷

Neben ideologischen Motiven hat die Polemik gegen Komponisten wie Ligeti oder Penderecki aber auch eine materielle Dimension, die aus der erzwungenen Rivalität um begrenzte ökonomische Ressourcen – nicht zuletzt auch innerhalb der ›Ökonomie der Aufmerksamkeit‹ – erwächst. Auf die Verflechtung ästhetischer Auseinandersetzungen mit ökonomischen Verteilungskämpfen wird in Kapitel 7.4 ausführlich eingegangen. Auf diskursgeschichtlicher Ebene entstammen die Kritik an der Erstarrung des bürgerlichen Musiklebens sowie das Verdikt der Restauration und Regression unzweideutig dem Begriffsarsenal der Kritischen Theorie – namentlich derjenigen Adornos –, dessen sich Lachenmann hier virtuos bedient, um den Gegner in die Knie zu zwingen. Mit solchen Aussagen verortet sich Lachenmann im Wirkungsbereich einer Fortschrittsästhetik, die einen Rückfall hinter den einmal erreichten Stand des Materials als Sakrileg verdammt.

Allerdings weist nicht nur Nonnenmann darauf hin, dass Fortschritt und Tradition in der Musikästhetik keine absoluten Gegensätze darstellen, sondern dialektisch aufeinander bezogen sind:

Obwohl der Begriff der Tradition gemeinhin der wichtigste Gegenbegriff zu dem der Modernität zu sein scheint, können Begriffe wie Kritik, Rationalität, Emanzipation und Fortschritt nicht ausschließlich als Gegenbegriffe zur Tradition gelten, da sie längst selber Traditionen gebildet haben, die kaum weniger geschichtsmächtig sind, als die unreflektierte, unmittelbare.¹⁵⁸

So verwundert es nicht, wenn neben den erwähnten fortschrittlichen Tendenzen in Lachenmanns Texten auch rückwärtsgewandte Momente auszumachen sind. Diese manifestieren sich zum einen auf inhaltlicher Ebene als Bestandteile von Lachenmanns ästhetischem Denken. So bemerkt etwa Brinkmann, dass ›Handwerk‹ und ›Metier‹ für Lachenmann unentbehrliche Bestandteile des Komponierens sind, und verweist auf Hans Zenders Charakterisierung von Lachenmanns Festhalten am Werkbegriff als »konservative[m] Aspekt der

157 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 29–30.

158 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 245.

Avantgarde«¹⁵⁹. Hier ist auch Lachenmanns Geringschätzung elektronischer und improvisierter Musik zu nennen – handelt es sich dabei doch ebenfalls um Musikformen, die nicht dem Werkgedanken genügen.¹⁶⁰ In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass der Komponist bereits in seinem frühen Aufsatz »Klangtypen der Neuen Musik« jene Klangcharakteristik, die für sein Komponieren von paradigmatischer Bedeutung ist – den ›Strukturklang‹ –, mit der Idee des geschlossenen Werkes in Verbindung bringt:

Und so ist der Gedanke vielleicht verwegen, aber keineswegs abwegig, sondern absolut zwingend, daß es sich bei jedem geschlossen konzipierten Werk – gleichgültig, ob seine Abmessungen die einer mehrstündigen Wagner-Oper, vielleicht gar des ganzen Rings, oder die eines siebentaktigen Webern-Satzes sind – um einen einzigen Strukturklang handelt.¹⁶¹

In die Kategorie konservativer Momente in Lachenmanns ästhetischem Denken fällt auch der Umstand, dass der Komponist sich in seiner Serialismus-Kritik auf Schönberg stützt und somit eine neuere Ästhetik durch den Rekurs auf eine vorangegangene verwirft. Ebenso lässt sich sein Festhalten am traditionellen Instrumentarium, das wiederum mit seiner Ablehnung der Elektronik einhergeht, als konservativ beurteilen.¹⁶²

In Lachenmanns früheren Schriften sticht indes vor allem seine ablehnende Haltung gegenüber weiten Bereichen der zeitgenössischen Kunstmusik ins Auge. In »Zur Analyse Neuer Musik« kritisiert der Komponist das Musikschaffen der jüngeren Vergangenheit – also der 1950er- und 1960er-Jahre –, dem er pauschal das Abzielen auf ›Querfeldein-Kontakte‹, also das Spekulieren auf tonale Wirkungen bei den Hörenden, zum Vorwurf macht:

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 unverseht unterzubringen.¹⁶³

159 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 121; Hans Zender, »Über Helmut Lachenmann«, in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hg. von Hans Zender u.a., Wiesbaden 2004, S. 68.

160 Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören«, S. 16.

161 Helmut Lachenmann, »Klangtypen der Neuen Musik« [1970], in: *MaeE³*, S. 1–20, hier S. 20.

162 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 234.

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

Obwohl Lachenmann hier im Sinn des Fortschritts argumentiert, macht seine Kritik auch vor meist als progressiv wahrgenommenen Strömungen wie der seriellen Musik nicht halt. Es scheint gerade die Behauptung eines fortschrittlichen Selbstverständnisses zu sein, auf die es der Komponist abgesehen hat. Auf die Komposition *Flugblätter* seines Zeitgenossen Wolfgang Hamm zielend, schreibt Lachenmann:

Das alte beliebte Gesellschaftsspiel »Épatez le bourgeois« wird hier einfach um eine Variante bereichert, in welcher die Querfeldein-Aggressivität einer Pseudo-Avantgarde sich überschlägt und in außermusikalischen Disziplinen, angesiedelt zwischen Kabarett und moralischer Belehrung, landet. Dieses Beispiel mag stehen für all die vielen Versuche, welche die Hantierung mit außermusikalischen Disziplinen als verzweifelter Non-plus-ultra einer bürgerlichen Vorstellung von Progressivität an die Stelle musikalischen Denkens stellen möchten. Musik als verbale Agitation, Musik als optische Erfahrung, Musik zum Lesen, Musik als organisierter Lunapark: Solche Form des musikalischen und künstlerischen Selbstmords bewirkt weniger als nichts, sie stabilisiert und vereint die bürgerlichen Vorstellungen von Kunst als Medium erbaulicher Unterhaltung und von Avantgarde als behördlich anerkanntem Bürgerschreck.¹⁶⁴

Freilich verurteilt Lachenmann nicht die Provokation an sich, würde dieses Urteil doch auch sein eigenes Komponieren treffen – vielmehr ist es ihm um die absichtsvolle Provokation, die Provokation um ihrer selbst willen zu tun. Dennoch erfasst seine Kritik nolens volens all jene Komponist*innen, deren Musik im Entstehungszeitraum des Textes als provokant empfunden wurde. Insbesondere gilt sie dabei den spartenübergreifenden sowie den mit Ironie, Humor und Subversion arbeitenden Musikformen, deren Wurzeln im Fluxus liegen und deren prominentester und folgenreichster Vertreter, John Cage, hier ungenannt bleibt.

Nach einer gewissermaßen von Nono geerbten Haltung fundamentaler Opposition äußert sich Lachenmann verschiedentlich respektvoll-differenziert über Cage,¹⁶⁵ den er 1990 in einem Gespräch mit dem US-amerikanischen Komponisten hinsichtlich der Reflexion des Musikbegriffs gar auf eine Ebene mit Nono stellt.¹⁶⁶ In »Zur Analyse Neuer Musik« richtet sich sein scharfzüngiger Rundumschlag jedoch gegen alle in der Einflussphäre von Fluxus

164 Ebd., S. 33.

165 Vgl. Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 343, 345; Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören«, S. 16.

166 Heinz-Klaus Metzger, »Gespräch zwischen John Cage, Helmut Lachenmann und Heinz-Klaus Metzger«, in: *Die freigelassene Musik. Schriften zu John Cage*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a., Wien 2012, S. 178–190, hier S. 179–180.

operierenden, vornehmlich europäischen Komponist*innen, für die Hamm als Beispiel herhalten muss, die jedoch auch Namen wie Dieter Schnebel oder Mauricio Kagel umfassen.

Wenn Lachenmann also – an das dominante Fortschrittsnarrativ des Marxismus anknüpfend – gerade die exponiertesten Erscheinungen der ›neuen Musik‹ als bürgerlich denunziert oder als »surrealistischen Gag«¹⁶⁷ und »aggressive Provokation«¹⁶⁸ verurteilt, trifft er gerade jene musikalischen Tendenzen der 1960er-Jahre, die mit der Öffnung der Musik zu benachbarten Kunstformen, der Überschreitung des Werkbegriffs und dem verspielt-experimentellen Abbau der Schranken zwischen Kunst und Alltag wesentliche Anliegen der Avantgarde realisierten.¹⁶⁹

In dem 16 Jahre nach »Zur Analyse Neuer Musik« entstandenen Vortrag »Komponieren im Schatten von Darmstadt« gelangt Lachenmann zu einem milderer Urteil über die im Darmstadt der 1950er- und 1960er-Jahre federführenden Komponisten. Dennoch grenzt er sich auch hier erneut ab gegenüber

jenem mit Aufgeklärtheit und Scheinradikalität auftrumpfenden ›Épatez-le-bourgeois‹ in meiner näheren und fernen Umgebung, welches den musikalischen Werkbegriff in maniert-bilderstürmerischer Weise in Frage stellte [...].¹⁷⁰

Wiederum gilt sein Verdikt gerade jenen Phänomenen, die durch das Hinterfragen des Werkbegriffs als fortschrittlich gelten könnten.¹⁷¹ Mit besonderer Vehemenz verurteilt Lachenmann wiederum »die vielfachen Varianten von Happenings, Performances, Improvisationen, Environments [...], zusammengeschnittene und präventiv aufgeplusterte Mini-Gesamtkunstwerke, aber auch jene in dieser Zeit nach symphonischem Glanz schielenden Struktur-Akademismen nach dem Muster der ›polnischen Schule‹«¹⁷², die ihm als Symptome einer ästhetischen Stagnation in den 1970er-Jahren gelten, welche »die Zeit der innovativen beziehungsweise aufgeklärten Restauration«¹⁷³ der 1960er-Jahre abgelöst

167 Helmut Lachenmann, »Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69)«, in: *MaeE³*, S. 380.

168 Ebd., S. 380.

169 Vgl. dazu Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 66–67; Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Zugl.: Berlin, Univ., Diss., 1990 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), Laaber 1993, S. 16–29.

170 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 344.

171 Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, S. 31.

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

173 Ebd., S. 345.

habe. Wiewohl sich der Komponist mit seinem Einspruch gegen ›Restauration‹ und ›Stagnation‹ einer progressiven Rhetorik bedient, trifft sein Urteil primär jene experimentellen Erscheinungen des Musiklebens, die in der Überschneidung mit anderen Kunstsparten eine Erweiterung des Musikbegriffs anstreben.

In Lachenmanns jüngeren Schriften fällt der Tonfall gegenüber manchen Tendenzen der aktuellen Kunstmusik tendenziell noch polemischer aus. Auch in dem 2016 erschienenen Text »Komponieren am Krater« argumentiert der Autor vordergründig aus einer progressiven Position, wenn er den »konzeptualistischen«¹⁷⁴ Ansatz in der zeitgenössischen Musik als veraltet kritisiert. Allerdings ist diese Fortschrittsorientierung auch hier alles andere als eindeutig – so charakterisiert Lachenmann den Konzeptualismus auch als Symptom für »Orientierungslosigkeit«¹⁷⁵ sowie für »unaufhaltsame Verblödung«¹⁷⁶, »Bewusstseinsverkümmern«¹⁷⁷ und »Impotenz«¹⁷⁸ und bedient sich so einer Metaphorik des kulturellen Niedergangs, die für ein konservatives und kulturpessimistisches Denken kennzeichnend ist.¹⁷⁹ Weiters beurteilt Lachenmann das konzeptuelle Komponieren als »verhängnisvoll«, weil es »bürgerliche Einrichtungen« zur »Vermittlung von Kunst«¹⁸⁰ gefährde, und erblickt darin gar ein Beispiel jenes kulturellen Verfallsprozesses, der auch politische Phänomene wie die AfD oder Pegida generiere. Im selben Text fordert Lachenmann den Schutz »jenes mir kostbaren Kunstbegriffs, so wie er in der europäischen Geistesgeschichte [...] zu sich selbst gefunden hat«¹⁸¹, und verurteilt die »Unempfindlichkeit und Gleichgültigkeit gegenüber der Tradition«¹⁸².

Einen Zusammenhang zwischen Kritischem Komponieren auf der einen und konservativem Denken auf der anderen Seite hat auch Ferdinand Zehntreiter in Bezug auf Nikolaus A. Huber festgestellt. Dieser argumentiere in seinem Text »Kritisches Komponieren«¹⁸³ im Geist einer »totalistic critique of modernity«¹⁸⁴, mit der ihn »a similar oscillation between a neo-conservative

174 Lachenmann, *Komponieren am Krater*, S. 3.

175 Ebd.

176 Ebd.

177 Ebd.

178 Ebd.

179 Vgl. S. 169–173.

180 Lachenmann, *Komponieren am Krater*, S. 3.

181 Ebd.

182 Ebd.

183 Huber, »Kritisches Komponieren«, S. 40–42.

184 Ferdinand Zehntreiter, »Sensory Cognition as an Autonomous Form of Critique. Nicolaus A. Huber and Helmut Lachenmann«, in: *Critical Composition Today*, hg. von Claus-Steffen Mahnkopf (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Bd. 5), Hofheim 2006, S. 43–61, hier S. 48.

and a slightly simplified neo-Marxist critique of reification«¹⁸⁵ verbinde. Hubers Trugschluss bestehe darin, einen Gegensatz zwischen dem Menschen als Individuum und der entfremdeten Gesellschaft zu konstruieren und dabei zu übersehen, dass die menschliche Natur für Marx immer schon sozial verfasst sei und Emanzipation nur im Rahmen der modernen Ausdifferenzierung der Gesellschaft stattfinden könne. Auch Hubers Kritik an der Werkautonomie missverstehe diese als Ausdruck einer technokratischen Moderne, weshalb er zur Aufladung der Musik mit außermusikalischen Inhalten Zuflucht nehme. In der Folge führt Zehentreiter Lachenmann als positives Gegenbeispiel ins Treffen, da dieser die Notwendigkeit der Werkautonomie und einer musikimmanenten Kritik erkannt habe. Dennoch lässt sich Zehentreibers anfängliche Charakterisierung von Hubers Moderne-Kritik auf Lachenmann ausweiten – nimmt doch auch dieser vor einer als entfremdet gedachten Gesellschaft Zuflucht zu einem heroischen Konzept des (individuellen) Menschen, womit er sich konservativen Positionen annähert.¹⁸⁶

Solche augenscheinlich rückwärtsgewandten Tendenzen in Lachenmanns Texten lassen sich indessen nur im Kontext der Kritischen Theorie begreifen, die den intellektuellen Nährboden bildet, aus dem das Kritische Komponieren im Allgemeinen und Lachenmanns Musikdenken im Speziellen hervorgehen: Auch diese Denkschule weist – ihrer progressiven Grundhaltung zum Trotz – mehr Parallelen zu konservativen Strömungen auf, als ihre Vertreter offen zuzugeben bereit waren. So bringt Reinhard Mehring »zahlreiche, oft uneingestandene, manchmal auch verdeckte Gemeinsamkeiten«¹⁸⁷ zur Sprache, welche die Kritische Theorie mit der zeitgleich in der Weimarer Republik entstandenen »Konservativen Revolution« verbinde. Neben Parallelen zwischen Adorno und Heidegger konstatiert Mehring bei Stefan Breuer, einem jüngeren Vertreter und Chronisten der Kritischen Theorie, eine wertschätzende Haltung gegenüber Positionen dieser konservativen Bewegung. Diese Wertschätzung komme etwa in Breuers positiver Bezugnahme auf die Zivilisationskritik Friedrich Georg Jüngers zum Ausdruck, eines Autors, dessen konservative Grundeinstellung ihn von Haus aus vor der »geschichtsphilosophisch verblendete[n] Fortschrittsideologie des Marxismus«¹⁸⁸ bewahre. Somit bildet die skeptische Haltung gegenüber dem Fortschritt in Mehrings Augen eine Gemeinsamkeit zwischen Positionen der Kritischen Theorie und solchen der Konservativen Revolution.

185 Ebd., S. 48.

186 Ebd., S. 48–53.

187 Reinhard Mehring, »Kritische Theorie und Konservative Revolution. Zu Stefan Breuers Auseinandersetzung mit der Konservativen Revolution«, in: *Politische Vierteljahresschrift* 34 (1993), Heft 3, S. 476–482, hier S. 476.

188 Ebd., S. 478.

Rolf Wiggershaus wiederum weist darauf hin, dass die Vertreter der Kritischen Theorie und Jungkonservative wie Hans Freyer, Arnold Gehlen oder Helmut Schelsky teilweise zu analogen Ergebnissen gelangt seien. So begegneten einander die Exponenten augenscheinlich gegensätzlicher Geisteshaltungen in ihrer Kritik an der Konsumorientierung der Massen sowie den technokratischen und normierenden Aspekten der Aufklärung (die sich bei Horkheimer und Adorno, anders als etwa bei Schelsky, allerdings in einer reflexiven Weiterführung des aufklärerischen Projekts und nicht in offener Gegnerschaft manifestierte). Die als konservativ zu deutenden Elemente in Lachenmanns Denken stehen also nicht für sich, sondern lassen sich vielmehr im Licht vergleichbarer Tendenzen innerhalb der Kritischen Theorie interpretieren.¹⁸⁹

Bemerkenswert ist, dass sich manche von Lachenmanns Aussagen zu Fragen der Zugänglichkeit von Musik, der Bewertung sogenannter E- und U-Musik oder des Publikums in einen kulturpessimistischen Diskurs einschreiben, der sich im 19. Jahrhundert herausbildete und auch im späten 20. Jahrhundert noch fallweise aufgerufen wird. Fritz Stern zufolge stellten nationalkonservative Kulturpessimisten des 19. Jahrhunderts wie Paul de Lagarde, Moeller van den Bruck oder Julius Langbehn »all das zusammen, was an der industriellen Zivilisation Deutschlands unbefriedigend war, und warnten eindringlich vor dem Verlust von Glauben, Einheit und ›kulturellen Werten‹.«¹⁹⁰ Die von ihm auch als »konservative Revolutionäre« bezeichneten Denker

kritisierten jeden Aspekt der kapitalistischen Gesellschaft und den Materialismus, den sie ihr zuschrieben. Sie prangerten die geistige Leere des Lebens in einer verstädterten, kommerziellen Zivilisation an und beklagten den Niedergang von Geist und Tugend in einer Massengesellschaft.¹⁹¹

Über das Bindeglied Thomas Mann, den Lachenmann in seinem 2009 erschienenen Aufsatz »Kunst und Demokratie« ausführlich zitiert, lässt sich eine Traditionslinie vom kulturpessimistischen Denken des 19. Jahrhunderts bis zu den Schriften Lachenmanns ziehen. Dieser beginnt den Text mit einem Zitat aus Manns Rede zum 150. Todestag Friedrich Schillers vom 5. Mai 1955.¹⁹² Darin ist

189 Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, S. 648.

190 Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Stuttgart 2005, S. 2.

191 Ebd., S. 11.

192 Thomas Mann zählte laut Fritz Stern zu den Bewunderern des Orientalisten und Kulturpessimisten Paul de Lagarde. Im Übrigen kommt für Stern den »großen Werken der idealistischen Epoche« wie etwa jenen Friedrich Schillers im kulturpessimistischen Denken die Rolle eines Orientierungspunktes zu. Ebd., S. 381, 18.

von einer »Regression«¹⁹³ bzw. einem »Kulturschwund«¹⁹⁴ die Rede, der in den vorangegangenen 50 Jahren zu verzeichnen gewesen sei. Die beiden Weltkriege hätten

das intellektuelle und moralische Niveau [...] tief gesenkt [...]. Ohne Gehör für seinen [Schillers, Anm. d. Verf.] Aufruf zum stillen Bau besserer Begriffe [...] taumelt eine von Verdummung trunkene, verwahrloste Menschheit unterm Ausschreien technischer und sportlicher Sensationsrekorde ihrem schon gar nicht mehr ungewollten Untergange entgegen.¹⁹⁵

In den darauffolgenden Ausführungen knüpft Lachenmann in verschiedenen Punkten an die von Mann exponierten Motive an. Davor aber führt er eine weitere Denkfigur ein, nämlich die Skepsis gegenüber der Demokratie, wobei dieser Begriff zunächst auf den Bereich der Künste bezogen wird:

Ich könnte ansetzen beim uralten, durchaus begründeten Misstrauen des Kuntschaffenden im Blick auf den Begriff und die Idee der »Demokratie«, insofern dieser Begriff im ästhetischen Bereich den unreflektierten Respekt vor einer angenommenen Autorität der Mehrheit impliziert [...].¹⁹⁶

Lachenmann verweist in diesem Zusammenhang auf den Ausspruch des Fürsten Sapieha in Schillers *Demetrius*: »Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn«¹⁹⁷, um in der Folge konkrete Zweifel an den gegenwärtigen Manifestationen von Demokratie im Bereich staatlicher Politik zur Sprache zu bringen. Diese Zweifel begründet Lachenmann zum einen mit der Unredlichkeit von Politiker*innen, zum anderen aber auch mit einem immanenten Konflikt zwischen dem Willen des »Volkes« und der Autonomie des Einzelnen.¹⁹⁸ Ein positiver Demokratiebegriff sei nur unter der Voraussetzung möglich, dass sich ein Bewusstsein von Gemeinschaft mit dem »Gedanken an unsere Geistfähigkeit«¹⁹⁹ verbinde.

Während sich Lachenmanns Skepsis – wie es der gesellschaftliche Konsens der Entstehungszeit nahelegt – nur auf bestimmte Aspekte von Demokratie bezieht, stellt ein generelles Misstrauen gegenüber demokratischen Regierungs-

193 Lachenmann, *Kunst und Demokratie*, S. 26.

194 Ebd., S. 26.

195 Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, Frankfurt a.M. 2005, S. 87–88; Auslassungen nach Lachenmann, *Kunst und Demokratie*, S. 26.

196 Ebd., S. 26.

197 Friedrich Schiller, *Demetrius. Dramatischer Nachlass* (= Werke und Briefe, Bd. 10), Frankfurt a.M. 2004, S. 533.

198 Lachenmann, *Kunst und Demokratie*, S. 26–27.

199 Ebd., S. 27.

formen ein Leitmotiv bei den Autoren der ›Konservativen Revolution‹ dar. Diese sahen die Demokratie Stern zufolge als Bedrohung für die Freiheit des Individuums und als Ausdruck von Mittelmäßigkeit.²⁰⁰ Die Rede vom ›Geist‹ stelle wiederum einen beliebten Topos des Kulturpessimismus dar, der einen Großteil seines Vokabulars aus der rhetorischen Restmasse des deutschen Idealismus beziehe.

Lachenmann nimmt in Zusammenhang mit der Problematisierung des Demokratiebegriffs seinerseits auch die Medien aufs Korn:

Zum Überdross an der Demokratie tragen auch die gewissenlos um hohe Einschaltquoten bemühten Medien bei mit hochbezahlten Protagonisten der kollektiven Verblödung für eine scheinbar selbstzufriedene Spaß- und Spießgesellschaft.²⁰¹

In einem polemischen Statement für den Katalog zum Festival Wien Modern 2018 treibt Lachenmann die Journalismuskritik in Verbindung mit dem Vorbehalt gegenüber der Demokratie und einer umfassenden Zeit- und Kulturkritik noch weiter auf die Spitze:

Karl Kraus machte – ziemlich einseitig gezielt – die Journalisten verantwortlich für die »Blödmacherei«, die nicht zuletzt zum Ersten Weltkrieg bzw. in »die letzten Tage der Menschheit« geführt habe. [...] Ich beobachte auf meine alten Tage den Krebsbefall der Demokratie, nämlich eine intransitiv aus der satten bürgerlichen Verformung des zivilisierten Menschen, und ich gehörte auch dazu, kommende, offensichtlich nicht aufzuhalten-de, auch in unsere wunderbaren Einrichtungen zur Vermittlung von Kunst einsickernde Verblödung, im weiten kommerziell verwalteten Alltag, in der Politik, in der Kultur, die natürlich weithin und legitim »Entertainment« bedeutet, aber inzwischen leider einsickernd auch in jene »Szene«, die als der Kunst, dem einzigen potentiellen Angebot gegen solche »Entwicklung« gewidmete, die sich sich [sic!] dem entgegen stellen könnte.²⁰²

Hier werden gleich mehrere im Kulturpessimismus dominierende Motive miteinander kurzgeschlossen: die ›Verblödung‹ bzw. ›Blödmacherei‹, die Kritik an den Medien, die Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Zustand der Demokratie und eine alle Sphären der Gesellschaft erfassende Zivilisationskritik. Was die Vorwürfe gegenüber der Presse betrifft, so bilden diese Stern zufolge ebenfalls einen roten Faden im Kulturpessimismus des 19. Jahrhunderts.²⁰³

200 Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, S. 3, 9, 113, 207.

201 Lachenmann, *Kunst und Demokratie*, S. 27.

202 Helmut Lachenmann, »1968. Ein Fragebogen«, in: *Wien Modern 31. Festivalkatalog – Essays*, hg. von Bernhard Günther u.a., Wien 2018, S. 102–103, hier S. 103.

203 Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, S. 11.

Doch die Parallelen gehen noch weiter: Mit dem Begriff der ›Verblödung‹ knüpft Lachenmann an Manns Metaphorik des Niedergangs an (»Regression«, »Kulturschwund«, »das intellektuelle und moralische Niveau [...] tief gesenkt«, »eine von Verdummung trunkene, verwahrloste Menschheit«, »ihrem [...] Abgrund entgegen [taumeln]«). Dieses Arsenal an Verfallsbeschreibungen bildet auch eine deutliche Verbindung zu dem von Stern beschriebenen kulturpessimistischen Diskurs, in dem unter anderem die Degeneration von Glaube, nationaler Einheit, kulturellen Werten, Geist, Moral, Bildung und Individualität beklagt wird.²⁰⁴

Von ›Verblödung‹ ist auch in einem von Lachenmanns jüngeren Aufsätzen, dem Essay »Komponieren am Krater« von 2016 die Rede:

Ich brauche diese Erfahrung [autonomer Kunst, Anm. d. Verf.] wie reine Luft oder frisches Wasser und halte sie für die unverzichtbare Ergänzung und von uns reinem mitzuverantwortenden Teil unseres Einsatzes für ein humaneres Zusammenleben, wenn dieser, wo er materiell gelingt, nicht gleich wieder zu jener Verblödung führen soll, in der wir hierzulande als saturierte Glückspilze zu dem verkommen, was ich – nicht zum ersten Mal – die Spaß- und Spießgesellschaft nenne.²⁰⁵

Im Begriff der ›Verblödung‹ kommt einerseits der Gedanke einer von ›oben‹ gelenkten, gezielten Verdummung der Bevölkerung zum Ausdruck, wie ihn Lachenmann Adornos kulturkritischem Denken entlehnt haben dürfte (das sich im Übrigen – wenn auch unter entgegengesetztem politischem Vorzeichen – gerade in sprachlicher Hinsicht teilweise mit dem Kulturpessimismus überlappt; vgl. S. 2). ›Verblödung‹ ist aber auch als Chiffre für eine generalisierte Verfallsdiagnose zu lesen, die weniger die ökonomischen Eliten im Visier hat als die Bevölkerung in ihrer Gesamtheit und in dieser Allgemeinheit eine enge Verwandtschaft mit dem skizzierten kulturpessimistischen Denken aufweist. So fügt sich Lachenmann denn auch mit seiner Warnung vor einem »Kulturschwund der beklemmenden Art«²⁰⁶, den »Thomas Mann vor fünfzig Jahren in seiner Schiller-Rede diagnostizierte und voraussagte«²⁰⁷, nahezu bruchlos in das Denken des Kulturpessimismus ein.

Indem Lachenmann eine positive Wendung des Demokratiebegriffs von der Erweckung der menschlichen ›Geistfähigkeit‹ abhängig macht, schlägt er die Brücke zur Kunst. Die Aufgabe nämlich, eine solche Erweckung herbeizuführen

204 Ebd., S. 2, 7, 11, 112–115, 173.

205 Lachenmann, *Komponieren am Krater*, S. 4.

206 Carsten Fastner, »Ich verehere Morricone«. Komponist Helmut Lachenmann im Gespräch«, in: *Falter* (2005), Heft 46, S. 68–69, hier S. 69.

207 Lachenmann, »1968«

– ursprünglich von der Religion erfüllt –, sei mittlerweile der Kunst zugefallen, die »an jene Geistfähigkeit«²⁰⁸ appelliere, »ohne welche die Demokratie als manipulierbare suspekt bleiben wird.«²⁰⁹ Auch hier berührt sich Lachenmanns Denken mit dem Kulturpessimismus: Wie Stern festhält, wies etwa Langbehn der Kunst die Rolle zu, den (deutschen) Menschen aus seinem kulturellen Elend zu befreien:

Die einzig denkbare Möglichkeit einer Erlösung sah Langbehn in der Kunst, wie frühere Reformatoren sie in einer religiösen Erneuerung oder in uto-
pischen Visionen einer sozialen Gerechtigkeit gesehen hatten.²¹⁰

Von der Kunst erwartete Langbehn geistige Führerschaft in einem Zeitalter, das er von den verhassten Kräften der Wissenschaft und des Materialismus beherrscht sah. Zudem stand die Kunst für ihn in natürlichem Gegensatz zur Demokratie und verband ihre erstrebte Herrschaft daher mit einer Stärkung der Eliten – ein Indiz, wie sehr der kulturpessimistische Diskurs einem Elitendenken verhaftet ist. Anders als Lachenmann schwebte Langbehn allerdings eine volkstümliche und traditionalistische Kunst vor, die auf Veredelung zielte und von der realistischen Schilderung des Alltags Abstand nahm.²¹¹

Während Demokratie im Deutschland des 19. Jahrhunderts noch nicht als Regierungsform etabliert war, stellt sie in der westlichen Welt des 21. Jahrhunderts einen unanfechtbaren Konsens dar, was auch die jeweilige Ausdehnung von Demokratiekritik bedingt – umfasste diese zu Zeiten von Lagarde und Langbehn jeglichen Aspekt von Demokratie, so stehen in der jüngeren Vergangenheit immer nur jeweils konkrete Ausprägungen zur Debatte. Dennoch weist Lachenmanns Sprache (ungeachtet einer Selbstverortung des empirischen Autors Helmut Lachenmann) eine Nähe zum Duktus des Kulturpessimismus auf.

5.4 Zwischen Egalitarismus und Elitismus

»Denn [...] Unterhaltung soll sein«: Gleichwertigkeit der Musik- und Rezeptionsformen?

1971 äußert Lachenmann in einem »Werkstatt-Gespräch« mit Ursula Stürzbecher: »Was ich will, mein ›Ziel‹, ist immer dasselbe: eine Musik, die mitzuvollzie-

208 Lachenmann, *Kunst und Demokratie*, S. 27.

209 Ebd.

210 Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, S. 187.

211 Ebd., S. 87–90.

hen nicht eine Frage privilegierter intellektueller Vorbildung ist, sondern einzig eine Frage kompositionstechnischer Klarheit und Konsequenz²¹². Im antiautoritären Geist der 1968er-Bewegung und unter dem Eindruck einer neomarxistischen Hegemonie in linksintellektuellen Kreisen wendet sich Lachenmann hier gegen den exklusiven Charakter bürgerlicher Kultur, indem er eine Kunst einfordert, die alle Menschen gleichermaßen erreicht. Noch 1997 – fast 30 Jahre später – äußert sich Lachenmann, wiederum in einem Interview, auf ähnliche Weise:

Wenn ich daran denke, wieviel Reklame und Propaganda für Sport oder für welche Waren oder Unterhaltungsdienstleistungen auch immer gemacht wird. Das trifft bei der Neuen Musik nicht zu. Für die wird eher Anti-Reklame gemacht in Form frustrierender oder Stirn-in-Falten-bringender Sendungen zu spätabendlichen Zeiten. Oft wird sie mit irgendwelchen fachbezogenen Thematiken verknüpft, die dem Menschen gar nicht mehr erlauben, die Musik wirklich zu erleben, auch emotional zu erleben, vielleicht sogar zu genießen.²¹³

Auch hier scheint Lachenmann daran gelegen zu sein, Barrieren abzubauen, um jenen unmittelbaren, authentischen und lustvollen Zugang zur »neuen Musik« zu ermöglichen, der dieser eigentlich gerecht werde. In diesem Zusammenhang kritisiert der Komponist auch den ausschließenden Charakter dessen, was er als »Neue-Musik-Ghetto«²¹⁴ bezeichnet, und plädiert für eine Integration zeitgenössischer Kompositionen in das reguläre Abonnementprogramm. Eine solche habe etwa Michael Gielen erfolgreich praktiziert, als er Lachenmanns Komposition *Fassade* mit der sechsten Symphonie von Gustav Mahler kombiniert habe:

Man merkt bei einer solchen Gelegenheit, daß sich diese Stücke nicht an den Intellekt, sondern an den gleichen ästhetischen Hintergrund wenden, vor dem wir uns normalerweise Musik zuzuführen pflegen.²¹⁵

Auch eingedenk der Tatsache, dass es sich beim Publikum eines Symphoniekonzerts nicht um einen repräsentativen Ausschnitt der westdeutschen Bevölkerung handelt, manifestiert sich in diesen Stellungnahmen ein klares Interesse daran, Zugangshürden bei der Rezeption »neuer Musik« zu beseitigen. Nun kann die Annahme, dass es zur Rezeption der Musik etwa eines Helmut Lachenmann keiner besonderen Voraussetzungen bedürfe, einerseits als weltfremd, zumindest aber als idealistisch gedeutet werden – sie wäre in diesem

212 Lachenmann, »Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher«, S. 152.

213 Hilberg, »Nicht hörig, sondern hellhörig«, S. 90.

214 Ebd.

215 Ebd., S. 91.

Sinn dazu angetan, die Kluft zwischen dem Anspruch Lachenmanns und der tatsächlichen Rezeption durch ein Konzertpublikum sogar noch zu vergrößern. Bleiben wir indessen auf der Ebene der Intentionalität, ohne in diesem Rahmen ohnehin nicht zu bearbeitende empirische Fragen nach der Verständlichkeit von Lachenmanns Musik aufzuwerfen, so spricht daraus eine Denkweise, die einen alltäglichen Konsum klassisch-romantischer Kunstmusik als angemessenen Maßstab für die Rezeption »neuer Musik« heranzieht und somit die Rezeptionshaltung eines Publikums ohne spezifische Vorbildung als legitim definiert.

Eine ähnliche Stoßrichtung besitzt eine Reihe von Äußerungen, in denen Lachenmann ebenfalls die Wahrnehmung von Hörenden ohne spezifisches Wissen über »neue Musik« als Maßstab der Rezeption heranzieht bzw. unterschiedliche Rezeptionsweisen als gleichwertig nebeneinanderstellt. In einem Text von 1973, in dem Lachenmann in polemischem Tonfall auf Kritik seitens der Zeitschrift *Kunst und Gesellschaft* reagiert, die von der Vereinigung sozialistischer Kulturschaffender in der BRD herausgegeben wurde, zieht Lachenmann Luigi Nono gegenüber Hanns Eisler als zeitgemäßen politischen Komponisten vor. Mit dem Einsatz für Nonos Musik sieht er »eine Kontinuität angesprochen, die heute wie damals auch vom Laien prinzipiell dialektisches Hören verlangt und ihm dies zutraut«²¹⁶. Während Lachenmann mit der Annahme, Laien seien zu dialektischem Hören fähig,²¹⁷ einerseits einen geradezu aberwitzig hohen Maßstab anlegt, spricht aus dieser Äußerung andererseits eine große Wertschätzung für Rezipient*innen, die nicht dem engsten Kreis der Expert*innen »neuer Musik« zuzurechnen sind.

1991 legt Lachenmann ein Bekenntnis zur Toleranz gegenüber unterschiedlichen Rezeptionsweisen ab: »Und niemand ist gezwungen, Musik »strukturell« zu hören, oder wie auch immer der geistigen Leistung, die ein Werk verkörpert, intellektuell gerecht zu werden.«²¹⁸ Sosehr in Lachenmanns Schriften ein Rezeptionsideal vorherrscht, das dem Begriff des strukturellen Hörens entspricht, wie ihn Adorno in seinen »Anweisungen zum Hören neuer Musik«²¹⁹ definiert, wird hier doch alternativen Rezeptionsweisen prinzipielle Legitimität zuerkannt. Eine solche pluralistische Haltung kommt auch in anderen

216 Lachenmann, »In Sachen Eisler«, S. 329.

217 Der Begriff des »dialektischen Hörens« wird von Lachenmann nicht definiert. In dem Gespräch mit Hannah Birkenkötter bringt Lachenmann das »dialektische Hören« in Zusammenhang mit Adorno. Häufiger tritt das Wort »dialektisch« bei Lachenmann im Kontext des von ihm geprägten Begriffs des »dialektischen Strukturalismus« auf; vgl. Kapitel 4.2.

218 Lachenmann, »Herausforderung an das Hören«, S. 356.

219 Theodor W. Adorno, »Anleitungen zum Hören neuer Musik«, in: *Komposition für den Film* (= GS, Bd. 15), Frankfurt a.M. 2003, S. 188–248, hier S. 245.

Äußerungen zum Tragen. 2004 bemerkt der Komponist über sein Musiktheater *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*: »Die Oper ist eigentlich eine politische Oper, sie klagt die Gesellschaft an. Aber nicht, indem sie den Zeigefinger hebt, sondern indem sie eine Situation schafft. Alles andere muss aus dem Kopf des Rezipienten selbst kommen.«²²⁰ Auch hier scheint der Autor den Hörenden ein großes Maß an Entscheidungsfreiheit und Selbstverantwortung zuzugestehen.

Mitunter erscheint die Wahrnehmung von Hörenden ohne spezifische Vorkenntnis derjenigen von solchen, die mit »neuer Musik« vertraut sind, sogar überlegen. In einer Radiosendung, in der er Musik aus dem Bereich der »E- und U-Musik«²²¹ moderiert, bemerkt Lachenmann 2010 über die *Structures pour 2 pianos* von Pierre Boulez:

Und noch heute sagen manche erschrockene Hörer – denn auch dem Komponisten Boulez sind gelegentlich Hörer weggelaufen: »Das ist doch keine Musik!« Und ich sage: »Wunderbar! Ihr habt genau verstanden. Es ist keine Musik, weil hier der Musikbegriff noch einmal ganz neu erfunden wird.«²²²

Diese Aussage variiert mehrere aus dem Diskurs der Avantgarde vertraute Topoi: zum einen die Figur des »Spießers«, der der avancierten Kunst mit Unverständnis begegnet; zum anderen die absichtsvolle Provokation ebendieses spießbürgerlichen Publikums durch die (zumeist männlichen) Vertreter der Avantgarde.²²³ In einer ironischen Volte wird hier gerade die Abwehrreaktion mancher Hörender als konstitutives Merkmal avantgardistischer Kunst gedeutet – ein Motiv, das etwa aus der Anti-Kunst eines Marcel Duchamp bekannt ist.²²⁴ Diesem Blickwinkel zufolge erscheint die negative Reaktion nicht als Scheitern der Kommunikation, sondern im Gegenteil gerade als Ziel der künstlerischen Anstrengung. Dass es sich dabei um ein rhetorisches Mittel handelt, da sich jede*r Künstler*in verständnisvolle Zuhörer*innen und nicht Buh-Rufer*innen wünscht, sei nur nebenbei bemerkt. Auch das Bekenntnis

220 Birkenkötter, *Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der »Musik mit Bildern« Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, S. 67–68.

221 Helmut Lachenmann, »... total verformt natürlich«. Helmut Lachenmann moderiert E- und U-Musik«, in: *MusikTexte* (2010), Heft 126, S. 90.

222 Ebd.

223 Ein Vorgehen, von dem sich Lachenmann allerdings andernorts distanziert: »Schönberg im Zeitalter des mutwilligen »Epatez le bourgeois« macht eben nicht bloß Spaß, sondern Ernst«: Helmut Lachenmann, »Präzision und Utopie. Die Musik des Komponisten Mark Andre lässt das Zuhören zum Hören werden«, in: *NZfM* 169 (2008), Heft 2, S. 14–16, hier S. 14.

224 Peter Wulf Hartmann, *Kunstlexikon*, https://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_503.html (Zugriff am 16. Juli 2019).

des Künstlers, gerade *keine* Kunst bzw. Musik herstellen zu wollen, gehört zum Narrativ der Anti-Kunst. Im Musikbereich steht dafür neben dem prominenten Beispiel John Cage etwa auch Adornos Aussage, wonach gerade der Schock der Zuhörer*innen Indiz dafür sei, dass sie die Botschaft von Schönbergs Musik verstanden hätten.²²⁵ Lachenmanns Bemerkung, bei der Abwehrreaktion von Teilen des Publikums von Boulez' *Structures* handle es sich gerade um Anzeichen eines besonders unmittelbaren Verständnisses der Musik, ist ebenfalls dieser Tradition zuzurechnen.

In derselben Radiosendung nimmt Lachenmann eine Definition von »Unterhaltungsmusik« vor:

Das ist nach meiner Privatdefinition jene Musik, bei der der Hörer gleichzeitig etwas anderes treiben kann, also zum Beispiel seine Geschirrspülmaschine ausräumen, ohne dass ihm von der Substanz der gleichzeitig gespielten Musik etwas entgeht. Während er bei sogenannter ernster, sprich E-Musik, sich hinsetzt und sich total aufs Hören konzentriert, beziehungsweise sich darauf konzentrieren sollte.²²⁶

Der Zusatz »Privatdefinition« deutet an, dass Lachenmann bei dieser Charakterisierung von »Unterhaltungsmusik« nicht jedes Wort auf die Goldwaage gelegt wissen will. Abgesehen davon folgt die dichotome Gegenüberstellung von »E«- und »U«-Musik wiederum einem gängigen Schema, das im Diskurs über Musik seit dem späten 18. Jahrhundert besteht und einer kontemplativ zu hörenden »ernsten« eine »unterhaltende« Musik gegenüberstellt, die aufgrund ihrer geringeren Komplexität auch als Hintergrund geeignet ist.²²⁷ Zwar ist die hier von Lachenmann aufgegriffene Kategorisierung dualistisch, die Äußerung geht aber mit keiner expliziten Wertung einher, wodurch wiederum der Eindruck einer toleranten Haltung gegenüber unterschiedlichen Musik- und Rezeptionsformen entsteht. Dieser wird in besagter Radiosendung noch weiter

225 »Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich. [...] Wo sie zu verstehen glauben, nehmen sie bloß noch den toten Abguß dessen wahr, was sie als fraglosen Besitz hüten und was schon verloren ist in dem Augenblick, in dem es zum Besitz wird: [...] gleichgültiges Schaustück. [...] Der musikalische Zusammenhang, der den Sinn stiftet, bleibt in jeder frühen Beethoven-sonate dem [...] Hörer nicht weniger verborgen als in einem Schönbergquartett, das ihn wenigstens daran gemahnt, daß sein Himmel nicht voll der Geigen hängt, an deren süßem Ton er sich weidet.« Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 18.

226 Lachenmann, »... total verformt natürlich«, S. 90.

227 Andreas Ballstaedt, »Unterhaltungsmusik« [1998], in: MGG2 Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel, <https://www.mgg-online.com> (Zugriff am 31. Oktober 2020), Sp. 1186–1199.

bestätigt, wenn Lachenmann in der Überleitung zwischen Weberns Orchesterstücken Op. 10 und einer Nummer von Oscar Peterson äußert: »Ich liebe diese Musik unendlich, aber diese Liebe hindert mich nicht, auch die folgende zu lieben.«²²⁸ Nach der Jazznummer fügt Lachenmann hinzu: »Und wie schon gesagt: Ich liebe diese Musik, und ich liebe die Musik von Anton Webern. Und ich frage, warum müssen wir die gegeneinander ausspielen? Das sind zwei verschiedene Baustellen.«²²⁹ Der grundsätzliche Unterschied zwischen »E« und »U«, von dem Lachenmann hier ausgeht, dient gerade als Möglichkeitsbedingung von Toleranz: Eine Hierarchisierung der beiden Genres ist gewissermaßen genauso unsinnig, wie es, bildlich gesprochen, unsinnig wäre, Äpfel mit Birnen zu vergleichen.

»Billige Anpassung [...] im Sinn der herrschenden Geschmackszwänge«: die Abwertung des Populären

Während sich daraus eine Offenheit Lachenmanns gegenüber populären Musikformen ableiten lässt, deuten jedoch zahlreiche Äußerungen des Komponisten auf eine Hierarchisierung zugunsten der Kunstmusik hin. Im Übrigen lässt schon die diametrale Gegenüberstellung der Sphären »E« und »U« auf eine zumindest implizite Wertung schließen. Wie zu zeigen sein wird, erstreckt sich die Hierarchisierung der Musiksparten bei Lachenmann auch auf die damit verbundenen Rezeptionsformen und Publika. Dies soll hier beispielhaft anhand der Analyse eines Textes aus dem Jahr 1976 deutlich gemacht werden, in dem Lachenmann eine Studienordnung für das Fach Schulmusik entwirft.²³⁰

Der Entwurf war Teil eines Diskussions- und Reformprozesses hinsichtlich der Studien- und Prüfungsordnung für das Fach Schulmusik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, der in den späten 1970er-Jahren begann und sich über zwei Jahrzehnte hinzog. Lachenmann war in diesem Rahmen für den Teilbereich Musiktheorie zuständig. Auslöser war zum einen der Wunsch nach Vereinheitlichung der Lehrpraxis, die in Ermangelung klarer Bestimmungen je nach Lehrperson variierte. Zum anderen gingen diese Bestrebungen mit einem vom Niedersächsischen Kultusministerium initiierten landesweiten Reformvorhaben einher. Bis dahin war die Schulmusikausbildung noch von Leo Kestenbergs – zur Zeit seiner Implementierung äußerst fortschrittlichem – Modell aus den 1920er-Jahren geprägt gewesen, das Musik

228 Lachenmann, »... total verformt natürlich«, S. 90.

229 Ebd.

230 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 359–366.

erstmals als komplexe kulturelle Erscheinung vermitteln wollte, wozu es höchster künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Kompetenz bedürfe. Diese Erneuerungsbestrebungen waren wiederum Teil einer umfassenden Bildungsreform, die von der sozialliberalen Regierung Willy Brandt initiiert wurde und eine Abkehr von den klassischen Bildungsidealen sowie die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit mit dem theoretischen Rüstzeug der Frankfurter Schule implizierte. Sie waren ein Kernstück staatlicher Reformtendenzen, die das institutionelle Gegenstück jenes gesamtgesellschaftlichen Liberalisierungsprozesses darstellten, der von der Protestbewegung um 1968 eingeläutet wurde.

Ergebnis des Reformprozesses an der Musikhochschule Hannover war das sogenannte Hannover'sche Modell »Musik im Lehramt an Gymnasien«. Inhaltlich sah es die Gliederung des Gegenstands in vier Teilbereiche vor, wobei dem künstlerischen Teil die Fächer Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikpädagogik gegenüberstanden. Lachenmanns den Teilbereich Musiktheorie betreffende Überlegungen fanden Eingang in das finale Modell.²³¹

Der Text »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung« ist einerseits untypisch für Lachenmanns musikpublizistische Äußerungen – erfüllt er doch eine klare funktionale Bestimmung, die seiner äußeren Gestalt strikte Grenzen setzt. Er teilt sich grob in zwei Abschnitte, wobei der zweite eine Auflistung der vorgeschlagenen Unterrichtsfächer enthält, während der erste ästhetischen Grundlagen des Musiktheorie-Unterrichts gewidmet ist. Dieser Abschnitt ist es auch, welcher – der vergleichsweise rigiden äußeren Gestalt der Textsorte zum Trotz – ein umfassendes Bild von Lachenmanns Musikverständnis vermittelt.

Als primären Gegenstand des Musiktheorie-Unterrichts definiert Lachenmann eine emphatisch verstandene »neue Musik«, die über den negativen Bezug zur Tonalität definiert und aus einer Tradition der kritischen Befragung und Erweiterung des musikalischen Materials innerhalb der europäischen Kunstmusik hergeleitet wird. Diese Tradition, verstanden als Fortschrittsgeschichte des Komponierens, ist in dem Ausmaß Gegenstand der Unterweisung, in dem sie »nach wie vor ein wesentlicher Teil unserer gegenwärtigen Musik-Erfahrung und eine Grundbedingung für das ästhetische Verhalten und Selbstverständnis unserer Gesellschaft ist.«²³² Da sich die als legitim verstandene Musik in

231 Für ausführliche Hinweise zur Studienordnungsdiskussion an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover danke ich Karl-Jürgen Kemmelmeyer, langjähriger Professor am dortigen Institut für Musikpädagogik.

232 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 361.

Werken niederschlägt, wird denn auch der werkanalytische Zugang als zentrale Form der Beschäftigung mit Musik definiert.²³³

Lachenmann benennt auch die Verortung der Werke in einem gesellschaftlichen und politischen Kontext als erstrebenswertes Ziel.²³⁴ Zentral bleibt dabei aber stets die strukturanalytische Auseinandersetzung mit den Kompositionen. Aus ihr gehe unter anderem auch die Fähigkeit hervor, »Kunstmusik« gegenüber Musikformen abzugrenzen, die nicht als Kunst angesehen werden könnten:

Erst von da aus ergibt sich zugleich die Möglichkeit einer objektiven, den Gegensatz versachlichenden Abgrenzung von Kunst gegenüber den pseudokünstlerischen (dekorativen, angepaßten, modernistischen, kommerziell gesteuerten usw.) Musikangeboten in unserer pluralistischen, keineswegs von sich aus kunst-bewegten Gesellschaft, und die Möglichkeit angemessener Auseinandersetzung mit all den Musikerscheinungen, denen man unter künstlerischen Gesichtspunkten der Sache nach nicht gerecht wird.²³⁵

Daneben grenzt Lachenmann auch populäre und außereuropäische Musik von der »Kunstmusik« ab. Die Neutralität dieser Differenzierung, die Lachenmann zufolge keine Wertung einschließen soll, wird allerdings durch den evaluativen Charakter des Kunstbegriffs in Frage gestellt: Durch die Feststellung, etwas sei keine Kunst, wird dieses Etwas aufgrund der positiven Besetzung des Kunstbegriffs implizit abgewertet. So heißt es in der Folge, populäre und außereuropäische Musik seien in dem Ausmaß in den Unterricht mit einzubeziehen, in dem sie sich in einem Wechselverhältnis mit der europäischen »Kunstmusik« befänden, was den Austausch musikalischen Materials betreffe: »Denn anders ist eine vernünftige Abgrenzung von Kunst gegenüber Musik mit anderen Funktionen (und anderen Interessen) nicht möglich.«²³⁶ Populäre und nicht-europäische Musiken erscheinen also nicht an und für sich als würdige Objekte der musiktheoretischen Auseinandersetzung, sondern erst durch ihren Bezug zu deren primärem Gegenstand, der westlichen »Kunstmusik«.

Hierzu ist anzumerken, dass deren Privilegierung in den 1970er-Jahren gängige Praxis war und die Einbeziehung von populärer Musik, Jazz und außereuropäischen Musikformen in die Ausbildungswege an Musikhochschulen

233 Ebd., S. 359.

234 Ebd., S. 362.

235 Ebd., S. 359.

236 Ebd., S. 362.

erst allmählich im Verlauf der folgenden Jahrzehnte etabliert wurde.²³⁷ So gründete die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover als eine der ersten deutschen Hochschulen im Jahr 1985 die Studienrichtung Jazz, Rock und Pop. Die Humboldt-Universität zu Berlin hatte zwei Jahre zuvor ein Forschungszentrum für populäre Musik errichtet, die Hochschule für Musik und Theater Hamburg 1982 als erste deutsche Musikhochschule einen Kontaktstudiengang für Populärmusik eingeführt.²³⁸ Auch wenn die ausdrückliche Erwähnung populärer und nicht-europäischer Musiken im historischen Kontext also als fortschrittlich zu werten ist, erscheint die dabei vorgenommene Gewichtung aus heutiger Sicht als fragwürdig.

Diese Wertung wird immerhin durch den Umstand konterkariert, dass Lachenmann im B-Teil der Studienordnung dezidiert »Jazz, Free Jazz, Beat, Pop – Kommerzielle Unterhaltungs- und Tanzmusik – Folklore – Musik fremder Kulturen«²³⁹ als Bestandteil der Musikgeschichts-Unterweisung anführt. Außerdem wird erwähnt, dass Popmusik auch als Schwerpunktfach gewählt werden könne.²⁴⁰ Dennoch konstituiert die Aussage »Insofern sich Musik in Werken objektiviert hat, steht im Mittelpunkt des Fachs Musiktheorie die Werk-Analyse«²⁴¹ jene Art von Musik, die sich mit dem Begriff des »Werkes« fassen lässt, als paradigmatische Form von Musik, während Musikformen, auf die das nicht zutrifft, eine untergeordnete Position zugewiesen wird. Hierin tritt die Prämisse zutage, dass schriftlich verfasster Musik gegenüber oralen Musiktraditionen Superiorität einzuräumen sei – eine Sichtweise, die in den 1970er-Jahren freilich noch weitgehend unbestritten war.

Auch die Formulierung, dass »Populärmusik, Jazz, Pop, Folklore, Musik fremder Kulturen [...] [z]um Einzugsgebiet der analytisch zu erschließenden Materie [...] unbedingt«²⁴² dazugehörten, impliziert dem bekräftigenden »un-

237 Ob die damals in Hannover gültige Studienordnung für das Fach Schulmusik diese Musikformen berücksichtigte, lässt sich aus heutiger Sicht leider nicht beantworten, da das Hochschularchiv zum Entstehungszeitpunkt dieser Arbeit erst in Planung begriffen war und die entsprechenden Unterlagen daher nicht zugänglich waren.

238 An anderen deutschen Musikhochschulen und -universitäten (Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin: 2005, Folkwang Universität der Künste: 2013, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar: 2015) wurden entsprechende Institute bzw. Studiengänge erst in den 2000er-Jahren geschaffen, sofern sie überhaupt existieren.

239 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 364.

240 Ebd., S. 365.

241 Ebd., S. 359.

242 Ebd., S. 361.

bedingt« zum Trotz, dass diese nicht zum Kernbestand dieser Materie zählen. Indem der Forderung nach der Identifikation von Elementen der europäischen Kunstmusik in der Populärmusik die Äußerung »Denn anders ist eine vernünftige Abgrenzung von Kunst gegenüber Musik mit anderen Funktionen (und anderen Interessen) nicht möglich«²⁴³ folgt, wird nochmals bekräftigt, dass das Studium ›kunstfremder‹ Musikformen letztlich einer Demarkation der ›Kunstmusik‹ dient, die als zentraler Gegenstand des Musiktheorie-Unterrichts definiert wird. Implizit spricht aus dem Hinweis auf die anderen ›Funktionen‹ populärer Musik auch der Topos einer Funktionslosigkeit der Kunstmusik, wie er in Bezug auf die ›neue Musik‹ etwa von Adorno vertreten wurde.²⁴⁴

Die Abgrenzung von Musik als Kunst gegenüber Musikformen, die keine Kunst sind, ist jedoch nicht nur in diesem frühen Text zu beobachten – sie bildet vielmehr über die Jahrzehnte hinweg eine Konstante in Lachenmanns Schreiben. So heißt es in dem 1984 entstandenen Text »Musik als Abbild vom Menschen« in Bezug auf den Ästhetischen Apparat: »Musikkultur ist der Walkman, womit man hört und sich zugleich die Ohren zuhält.«²⁴⁵ Zwar geht es hier nicht ausdrücklich um Populärmusik, doch assoziiert die Erwähnung des Walkman als typischen Accessoires damaliger populärer Musikkulturen das Bild eines Musikkonsums, der mit einer Art von Betäubung einhergeht und somit dem von Lachenmann favorisierten Modell einer reflektierenden Wahrnehmung diametral entgegengesetzt ist, mit der Sphäre populärer Musik.

In einem 1999 erschienenen Interview äußert Lachenmann:

Als Künstler habe ich nicht den geringsten Einfluss auf das politische Geschehen, aber ich habe die Möglichkeit – und die Pflicht –, jener Geistfeindlichkeit entgegenzuwirken und zur Sensibilisierung und zur Hellhörigkeit gegenüber jenen billigen Magien, von denen unsere kulturellen Landschaften vergiftet sind, beizutragen [...].²⁴⁶

Der Begriff der ›Magie‹ dient Lachenmann generell als Chiffre für ein Phänomen, das er als gemeinsame Wurzel des europäischen und eines Kunstbegriffs begreift, wie er auf außereuropäische Musik anzuwenden sei.²⁴⁷ In dieser Textstelle begegnet ›Magie‹ in der gleichsam degenerierten Gestalt westlicher ›Unterhaltungsmusik‹, wo sie als bloß mechanisch Produziertes erscheint und damit in Gegensatz zu Kunst als authentischem Ausdruck des Subjekts tritt. Die

243 Ebd., S. 362.

244 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 96–97, 336.

245 Lachenmann, »Musik als Abbild vom Menschen«, S. 113.

246 Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören«, S. 14.

247 Lachenmann, »»East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 94–95.

hier als ›billig‹ bewertete Magie steht für die trügerische Idylle, die mit ›Geistfeindlichkeit‹ in Verbindung gebracht und als ein Übel dargestellt wird, dem der*die Künstler*in entgegentreten müsse.

In dem Essay »Kunst in (Un)Sicherheit bringen« folgt 2006 auf eine an Adornos Kulturindustrie-Kritik angelehnte pessimistische Gegenwartsdiagnose die Forderung nach einer klaren Abgrenzung von ›Kunst‹ gegenüber ›Unterhaltung‹, hier als ›Entertainment‹ bezeichnet:

Im öffentlichen Diskurs der Gesellschaft muß der europäische Kunstbegriff – und in ihm der Musikbegriff und der Begriff des Schönen – zur Diskussion gestellt werden. Er muß/sollte in seiner Substanz per Definitionem von dem des Entertainments – übrigens mit allem Respekt, denn nichts gegen dessen Existenzberechtigung – abgegrenzt werden. Nur so kann seine Unverzichtbarkeit bewußtgemacht werden als Medium der Erinnerung des Menschen an die Geistfähigkeit seiner Gattung, ohne die diese in den Untergang taumelt.²⁴⁸

Zwar bringt Lachenmann hier dezidiert Respekt gegenüber dem ›Entertainment‹ zum Ausdruck. Dennoch lässt dessen entschiedene Abgrenzung gegenüber Kunst sowie deren emphatische Beschwörung als für die Menschheit existenzielle Notwendigkeit diese als höherwertig erscheinen. Dabei wird auf ein zentrales Motiv des ästhetischen Diskurses recurriert, das auch in Schillers Vorstellung von Kunst als Mittel zur »Veredelung des Charakters«²⁴⁹ oder in Schopenhauers Rede von Kunst als Trost, der den Menschen von der Herrschaft des Willens befreie, zum Ausdruck kommt.²⁵⁰

Auf ähnliche Weise argumentiert Lachenmann in dem zwei Jahre später erschienenen Text »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero« dafür, den westlichen Kunstbegriff zu konkretisieren und

ihn versuchsweise so zu definieren, dass er sich gegenüber dem abgrenzt, was die Kulturindustrie – durchaus legitim und vermutlich unverzichtbar – nicht nur als ›Entertainment‹, sondern auch überhaupt als Medium einer weit verzweigten Dienstleistung im Hinblick auf kollektive Erbauung, sprich glücksversprechende Ablenkung im Alltag unseres gottverlassenen, weil ›aufgeklärten‹ Daseins anbietet.²⁵¹

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

249 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S. 33.

250 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher, Mannheim 1988, S. 315–316.

251 Lachenmann, »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 88.

Dass Lachenmann den europäischen Kunstbegriff nicht nur gegenüber dem Begriff des Entertainments abgrenzt, sondern auch gegenüber den Produkten außereuropäischer Musikkulturen, wird ab S. 193 detailliert ausgeführt.²⁵² Hier sei nur festgehalten, dass Lachenmann beide Sphären im Urgrund des Magischen verwurzelt sieht, welcher in der europäischen Kunst jedoch nur als »gebrochener« fortbestehe:

Der emphatisch verstandene europäische Kunstbegriff, so wie er durch unsere Tradition auf uns gekommen ist und wir uns ihm verpflichtet wissen, müsste sich, zumindest provisorisch, bestimmen [...] als [...] ästhetisch vermittelte, im Namen des sich erkennenden Geistes beschworene und zugleich geistvoll gebrochene Magie [...].²⁵³

Lachenmanns Betonung seines Respekts vor jenen »weithin eher statisch verharrenden außereuropäischen Kulturen«²⁵⁴, denen er ein ungebrochenes Verweilen im Magischen attestiert, könnte dazu verleiten, diese Abgrenzung als grundsätzlich wertfreie Ausdifferenzierung zu verstehen.²⁵⁵ Dem steht jedoch der Sprachgebrauch des Autors entgegen: So tritt das Wort »Magie«, bezogen auf westliche Populärmusik, mehrfach in Verbindung mit dem Adjektiv »billig« auf: »Was wir zum Beispiel in der Techno-Musik erleben, ist als repetitiver Gestus industrialiter fabrizierte Magie und zugleich Idylle, basierend auf dem elementarsten, billigsten Phänomen des Magischen: der Repetition.«²⁵⁶ Der Begriff des industriell Verfertigten kann im ästhetischen Denken durchaus positiv konnotiert sein: Zu denken wäre etwa an den Futurismus oder – wenigstens im Hinblick auf den Aspekt der massenhaften Reproduktion – an Walter Benjamin.²⁵⁷ Für Lachenmann hingegen steht das Repetitive und industriell Verfertigte allerdings (in Übereinstimmung mit Adornos Verwendung des Industriebegriffs im Kontext von Standardisierung und Uniformierung des Denkens und Handelns) im Gegensatz zu einem als organisch verstandenen, authentischen Schaffensvorgang des künstlerischen Subjekts, das sich in der Auseinanderset-

252 Ebd., S. 88, 94–95.

253 Ebd., S. 94.

254 Ebd., S. 88.

255 Ebd., S. 90.

256 Ebd., S. 95.

257 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1963, passim.

zung mit dem Material selbst zum Ausdruck bringt und zugleich den im Material beschlossenen latenten Möglichkeiten zur Entfaltung verhilft.²⁵⁸

»Die Ignoranz des Publikums«

Verbunden mit einer überwiegend negativen Bewertung von Populärmusik ist ein abschätziges Urteil über das breite Publikum sowie generell breitere Bevölkerungskreise – ein Zug, der sich durch die Gesamtspanne von Lachenmanns publizistischer Tätigkeit zieht. Dass er auch innerhalb des Soziotops »neue Musik« mit einem Großteil des Publikums nicht übereinstimmt, bringt der Komponist bereits in »Zur Analyse Neuer Musik« zum Ausdruck, wo es über die zunehmend auf tonale Wirkungen setzende Musik der 1960er-Jahre heißt:

Werke wie *Anaklasis* von Penderecki, *Atmosphères* von Ligeti und Kagels *Sur Scène* gaben, jedes auf seine Weise, das Signal zu einer Verharmlosung des avantgardistischen Anspruchs, und damit zu einer Verbrüderung mit jenen Publikumserwartungen, die mitsamt ihrer bürgerlichen Ideologie zu überwinden Avantgarde sich einstmals vorgenommen hatte.²⁵⁹

Das Publikum erscheint hier als Träger*in von Erwartungshaltungen, von dessen »bürgerlicher Ideologie« Lachenmann sich distanziert. In demselben Text wird hinsichtlich der »Regression«²⁶⁰ der zeitgenössischen Musiksprache kritisiert, dass diese »ohne die Ignoranz des Publikums kaum denkbar wäre«²⁶¹. Verallgemeinernd heißt es hier auch: »Kunst als Reflexion und Überwindung des Verfestigten wird wie eh und je auf die Gleichgültigkeit, Ignoranz und Feindschaft ihrer Umgebung stoßen.«²⁶² Lachenmann stellt somit klar, dass selbst die überschaubare Gruppe des Publikums »neuer Musik« in Summe für die von ihm vertretene ästhetische Position kein Verständnis zeigt.

Der kritische Blick des Komponisten erstreckt sich jedoch nicht nur auf das Publikum, sondern auf die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit. So ist in einem 2003 geführten Interview von »[s]ociety's laziness«²⁶³ die Rede, und in einer

258 Angela Keppler, »Ambivalenzen der Kulturindustrie«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart 2019, S. 307–315, hier S. 308.

259 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 29.

260 Ebd., S. 33.

261 Ebd.

262 Ebd., S. 34.

263 Dan Albertson (Hg.), *Helmut Lachenmann – Inward Beauty* (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004

Leserzuschrift an die Zeitschrift *Das Orchester* anlässlich des Fusionsplans der beiden SWR-Symphonieorchester schreibt Lachenmann 2012 von der

geistige[n] Verflachung im Bewusstsein einer Gesellschaft, welche im Zuge der Gleichmacherei zwischen dem Wirken solcher Einrichtungen wie der hier gefährdeten Orchester und demjenigen weniger sensibler Einrichtungen, etwa solcher des Sports oder der Unterhaltung, den substanziellen Unterschied zu erkennen weithin unfähig ist [...].²⁶⁴

Auf inhaltlicher Ebene insistiert Lachenmann also auf dem fundamentalen Unterschied zwischen Institutionen der Hoch- und solchen der Populärkultur. Auf sprachlicher Ebene suggeriert die Charakterisierung als ›weniger sensibel‹ auch einen geringeren Wert pop- oder alltagskultureller Einrichtungen. Lachenmanns pessimistisches Urteil über ›die Gesellschaft‹ ist indessen wenig verwunderlich, bildet es doch einen zentralen Topos der Kritischen Theorie, in deren Denktradition sich Lachenmann mit solchen Äußerungen einschreibt.

Diesem Verdikt über das breite Publikum steht die auf S. 2 zitierte Forderung nach einem niederschwellig zugänglichen Komponieren scheinbar entgegen. Der Topos einer Allgemeinverständlichkeit von ›neuer Musik‹ ist im Diskurs des Kritischen Komponierens wiederholt anzutreffen und wird im Hinblick auf Lachenmanns Schaffen etwa von Rainer Nonnenmann artikuliert.²⁶⁵ Noch allgemeiner, nämlich auf den Bereich der ›neuen Musik‹ in ihrer Gesamtheit bezogen, wird der Topos von Mathias Spahlinger bedient. Dieser sieht die ›neue Musik‹ von einer radikalen Einfachheit geprägt, deren Ergebnisse von jedem Menschen verstanden und ausgeübt werden könnten: »was diesen aspekt betrifft jedenfalls, ist die neue musik (entgegen ihrem ruf) die am wenigsten elitäre, demokratischste, die internationalste und offenste.«²⁶⁶

Die These einer besonders leichten Verständlichkeit von ›neuer Musik‹ kann hier nicht überprüft werden. Es sei jedoch mit Pierre Bourdieu darauf hingewiesen, dass die Rezeption von Kunst, die mit den etablierten Codes bricht, auf der Fähigkeit zur Suspension der Codes beruht, die ihrerseits im Zuge einer langjährigen engen Vertrautheit mit Kunstwerken der Avantgarde erworben wird: »[D]iese Fähigkeit, alle verfügbaren Codes zugunsten des Werkes selbst zu suspendieren, [...] setzt eine vollkommene Beherrschung des

264 Helmut Lachenmann, »Leserzuschrift zum Fusionsplan der beiden SWR-Sinfonieorchester«, in: *Das Orchester* 60 (2012), Heft 5, 81.

265 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 55.

266 Spahlinger, »politische implikationen des materials der neuen musik«, S. 68.

Codes der Codes voraus«²⁶⁷. In eine ähnliche Kerbe schlägt Harry Lehmann, wenn er Avantgarde-Kunst als »eine Art von Konzeptkunst« begreift, »in die man vorab eingeweiht sein muss, um sie überhaupt als Kunst identifizieren zu können.«²⁶⁸ Dem Anschein von niederschwelliger Zugänglichkeit zum Trotz ist der Topos der Verständlichkeit auch deswegen problematisch, weil er die sozialen Kontexte unterschlägt, die dem unterschiedlichen Zugang zu neuer Kunstmusik zugrunde liegen. Anzumerken wäre schließlich, dass die Abgrenzung gegenüber der populären Musik im Speziellen und der Populärkultur im Allgemeinen kein Alleinstellungsmerkmal des Kritischen Komponierens darstellt, sondern möglicherweise – so Frank Henschel – für die »neue Musik« insgesamt konstitutiv ist:

Es ist schwer, sich des Eindrucks zu erwehren [...], dass sich Neue Musik durch die Abgrenzung von ihrem Konzept der Kulturindustrie – oder einfacher: von der Popmusik – definiert. All das, was populäre Musik auszeichnet und was in breiterem Umfang musikalisch akzeptiert ist, wird von der neuen Musik systematisch negiert.²⁶⁹

Auch Lehmann weist darauf hin, dass das Elitäre grundlegend für das Selbstverständnis der historischen Avantgarde gewesen sei – habe sich diese doch »als kleine Minderheit [verstanden], die an der Spitze einer historischen Bewegung in den Künsten steht.«²⁷⁰ Auch die bei Lachenmann anzutreffende Dialektik von Kommunikationswillen und Hermetik sieht Lehmann als konstitutiv für die Avantgarde in ihrer Gesamtheit, deren ostentativen Kommunikationsbestrebungen das Unverständnis breiter Publikumskreise gegenüberstehe.²⁷¹

Das diskursive Umfeld

Wie erwähnt ist Lachenmann lediglich eine Stimme innerhalb des Diskurses über das Kritische Komponieren, der den Topos einer Höherwertigkeit von

267 Pierre Bourdieu, Alain Darbel, Dominique Schnapper und Stephan Egger, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (= Edition discours, Bd. 40), Konstanz 2006, S. 76–77.

268 Harry Lehmann, »Elitär – Populär. Über das Entstehen und Vergehen einer kulturellen Leitdifferenz«, in: *Populär vs. elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2013, S. 53–63, hier S. 58.

269 Henschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive*, S. 13.

270 Lehmann, »Elitär – Populär«, S. 56.

271 Ebd., S. 58.

›neuer Musik‹ und ihres Publikums variiert. So heißt es in Mahnkopfs *Kritik der neuen Musik*:

Während Literaturexperten davon ausgehen, daß es in Deutschland nur etwa 5000 »wirkliche« Leser gibt, dürfte der Kreis derer, die sachgerecht das Verhältnis von Musik und Ästhetik, also die interne Vermittlung der Musik selbst, verstehen, vielleicht 600 bis 800 Personen umfassen.²⁷²

Dass wahres Kunstverständnis, wie die Äußerung impliziert, einer überaus kleinen Gruppe von Menschen vorbehalten ist, geht mit der Annahme einher, der breiten Masse sei in ästhetischen Belangen grundsätzlich zu misstrauen – eine Ansicht, wie sie etwa in Hans-Werner Heisters Annahme zum Tragen kommt, Ablehnung gegenüber der ›neuen Musik‹ sei damit zu erklären, dass »von seiten der Mittelmäßigkeit und des Mainstream Feindschaft gegen was wirklich Neue«²⁷³ entwickelt werde. Die unterstellte Inkompetenz der Masse beschränkt sich dabei oft nicht auf den Bereich der ›neuen Musik‹, sondern steigert sich ins Allgemeine: So sieht Max Nyffeler den »Konsumhedonismus der Popmoderne«²⁷⁴ als Ursache für »eine geistig heruntergekommene Gesellschaft, an der mit Harz IV herumgedoktert wird.«²⁷⁵ Angesichts eines solchen Verdikts nimmt es nicht wunder, wenn der Versuch der Annäherung ›neuer Musik‹ an breitere Bevölkerungskreise mit Ablehnung bedacht wird, wie dies – wiederum bei Mahnkopf – geschieht:

Schließlich machte, zumal in Deutschland, eine nachrückende Komponistengeneration lauthals von sich reden, die als »Neue Einfachheit« wieder zur angeblichen Unmittelbarkeit in Form von Publikumsnähe, Emotionalität und Spontaneität in kreativen Dingen zurück wollte. [...] Die anhaltende Zersetzung der »neuen« Musik als eines kulturellen Subsystems konnte beginnen.²⁷⁶

Es erstaunt nicht, dass jene Musik, die sich dem allgemeinen Vernehmen nach wie keine zweite am Publikumsgeschmack orientiert – nämlich die populäre Musik –, im beschriebenen Diskurs eine Abwertung erfährt. So schreibt etwa Heinz-Klaus Metzger der ›Unterhaltungsmusik‹ eine zentrale Rolle im zivilisatorischen Niedergang zu: »Das Übel, das Schlechte manifestiert sich im Unter-

272 Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 23.

273 Hanns-Werner Heister, »Neue Musik im 20. Jahrhundert und ihre Feinde«, in: *Klang – Raum – Bewegung. 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik*, hg. von Marion Demuth, Wiesbaden u.a. 1996, S. 97–100, hier S. 99.

274 Nyffeler, »Himmel und Höhle«, S. 87.

275 Ebd., S. 87.

276 Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 14.

des Konzertsals als eines Ortes der Begegnung der Gesellschaft mit sich selbst die Vorstellung zum Ausdruck, das Publikum des traditionellen Konzertwesens repräsentiere die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit. In dieser Schilderung findet das Konzept der griechischen Agora seinen Widerhall, des Marktplatzes als eines Ortes der diskursiven Austragung öffentlicher Fragen in der griechischen Polis.²⁸² So, wie im 19. Jahrhundert im Zeichen einer allgemeinen ›Verbürgerlichung‹ und in der Utopie von einer ›bürgerlichen Gesellschaft‹ der Freien und Gleichen die Grenzen zwischen dem eigenen sozialen Umfeld und der Gesamtgesellschaft leicht verwischen konnten, so vermag auch Lachenmann über den Umstand hinwegzusehen, dass der Konzertsaal im 19. wie im 20. Jahrhundert die Domäne einer Minderheit blieb, wobei das Hegemoniestreben des historischen Bürgertums im späten 20. Jahrhundert eine Aktualisierung erfährt.

Die Gleichsetzung des ›bürgerlichen‹ Konzertsals mit der Gesellschaft – beziehungsweise dem Musikleben – schlechthin findet sich auch in der Literatur über Lachenmann:

Zu einer Zeit, da die Studenten ihre Hörsäle und Seminare an den Universitäten gegen öffentliche Straßen und Plätze vertauschen, verlässt Lachenmann die Enge des Kammermusiksaals und die Abgeschlossenheit des vom sonstigen Musikleben isolierten Kompositionsstudios und wagt sich mit einem philharmonischen Klangapparat in den großen Konzertsaal, um hier im Brennpunkt des öffentlichen Musiklebens die direkte Konfrontation mit den ästhetischen Tabus, Erwartungen und Normen der Gesellschaft zu suchen.²⁸³

Lachenmanns kompositorische Praxis wird hier von Nonnenmann zu den Protesten der Studierenden um 1968 analog gesetzt. Der Autor arbeitet mit einem topologischen Parallelismus: Wie die Studierenden die geschlossenen Räume der Universitäten gegen die Weite öffentlicher Straßen und Plätze eintauschen, tauscht Lachenmann die als beengend und hermetisch geschilderten Räumlichkeiten, die mit einer quasi privaten, im kleinen Rahmen gepflegten Musikpraxis verbunden werden, gegen die Öffentlichkeit des Konzertsals. Der in der europäischen, bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts wurzelnde Konzertsaal steht hier für die Kultur schlechthin.

Ähnlich argumentiert Iyad Mohammads Text »What has Lachenmann done with my Mozart?!« in Bezug auf Lachenmanns Musik für einen Soloklarinetten mit Orchester *Accanto*:

282 Thomas Gil, »Die lokalen Kontexte der universalistischen Vernunft«, in: *Aufklärung zwischen Nationalkultur und Universalismus*, hg. von Brunhilde Wehinger (= *Aufklärung und Moderne*, Bd. 10), Laatzten 2007, S. 17–26, hier S. 19–20.

283 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 53.

Destroying the concerto, a work that without doubt is loved by him no less than by any of us, is a way for the composer to be reminded, to remind us and to re-explore the true meaning and value that the work has for all of us as a living work of art, as part of our common cultural tradition.²⁸⁴

Mohammad setzt die kanonische Bedeutung des Mozart'schen Klarinettenkonzerts, dessen Aufnahme während der Aufführung von *Accanto* zumeist stumm im Hintergrund mitläuft, als gegeben voraus. Diese Bedeutung hat das Werk dem Autor zufolge für ein nicht näher bestimmtes Kollektiv, das offenbar ihn selbst und die Lesenden umfasst (»us«) und auf das insgesamt dreimal Bezug genommen wird (»loved by him no less than by any of us«, »the true meaning and value that the work has for all of us«, »as part of our common cultural tradition«). Auch wenn Mohammad, der selbst Komponist ist, aus Jordanien, also einem nicht-westlichen Land stammt, ist seine Identifikation mit dem Kanon europäischer Kunstmusik so stark, dass er die Möglichkeit, der Text könnte von Personen gelesen werden, für die die Komposition keine Relevanz besitzt, nicht in Betracht zieht.

Diese Aussagen schreiben sich in das Narrativ des Universalismus ein, wie er in der jüngeren Vergangenheit insbesondere seitens der Postcolonial Studies einer Kritik unterzogen wurde. Durch Erweiterung seiner ursprünglich theologischen Bedeutung bezeichnet der Terminus in der Moralphilosophie seit dem 20. Jahrhundert »diejenigen Positionen [...], deren Argumente sich nicht in ihrer Gültigkeit auf bestimmte Personen, Traditionen oder Kulturen beschränken und die in diesem Sinne auf allgemeingültigen Grundlagen stehen.«²⁸⁵ In Anlehnung an die kritische Bedeutungsnuance der Postcolonial Studies verstehe ich unter Universalismus das Absolutsetzen der europäischen Musikkultur bürgerlicher Prägung, die somit als überzeitlich und überregional erscheint. Dieser Universalismus ist der Kultur bürgerlicher Prägung nicht äußerlich, er gehört vielmehr zu ihren konstitutiven Merkmalen. Insofern er ein Partikularinteresse als Allgemeininteresse deklariert, ist er als ideologisch zu verstehen.

Ein zentrales Element des universalistischen Musikdiskurses bildet die Annahme, westliche Kunstmusik sei »für alle da«. So heißt es in einem Statement Lachenmanns anlässlich des 75-Jahr-Jubiläums der Donaueschinger Musiktage: »Hier ist es für jeden, der Musik liebt, möglich, zugleich technisch fasziniert und

284 Iyad Mohammad, »What Has Lachenmann Done with my Mozart?! A Note on Whatever Is Recorded on the Tape in *Accanto*«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 145–147, hier S. 146.

285 O. V., »Universalismus« [2001], in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 11, hg. von Joachim Ritter, Basel, Stuttgart, Sp. 204–207, hier Sp. 206.

emotional tief berührt zu werden«²⁸⁶. Es ist das Verdienst der soziologischen Forschung zu sozialer Ungleichheit, auf die vielfältigen Barrieren hingewiesen zu haben, die den Genuss von Hochkultur erschweren – seien sie finanzieller, zeitlicher, geografischer, informations- und bildungstechnischer oder im weitesten Sinn kultureller Natur –, und dabei insbesondere deren symbolische Dimension in den Blick genommen zu haben.²⁸⁷ Wenn, wie dies in dem Text geschieht, westliche ›neue Musik‹ als Neu-(Er-)Findung der Musik schlechthin gedeutet wird, entfällt die Notwendigkeit einer kulturellen oder sozialen Verortung, die die Vorstellung von ›neuer Musik‹ als ›Kultur für alle‹ konterkarieren würde. Allerdings ist Lachenmanns Aussage auch damit zu erklären, dass das Weiterbestehen der Donaueschinger Musiktage durch eine angekündigte Subventionskürzung im Jahr 1996 akut bedroht war. Die Betonung der internationalen Relevanz des Festivals, das gewissermaßen zum inoffiziellen globalen Zentrum der ›neuen Musik‹ erklärt wird, dient in diesem Zusammenhang also auch dem praktischen Zweck, sich für das Bestehen des Festivals stark zu machen.

Der europäischen Musikgeschichte eingeschrieben ist die Konstruktion des (männlichen) Künstler-Genies, das in einem heroischen Kampf gegen inner- wie außermusikalische Widrigkeiten innovative Musik von universeller Gültigkeit schafft. Dieser Topos wurde in erster Linie anhand der Figur Ludwig van Beethovens entwickelt.²⁸⁸ Dass auch zeitgenössischen Komponisten (und Komponistinnen?) anzuraten sei, sich nach dem Beethoven'schen Modell zu richten, kann ebenfalls dem universalistischen Narrativ zugerechnet werden. So heißt es in Lachenmanns Aufsatz »East meets West? West eats meat‹ ... oder das Crescendo des Bolero«:

Werktitel wie *Die Kunst der Fuge* [...] im Schaffen Bachs ebenso wie die Emanzipation der Sinfonie [...] des per Fußtritt an die frische Luft beför-

286 Lachenmann, *Die Musik ist tot ... aber die Kreativität lebt*, S. 61

287 Aufbauend auf Bourdieus Studie *Die feinen Unterschiede* vgl.: Jürgen Gerhards, »Die kulturell dominierende Klasse in Europa. Eine vergleichende Analyse der 27 Mitgliedsländer der Europäischen Union im Anschluss an die Theorie von Pierre Bourdieu«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 60 (2008), Heft 4, S. 723–748; Ineke Nagel, »Cultural Participation Between the Ages of 14 and 24. Intergenerational Transmission or Cultural Mobility?«, in: *European Sociological Review* 26 (2010), Heft 5, S. 541–556.

288 Rainer Cadenbach, Katalog zur Ausstellung »Mythos Beethoven« des Vereins Beethoven-Haus Bonn, Laaber 1986, S. 99–103; Nanny Drechsler, »Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven«, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hg. von Bettina Brand u.a., München 2001, S. 9–23, hier S. 9; Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 309–310.

derten Mozart, von den kompositorischen Eigenmächtigkeiten eines Beethoven und von all denen zu schweigen, die bis heute nach seinem Beispiel ihrem Auftrag als autonome Künstler treu blieben, bedeuteten immer zugleich Absagen an die Verwalt- und Verwertbarkeit durch eine auf angenehme Unterhaltung, billige Repräsentation oder kollektive Manipulation und demagogische Gleichschaltung bzw. auf kommerziellen Nutzen gerichtete Gesellschaft.²⁸⁹

Das Vorbild Beethoven bettet Lachenmann in eine Erzählung avancierter Musik, die mit Autonomie und Originalität einhergeht. Dieses Narrativ wurde im Übrigen nicht unwesentlich von Adorno geprägt, der auch Lachenmanns pessimistische Sicht auf die spätmoderne Gesellschaft teilt, die von den Verblendungsmechanismen der Kulturindustrie geprägt sei.²⁹⁰ Mithin handelt es sich bei der Feststellung ästhetischer Allgemeingültigkeit um einen Topos, der dem Narrativ der Aufklärung zuzurechnen ist, dessen Grundprinzip universeller moralischer, ästhetischer und erkenntnistheoretischer Normen durch die kulturwissenschaftliche Annahme der Kontingenz in Frage gestellt wird.²⁹¹ Festzuhalten bleibt, dass das universalistische Narrativ die Grenzen zwischen Textgattungen überschreitet, indem es sowohl in der Essayistik des schaffenden Künstlers Helmut Lachenmann als auch in den Analysen von Musikwissenschaftler*innen zu finden ist.

Eurozentrismus

Nach der Jahrtausendwende kommt in Lachenmanns Texten vermehrt die Frage der Begegnung geografisch unterschiedlich verorteter Kulturen zur Sprache – dies geschieht zu einem Zeitpunkt, als das Thema auch im Alltagsdiskurs an Bedeutung gewinnt. Am ausführlichsten wird der Gegenstand in dem 2006 erschienenen Essay »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«²⁹² behandelt. Aus dem Text spricht eine reflektierte Haltung bezüg-

289 Lachenmann, »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 92–93.

290 Zu Adornos Bild Beethovens als Ahnherren der musikalischen Moderne vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 59; Theodor W. Adorno, »Zum Verständnis Schönbergs«, in: *Musikalische Schriften V* (= GS, Bd. 18), Frankfurt a.M. 1984, S. 428–445, hier S. 435.

291 Andreas Reckwitz, »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, in: *Un-scharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008, S. 15–45, hier S. 15–17.

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

lich kultureller Transferprozesse im Musikbereich. So macht der Autor mehrfach Vorbehalte geltend, was die Aneignung außereuropäischer Musikformen durch westliche Komponist*innen betrifft:

Und trotzdem misstraue ich dem Begriff des Interkulturellen in der Kunst [...]. Im Bereich der Musik handelt es sich insofern weniger um eine Begegnung als um eine Einbahnstraße?? East meets west? – Eher doch: West eats meat! Frischfleisch für eine ausgelaugte Kultur!²⁹³

Problematisiert wird auch die Überflutung der Welt mit westlicher Musikkultur, »womit sie unseren Globus zugleich beglückt und vergiftet und andere Kulturen verdrängt, sie bestenfalls ins Museale abdrängt, wenn nicht gar quasi in aller Unschuld zerstört bzw. zum Aussterben bringt«²⁹⁴.

Zugleich dient der Verweis auf »große« Namen der europäischen Musikgeschichte aber auch dazu, die Praxis kultureller Aneignung zu legitimieren. So heißt es etwa: »[H]ier bin ich zusammen mit vielen komponierenden Zeitgenossen in solidester historischer Gesellschaft«, worauf eine Aufzählung »bedeutender« Werke folgt, die auf Anleihen bei außereuropäischen Musikkulturen basieren. In einem anderen Text aus demselben Jahr spricht Lachenmann von »aufgeklärte[r] Zuwendung«²⁹⁵, die Komponist*innen seit dem 19. Jahrhundert fremden Kulturen entgegengebracht hätten. Der Umstand, dass »[b]edeutende Werke [...] so entstanden«²⁹⁶ sind, scheint die Praxis der kulturellen Aneignung retrospektiv hinreichend zu legitimieren.

Das Hauptanliegen von »East meets West?« besteht in der Abgrenzung des europäischen Kunstbegriffs gegenüber einem Kunstbegriff, der sich auf außereuropäische Musikkulturen anwenden lässt: Ziel ist es demnach, sich

über die Substanz dessen zu verständigen [...], was die Bestimmungen von »Kunst« objektiv kennzeichnet – jenes Begriffs, den wir im Rahmen einer aus der jüdisch-christlich-griechischen Tradition der Alten Welt hervorgegangenen Kultur in unserer Zivilisation vorgefunden und dem im neuzeitlich-bürgerlichen Rahmen die Kunstschaffenden sich verschrieben haben.²⁹⁷

Dieser Kunstbegriff soll nun nicht nur von den Angeboten der Populärkultur unterschieden werden, sondern auch von »jenem Kunstbegriff, wie wir ihn außer-

293 Ebd., S. 86.

294 Ebd., S. 94.

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

296 Ebd.

297 Lachenmann, »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 88.

halb unserer ästhetischen Praxis auf die Schönheiten und Kostbarkeiten in außereuropäischen Kulturen anwenden.«²⁹⁸ Lachenmann stellt also zwei Kunstbegriffe einander gegenüber, die sich in einem dichotomischen Verhältnis zueinander befinden, wobei auf Differenzen zwischen unterschiedlichen Kulturen außerhalb Europas nur marginal eingegangen wird.²⁹⁹ Zwar haben für Lachenmann beide Konzepte von Kunst ihren Ausgangspunkt im Ritual, das in ursprünglichen Kulturen der gemeinschaftlichen Beschwörung übermenschlicher Gewalten gedient habe.³⁰⁰ Indessen habe sich die Kunst europäischer Prägung im Verlauf ihrer geschichtlichen Entfaltung von diesem magischen Urgrund gelöst, wobei das Ich »seine eigenen Erkenntnistriebkräfte – sozusagen eigenmächtig – entdeckte und mobilisierte.«³⁰¹ Im Zuge dessen habe der europäische Mensch nicht nur die Naturgesetze, sondern auch sein Gewissen und seine Verantwortung entdeckt:

In den Apfel der Erkenntnis musste jedenfalls immer wieder hineingebissen werden: und so entdeckte die aus ihrer Unmündigkeit ausbrechende Seele ihre eigenen, autarken Erkenntniskräfte, und der in diesem Sinne aufgeweckte Mensch entdeckte so nicht zuletzt sein ästhetisches Sensorium, und nicht zuletzt die Kunst: als stolzes Handwerk, ebenso wie als autonomes Geisteswerk, entdeckte seine Freiheit, seine menschliche Würde, auch seine Phantasie, seine Geistfähigkeit, entdeckte seine Entdeckungsfähigkeit, seine Vernunft – entdeckte allerdings auch seine Unvernunft, seine Unfreiheit, seine Triebhaftigkeit, seine Menschlichkeit und seine Un-menschlichkeit, seine Abgründigkeit, vulgo: seine »Struktur«.³⁰²

Diese Schilderung deckt sich mit dem Narrativ der Aufklärung, deren Schattenseiten wie Kolonialismus und Rassismus freilich unerwähnt bleiben. Konstitutiver Bestandteil des geschilderten Prozesses ist die Fähigkeit zur permanenten Grenzüberschreitung, die ebenfalls als europäisches Spezifikum erscheint: »Die Geschichte der europäischen Kunst ist nicht zuletzt die Geschichte der

298 Ebd., S. 88.

299 So ist die Rede von der Pauschalisierung, die mit dem Begriff des ›Außereuropäischen‹ einhergeht, wie auch von der »für außen stehende Beobachter oft kaum durchschaubaren Differenzierungspraxis« etwa der indischen Musik (Lachenmann, *Kunst in (Un)Sicherheit bringen*, S. 89), dennoch überwiegt die vereinheitlichende Gegenüberstellung von europäischer vs. außereuropäischer Kunst.

300 Lachenmann, »East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 89.

301 Ebd., S. 91.

302 Ebd., S. 92.

ständigen Horizontüberschreitungen im Zuge bzw. im Wettlauf mit der fortschreitenden Entdeckung des menschlichen Wissens von sich selbst«³⁰³.

Während die europäische Kultur im Verlauf dieser andauernden Überschreitung ihre archaischen Wurzeln hinter sich gelassen habe, ist von »weiterhin eher statisch verharrenden außereuropäischen Kulturen«³⁰⁴ die Rede. Diese würden im Bereich des Magischen verhaftet bleiben und seien daher mit früheren Formen der europäischen Musik vergleichbar. So ließe »die einstimmige Musik des frühen Mittelalters sich durchaus vergleichen mit all jenen Formen musikalischer Rituale, wie sie in anderen, außerchristlichen Kulturen praktiziert wurden«³⁰⁵. Die Analogsetzung außereuropäischer kultureller Praktiken mit früheren Stadien der eigenen Kultur, durch die der Blick über die Grenzen Europas als Blick in die eigene Vergangenheit anmutet, ist ein zentraler Topos des Eurozentrismus, der auch in der deutschen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zum Tragen kam.³⁰⁶ Der Eurozentrismus kann als spezifische Spielart des Universalismus verstanden werden. Kulturkritiker*innen wie Edward Said definieren ihn als Einstellung, die Europa bzw. den »Westen« als Zentrum der Wahrnehmung setzt, während der »Rest« der Welt als peripher erscheint.³⁰⁷ Von den Postcolonial Studies wird das Hochhalten vermeintlich europäischer Werte und Institutionen wie Christentum, Fortschritt oder Modernität als eurozentrisch verstanden.³⁰⁸

Im Diskurs des Kritischen Komponierens äußert sich Eurozentrismus ebenso wie Universalismus als Verallgemeinerung der »bürgerlichen« Kultur, deren Gültigkeitsanspruch sich in diesem Fall jedoch nicht auf alle sozialen Klassen innerhalb Europas, sondern auf alle Gegenden der Welt erstreckt. So hebt Lachenmann an der europäischen Kultur positiv hervor, diese würde nicht im magischen Stadium verharren, sondern dieses durch »Brechung« sublimieren:

Brechung bedeutet Eingriff in seine standardisierten, expressive Geborgenheit versprechenden und in diesem Sinne abrufbaren Funktionen [...]

303 Ebd.

304 Ebd., S. 87–88.

305 Ebd., S. 91.

306 Vgl. Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 217: »Fremde Kulturen (»Völker«) wurden damals als gleichzeitig existierende Vorstufen der einen Idee von Kultur (Zivilisation) betrachtet.«

307 Stuart Hall, »The West and the Rest. Discourse and Power«, in: *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, hg. von Stuart Hall, Malden, Mass. 2011, S. 184–227.

308 Pramod K. Nayar, »Eurocentrism«, in: *The Postcolonial Studies Dictionary*, hg. von Pramod K. Nayar, Chichester 2015, S. 73–74.

und erinnert, gemahnt so an das, was wir als darin waltenden Willen spüren und »Geist« nennen.³⁰⁹

Der erwähnte »Geist« kommt – wie die zitierte »Geistfähigkeit« – ebenfalls nur im europäischen Zusammenhang zur Sprache. 2014 bekräftigt Lachenmann: »Dieser entwickelte Reichtum, das ist Nachricht vom Geist. Von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu John Cage: einen solchen Öffnungsprozess findet man in keiner anderen Kultur.«³¹⁰ Brechung durch Zuwendung des Geistes – so Lachenmann in »Kunst in (Un)Sicherheit bringen« – gälte es nicht zuletzt auch an der Beschäftigung mit den »magischen« Elementen außereuropäischer Musik zu erproben:

Ihre magische Energie muß nicht einfach benutzt, sondern vom schaffenden Geist geistvoll verwandelt werden, und das heißt allerdings auch: Sie muß per Eingriff in ihre vorgegebene Struktur gebrochen werden.³¹¹

Die Unterscheidung eines europäischen von einem außereuropäischen Kunstbegriff in Form einer polaren Gegenüberstellung kann zunächst als wertneutral erscheinen, wird doch beiden Konzepten Legitimität zugesprochen. Diese Gleichwertigkeit wird jedoch relativiert durch die ehrfürchtige Beschreibung der europäischen Tradition, die mit Werten wie Verantwortung, Geist, Mut, Freiheit und Sensibilisierung der Sinne in Zusammenhang gebracht wird, wohingegen die problematische Kehrseite des europäischen Überschreitungs- und Expansionsdenkens unterbelichtet bleibt. Der emphatisch verstandene europäische Kunstbegriff erscheint in Lachenmanns Schriften generell als zentrale Kategorie und normativer Richtwert, an dem sich die »neue Musik« zu orientieren habe. Da in »»East meets West?«« unter der Bezeichnung »Kunst« häufig auch dann die europäische Kunsttradition verstanden wird, wenn dies nicht eigens spezifiziert wird, bleibt überdies unklar, ob für Lachenmann »Kunst« überhaupt eine geeignete Bezeichnung für außereuropäische Traditionen darstellt. Doch selbst, wenn nicht-westlichen Phänomenen ein Kunstcharakter konzediert werden sollte, kann aufgrund des Übergewichts, das der positiven Kategorisierung der europäischen Kunsttradition zukommt, schwerlich von einer Gleichwertigkeit gesprochen werden.

309 Lachenmann, »»East meets West? West eats meat« ... oder das Crescendo des Bolero«, S. 96.

310 Struck-Schloen, »»Ernst machen: das kann ja heiter werden!««, S. 22.

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

5.6 »Lieschen Müller beim Geschirrspülen« – die Marginalisierung des Weiblichen und die Unsichtbarkeit des Männlichen

Konstruktionen von Weiblichkeit

Das Kritische Komponieren ist mit dem Anspruch einer kompositorischen Kritik an gesellschaftlichen Dominanzstrukturen verbunden. Im Gefolge der Kritischen Theorie wird ihm das Potenzial zugeschrieben, herrschende Wahrnehmungsmuster zu destabilisieren, um zu Aufklärung, Emanzipation und Autonomie der Individuen beizutragen. Das Kritische Komponieren hat – so ließe sich vermuten – kein Geschlecht: Schließlich ist weder die Kritik noch das Komponieren per se weiblich oder männlich, berühren doch beide allgemein menschliche Bedürfnisse, Fähigkeiten und Probleme. Lässt sich der universalistische Anspruch des Kritischen Komponierens in Bezug auf das Geschlecht durch einen genauen Blick auf den Diskurs erhärten?

Eine mögliche Einschränkung offenbart bereits ein Blick auf die handelnden Personen: Die Komponisten, die dem Kritischen Komponieren zugerechnet werden, sind ausschließlich männlich.³¹² Unter den Protagonist*innen des begleitenden Diskurses stellen Frauen ebenfalls eine Minderheit dar – im analysierten Korpus betrug der Frauenanteil 11 Prozent.³¹³ Diese Schieflage ist kein Spezifikum des Kritischen Komponierens, sondern korrespondiert mit einer mangelnden Repräsentation von Frauen, die das Feld der »neuen Musik« bis in die Gegenwart prägt.

Anders stellt sich das Verhältnis der Geschlechter dar, wenn nicht die Akteur*innen, sondern deren Schriften betrachtet werden: Hier ist es nämlich – wenn überhaupt – das weibliche Geschlecht, das ausdrücklich zur Sprache kommt. In Lachenmanns Schreiben dient die Erwähnung von Frauen und Weiblichkeit nicht nur der symbolischen Darstellung von Schönheit respektive Hässlichkeit,³¹⁴ sondern auch der Markierung einer Position in der sozialen Hierar-

312 Nicolaus A. Huber, der den Begriff »kritisches Komponieren« 1972 in seinem gleichnamigen Aufsatz geprägt hat, nennt darin keine Beispiele. Mahnkopf definiert 2006 Huber, Lachenmann und Spahlinger als Vertreter des Kritischen Komponierens. Nonnenmann nennt ein Jahr davor außerdem noch Globokar, Hespos, Holliger und Riehm, merkt aber an, dass es sich um keine erschöpfende Aufzählung handelt. Huber, »Kritisches Komponieren«; Mahnkopf, »Was heißt kritisches Komponieren?«, S. 19; Nonnenmann, »Die Sackgasse als Ausweg«, S. 38.

313 Von 157 untersuchten Autor*innen handelt es sich bei 18 um Frauen.

314 Vgl. Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann«, S. 9–14.

chie, die ihrerseits mit bestimmten musikalischen Praktiken verbunden wird. In »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« erklärt Lachenmann in Bezug auf den Ästhetischen Apparat, dessen Manifestationen reichten,

wenn man so will: von der Auslage einer Musikalienhandlung bis zur Ehrenkarte der Putzfrau eines Stadtrates beim Gastkonzert der Fischerchöre, von der Hohner-Mundharmonika bis zum beamteten Rundfunksinfonieorchester mit seinen vielen in Quinten gleich gestimmten Geigen und seiner einzigen Baßklarinete: Alle diese Elemente mit ihrer besonderen Hierarchie und Zuordnung, sie bilden den »ästhetischen Apparat«.³¹⁵

Bei der Frage nach der Funktion, die die Thematisierung von Weiblichkeit in der Gestalt der Putzfrau hier erfüllt, muss zunächst der Textzusammenhang berücksichtigt werden: Der Abschnitt nach dem ersten Doppelpunkt ist als Anapher konzipiert, in der drei aufeinander folgende Satzglieder durch die Präpositionen »von« und »bis« verbunden werden. Dabei signalisiert die Wiederholung keine erschöpfende Aufzählung, sondern veranschaulicht beispielhaft die Bandbreite der Manifestationen des ästhetischen Apparats.

Sehen wir uns an, wie in dieser Auflistung die »Putzfrau« situiert ist, so springt die lange und komplizierte Reihe von Ableitungen und Relationen ins Auge, die durch den doppelten Genitiv und die Präposition »beim« zum Ausdruck kommt. Musikalische Praxis vollzieht sich offenbar innerhalb eines verästelten Netzwerks an Beziehungen und Abhängigkeiten, die der »Putzfrau« in diesem Fall auch zu ihrer Eintrittskarte verholfen haben. Über das Bild eines Netzwerks geht die Darstellung jedoch hinaus: Das musikalische und soziale Panorama ist hierarchisch strukturiert. Dies verdeutlichen zum einen die dargestellten Musikkulturen: Das »Gastkonzert der Fischerchöre« repräsentiert mit der Volkskultur ein laienhaftes Musizieren, bei dem die soziale Komponente möglicherweise wichtiger ist als die musikalische Qualität. Durch die Gegenüberstellung mit dem »beamteten Rundfunksinfonieorchester« wird diese Musikkultur klar in einer sozialen Hierarchie verortet, deren implizite Bewertung durch den Autor jedoch ambivalent ausfällt: Auch wenn anzunehmen ist, dass es sich bei den Fischerchören um ein musikalisches Universum handelt, das der von Lachenmann favorisierten Kunstmusik ästhetisch denkbar fernsteht, wird im Bild der beamteten Orchestermusiker*innen mit dem für das klassisch-romantische Repertoire typischen Instrumentalaufgebot auch die bürgerliche Institutionalisierung und Normierung der Kunstmusik problematisiert.

Zum anderen entspricht der Hierarchisierung der Musikkulturen der niedere Sozialstatus der »Putzfrau«, wobei die Gegenüberstellung mit dem »Stadt-

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

rat< das soziale Gefälle besonders anschaulich hervorhebt. Zudem ist die Reinigungstätigkeit dem Bereich der Reproduktionsarbeit³¹⁶ zuzurechnen, deren ökonomische und soziale Bewertung unter jener der produktiven Arbeit liegt. Dazu kommt, dass es sich bei reproduktiven Tätigkeiten insgesamt um eine weiblich konnotierte Berufssphäre handelt, wodurch der Status der Protagonistin nochmals niedriger erscheint, als wenn etwa vom Assistenten des Stadtrats die Rede gewesen wäre: Klasse und Geschlecht verstärken einander im intersektionalen Sinn.³¹⁷ Weiblichkeit steht hier also für eine Musikpraxis, die nicht nur mit einer untergeordneten Position im sozialen Gefüge in Verbindung gebracht wird, sondern im Kontext von Lachenmanns Texten auch einen ästhetisch minderwertigen Musikkonsum repräsentiert.

Auch in anderen Texten Lachenmanns tritt Geschlecht – konkret wiederum in Form des Weiblichen – in Verbindung mit weiteren Differenzachsen auf. In seinem 1976 verfassten Statement »Über Tradition« unterscheidet Lachenmann zwei Formen musikalischer Tradition: Einerseits steht der Begriff für den scheinhaften Bezug zu einer fetischisierten Vergangenheit, die durch den bürgerlichen Kulturbetrieb ausgebeutet und künstlich am Leben erhalten wird. Andererseits erlaubt Tradition ein Anknüpfen gerade an solche schöpferischen Positionen, die sich gegen diese erstarrten Konventionen behauptet haben – Lachenmann spricht von einer »latenten«³¹⁸ im Gegensatz zur »öffentlichen Tradition«³¹⁹. Seine *Musique concrète instrumentale* positioniert der Kompo-

316 Unter »Reproduktionsarbeit« wird im materialistischen Feminismus jene Arbeit verstanden, die zur Reproduktion der Ware Arbeitskraft dient. Darunter fällt Haus- und Erziehungsarbeit ebenso wie Pflege, emotionale Arbeit oder Sexarbeit. Im Hochkapitalismus wurden und werden reproduktive Tätigkeiten zum größten Teil un- oder unterbezahlt von Frauen ausgeführt. Vgl. Silvia Federici, *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster ²2015, S. 21–86; zur Aufteilung von Hausarbeit unter den Geschlechtern vgl. Gisela Notz, »Arbeit. Hausarbeit, Ehrenamt, Erwerbsarbeit«, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hg. von Beate Kortendiek (= *Geschlecht & Gesellschaft*, Bd. 35), Wiesbaden ³2010, S. 480–488, hier S. 480–481.

317 Der von Kimberlé Crenshaw geprägte Begriff der Intersektionalität meint den analytischen Blick auf die Überschneidung, Verschränkung und wechselseitige Beeinflussung von Unterdrückungsverhältnissen wie Sexismus, Heteronormativität, Rassismus oder Klassismus, die nur in ihrem Zusammenwirken adäquat zu verstehen seien. Vgl. Beate Binder und Sabine Hess, »Intersektionalität aus der Perspektive der Europäischen Ethnologie«, in: *Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*, hg. von Sabine Hess u.a., Bielefeld 2011, S. 15–52, hier S. 15–17.

318 Lachenmann, »Über Tradition«, S. 339.

319 Ebd., S. 339.

nist als Alternative zu einer regressiven Flucht in die Tonalität, welche die »gemeinsame Verständigungsbasis«³²⁰ im Gegensatz zu jener aber nicht »rückwärts«³²¹, sondern »seitwärts«³²² suche: im Außerästhetischen des Alltags, dessen Zusammenhänge dem Instrumentalklang als ›Aura‹ nolens volens anhaften würden und vom Komponisten bewusst zu reflektieren seien.³²³ Mit dieser positiven Bezugnahme auf den Alltag distanziert sich Lachenmann vom strukturbasierten Reinheitsstreben der seriellen Avantgarde.

Unter dem Eindruck der Schriften György Lukács' bezieht Lachenmann im Sinn einer materialistischen Ästhetik die materielle Welt und die Welt der Arbeit bzw. der Produktionsverhältnisse in die ästhetische Erfahrung mit ein. Auch wenn er das Werk also für die Assoziationsräume des Alltags öffnen möchte, steht er einem alltäglichen Musikkonsum kritisch gegenüber:

Insofern die Erfahrung des Alltags durch die darin wirkenden Medien ihrerseits ästhetisch durchsetzt ist, stoße ich dort erneut mit der Tradition zusammen und erfahre sie, diesmal ihrer alten Würde doppelt entfremdet, als das Objekt einer sinnlos in Anspruch genommenen Dienstleistung für Lieschen Müller beim Geschirrspülen.³²⁴

Im Gegensatz zur Radikalisierung ›rein‹ ästhetischer Erfahrungen durch ihre lebensweltliche Konkretion in der *Musique concrète* instrumentale erscheint der Alltag in diesem Fall als Ort eines kulturindustriell vorgeformten Musikkonsums, der die Tradition zu Zwecken der Zurichtung und Verdrängung missbraucht. Die Tradition wird dabei »ihrer alten Würde doppelt entfremdet«, weil sich zu ihrer Verdinglichung im bürgerlichen Konzertbetrieb noch das medial vermittelte Musikhören gesellt – eine Situation, die ein strukturelles Erfassen des Sinnzusammenhangs unmöglich macht. Diese defizitäre Musikerfahrung vollzieht sich dabei nicht anonym – während in Lachenmanns Texten meist ein nicht näher spezifizierter idealer Hörer in Erscheinung tritt, wird das hörende Subjekt hier sogar namentlich genannt. Wer aber ist Lieschen Müller, und warum konsumiert sie die von Lachenmann geschmähte ›sinnlos in Anspruch genommene Dienstleistung‹ ausgerechnet beim Geschirrspülen?³²⁵

320 Ebd., S. 340.

321 Ebd.

322 Ebd.

323 Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, S. 61.

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

325 Bezeichnend ist, dass Lachenmann diesen Musikkonsum als »sinnlos« bezeichnet – vermutlich, weil der strukturelle Zusammenhang vermeintlich nicht oder nur ungenügend erfasst wird, womit ›Sinn‹ wiederum als Eigenschaft des Werkes erscheint. Mit Tia DeNora wäre hingegen jeder Musikkonsum sinnvoll inso-

Der Name ›Lieschen Müller‹ steht spätestens seit dem Spielfilm *Der Traum von Lieschen Müller* aus dem Jahr 1961 als weibliches Gegenstück zu ›Otto Normalverbraucher‹ emblematisch für die Durchschnittsbürgerin.³²⁶ Dementsprechend steht der Name auch hier für keine reale Person, sondern wiederum für eine fiktive Hörer*in – sie repräsentiert dabei aber gerade nicht die ideale Hörende, sondern vielmehr deren Gegenteil. Sie hört abwesend, abgelenkt, vermutlich zur Zerstreuung und Berieselung, ohne wirklich zuzuhören. Abgelenkt ist Lieschen Müller, weil sie Geschirr wäscht, also arbeitet. Wie schon bei der Putzfrau des Stadtrats dient auch hier die Zuschreibung des weiblichen Geschlechts dazu, den niedrigen Status der geschilderten Rezeptionsform hervorzuheben. Und wiederum wird ein Zusammenhang zum Feld der (weiblich konnotierten) Reproduktionsarbeit hergestellt, die im kapitalistischen Bewertungssystem die unterste Stufe einnimmt. Im Gegensatz zu Lieschen Müller tritt deren Gegenpol – jener ideale Hörer, der die Musik kontemplativ im Konzertrahmen rezipiert – bei Lachenmann stets namenlos und in grammatisch männlicher Form auf. Bedeutet das, dass diese Hörerkategorie tatsächlich als ›männlich‹ konzipiert wird? Die konventionelle Verwendung des generischen Maskulinums ließe vermuten, dass ›der Hörer‹ trotz des männlichen Genus als universell intendiert ist. Sein Gegenbild, das für die alltägliche, zerstreute Rezeption steht, wird allerdings zweifach – in Bezug auf Geschlecht und sozialen Status – markiert. Dies wirft die Frage auf, welche gesellschaftlichen Gruppen das vorgeblich Allgemeine in Gestalt von Lachenmanns ›Hörer‹ tatsächlich repräsentiert.³²⁷

Die Lesart, dass lediglich Männer zu kontemplativem Hören befähigt sind, während Frauen nicht nur an den Herd bzw. die Abwasch, sondern auch an niedrigere Formen des Musikkonsums ›gefesselt‹ sind, wäre wohl eine Überinterpretation. In dem gesellschaftlichen Diskurs, in den der Text sich einschreibt, sind Männer allerdings mit dem Intellekt verbunden, während Frauen für das Körperliche stehen (was allerdings durch den ›körperlichen‹ Charakter der Klänge in der *Musique concrète instrumentale* konterkariert wird). Während Krea-

fern, als Musik im Alltag von Menschen mit einer Vielfalt an differenzierten sozialen Bedeutungen verbunden wird. Vgl. DeNora, *Music in Everyday Life*, S. 5–6, 13, 33.

326 O. V., *Lieschen Müller*, https://de.wikipedia.org/wiki/Lieschen_Müller (Zugriff am 17. Oktober 2020).

327 Suzanne G. Cusick argumentiert, dass die vorgebliche Bedeutungslosigkeit der Kategorie Geschlecht innerhalb der Musikwissenschaft den Ausschluss der Erfahrungen von Frauen begünstigte. Suzanne G. Cusick, »Gender, Musicology, and Feminism«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook u.a., Oxford 2001, S. 471–498, hier S. 473–474.

tivität männlich konnotiert ist, wird Frauen der reproduktive Sektor übertragen (sie bleiben – mit Simone de Beauvoir gesprochen – der Immanenz verhaftet)³²⁸. Diese Dichotomien, deren Entstehen im bürgerlichen 19. Jahrhundert Karin Hausen herausgearbeitet und deren weitreichende Auswirkungen auf den musikalischen Kanon Melanie Unseld beschrieben hat,³²⁹ wurden von dekonstruktivistisch ausgerichteten Forschenden innerhalb der Gender Studies mitunter als inhärent ›gegendert‹ interpretiert. In dieser Sichtweise gibt es keine binäre Opposition – sei es die zwischen Natur und Kultur oder jene von Vernunft und Gefühl, die von Tugend und Sünde oder jene zwischen Aktivität und Passivität –, der die ›Ur-Dichotomie‹ Gender, verstanden als soziokulturell konstruierte Geschlechtsidentität, nicht eingeschrieben ist.³³⁰ Doch auch abseits dieser Extremposition ist bei Lachenmann der Zusammenhang einer minderwertigen, da geistfernen Rezeption mit körperlicher Arbeit und Weiblichkeit, aus dem sich ex negativo die wünschenswerte – nämlich intellektuelle und männliche – Rezeption ableiten lässt, schwer von der Hand zu weisen.

Männer – das unsichtbare Geschlecht

Während Frauen bzw. Weiblichkeit im Diskurs um Lachenmann zumindest an einigen wenigen Stellen explizit genannt werden, werden Männer und Männlichkeit noch seltener ausdrücklich zum Thema gemacht. Freilich stehen alle Personenbezeichnungen stets in der männlichen Form, doch gehört das Maskulinum wie erwähnt zum herrschenden Gebrauch der deutschen Sprache und repräsentiert, zumindest seinem Anspruch nach, alle Menschen in gleicher Weise. Spielt Männlichkeit – oder Geschlecht im Allgemeinen – im Diskurs um Lachenmann also schlicht keine Rolle? Michael Meuser und Sylka Scholz

328 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Neuübersetzung, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 88–89; vgl. Susanne Moser, *Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir*, Tübingen 2002, <https://bit.ly/2YyCJuH>, S. 30 (Zugriff am 25. Juni 2020).

329 Karin Hausen, »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 202), Göttingen 2012, S. 19–49, hier S. 20–25; Melanie Unseld, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (= Oldenburger Universitätsreden, Bd. 195) 2010, <https://bit.ly/2B5DLFt> (Zugriff am 24. Juni 2020), S. 11.

330 So projizieren Biddle und Gibson Dichotomien wie Tugend–Sünde, Sprache–Gesang, perfekt–imperfekt, ganz–defizitär oder positiv–negativ auf die Gegenüberstellung von ›viril‹ und ›effeminiert‹. Ian Biddle und Kirsten Gibson, »Section One: Introduction«, in: *Masculinity and Western Musical Practice*, hg. von Ian Biddle u.a., Farnham 2009, S. 15–19, hier S. 15.

schreiben mit Verweis auf Georg Simmel, der Erfolg der männlichen Herrschaft lasse sich gerade daran ermesen, dass sie sich als Herrschaft unsichtbar mache, indem sie das Männliche zum Allgemein-Menschlichen erhebe.³³¹ Raewyn Connell hat das Konzept der hegemonialen Männlichkeit geprägt, dem zufolge das Männliche als »der nicht markierte Begriff, der Ort symbolischer Autorität«³³² erscheint. Wenn im hier behandelten Diskurs also von »dem Hörer« oder »dem Menschen« die Rede ist, werden diese Aussagen zwar mit dem Anspruch auf universelle Gültigkeit verbunden. Tatsächlich verallgemeinern die Diskursteilnehmer jedoch – möglicherweise unbewusst – einen partikularen, männlichen Standpunkt. Dass diese Verallgemeinerung als akzeptabel erscheint, unterstreicht den normativen Charakter von Männlichkeit in der westlichen Gesellschaft. Während Frauen und Weiblichkeit spezifische Aspekte des Humanen repräsentieren, wird Männlichkeit in der Sprache unsichtbar gemacht, indem sie ihre Spezifik im Allgemein-Menschlichen verbirgt.

Wer den Diskurs um Lachenmann daraufhin analysiert, welche moralischen und charakterlichen Eigenschaften als unvorteilhaft, unerwünscht oder bedrohlich gezeichnet werden, stößt schnell auf das Begriffsfeld von Behaglichkeit, Gemütlichkeit und Bequemlichkeit. Josef Häusler zufolge haben

viele der Äußerungen Helmut Lachenmanns etwas vom Appell an sich: vom Appell dessen, der das eigentliche Ethos von Kunst durch Bequemlichkeit, mangelnde Reflexion, oberflächliche Libertinage, Vermarktung und Vermassung gefährdet, bisweilen gar verraten sieht.³³³

Tatsächlich finden sich für diese Beobachtung zahlreiche Belege in Lachenmanns Texten. So kritisiert dieser 2010 in einer Radiosendung die Neigung des E-Musik-Publikums, Musik als eine »gemütliche warme Badewanne«³³⁴ zu verstehen, »in der man sich aalt, erholt oder suhlt.«³³⁵ Andernorts stößt sich Lachenmann an »gedankenloser Affekt-Behaglichkeit«³³⁶, einer »ästhetischen Bequemlichkeits- und Geborgenheitsideologie«³³⁷ oder der »bürgerlich-

331 Michael Meuser und Sylka Scholz, »Hegemoniale Männlichkeit«, in: *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, hg. von Martin Dinges, Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 211–228, hier S. 225.

332 Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen 2000, S. 91.

333 Josef Häusler, »Vorwort des Herausgebers«, in: *MaeE*³, S. XIX.

334 Lachenmann, »... total verformt natürlich«, S. 90.

335 Ebd.

336 Helmut Lachenmann, »Fassade für großes Orchester (1973)«, in: *MaeE*³, S. 388.

337 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 34.

bequemen Avantgarde«³³⁸ und geißelt die Bequemlichkeit von »Querfeldeinwegen«³³⁹ ebenso wie jene »unserer kulturbeflissenen Gesellschaft«³⁴⁰, »den bequemen Hörer«³⁴¹ genauso wie ein »bequemes Verharren in ästhetizistischen Scheinproblemen«³⁴² oder den »Ungeist eines bequemen und eher gastronomisch motivierten Kulturbetriebs«³⁴³.

Ob von Bequemlichkeit, Behaglichkeit oder wie bei Häusler von »oberflächlicher Libertinage« die Rede ist – die damit umschriebene Haltung ist eindeutig negativ besetzt. Diese Darstellung lässt an Max Webers Konfrontation des »triebhaften Lebensgenusses«³⁴⁴ und der »Fleischeslust« mit der »puritanischen Berufsskese«³⁴⁵ und »rationaler Lebensführung«³⁴⁶ denken. In »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus« überträgt Weber das Ethos eines (ideellen) asketischen Protestantismus auf die Rationalität der modernen bürgerlichen Berufsethik, die auf eine systematische Disziplinierung der Lebensweise hinausläuft.³⁴⁷ Weber beschreibt das »Heldentum«³⁴⁸, zu welchem »bürgerliche Klassen«³⁴⁹ die Kultivierung einer »puritanische[n] Tyrannei«³⁵⁰ gesteigert hätten, und spricht von der »nüchterne[n] Berufstugend«³⁵¹ und der »strikten Ausscheidung des Erotischen«³⁵² aus dem Puritanismus.

338 Helmut Lachenmann, »Trio fluido für Klarinette, Viola und Schlagzeug (1966) I«, in: *MaeE*³, S. 373.

339 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 362.

340 Helmut Lachenmann, »Kunst, Freiheit und die Würde des Orchestermusikers. An Vinko Globokar«, in: *MaeE*³, S. 337–338, hier S. 338.

341 Lachenmann, »... total verformt natürlich«, S. 90.

342 Lachenmann, »Über Schönberg«, S. 261.

343 Lachenmann, »Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder«, S. 163.

344 Max Weber, »Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus« [1920], in: Ders., *Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung*, hg. von Johannes Winckelmann, Hamburg 41975, S. 135.

345 Ebd., S. 187.

346 Ebd., S. 182.

347 Peter Ghosh, »Protestantismus, asketischer«, in: *Max Weber-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Hans-Peter Müller u.a., Stuttgart, Weimar 2014, S. 105–107, hier S. 105–106.

348 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionsphilosophie I*, Tübingen 91988, S. 20–21; zit.n. Joachim Fischer, »Bürgertum«, in: *Max Weber-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Hans-Peter Müller u.a., Stuttgart, Weimar 2014, S. 37.

349 Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionsphilosophie I*, S. 20–21; zit.n. Fischer, »Bürgertum«, S. 37.

350 Ebd.

351 Weber, *Die protestantische Ethik I*, S. 183.

352 Ebd., S. 177.

Bei dem Pastorensohn Lachenmann lässt sich in Ergänzung des Feindbilds ›Bequemlichkeit‹ durchaus ein Echo von Webers ›protestantischer Ethik‹ vernennen – ein Ethos der Unnachgiebigkeit, Redlichkeit und Mäßigung und die Ablehnung von Verweichlichung, Nachgiebigkeit, Laxheit und Passivität. Zugleich trifft Lachenmanns Aversion gegen Bequemlichkeit auch Eigenschaften wie Weichheit, Schwäche oder Kraftlosigkeit. Ian Biddle und Kirsten Gibson identifizieren in *Masculinity and Western Musical Practice* Qualitäten wie »uprightness, steadfastness, fastidiousness, rigour«³⁵³ als zentrale Facetten bürgerlicher Männlichkeit an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, während dem Weiblichen Eigenschaften wie »softness, indulgence, capriciousness, dilettantism«³⁵⁴ zugeschrieben worden seien. Dabei werde ein männliches Ethos festgeschrieben und von als destabilisierend dargestellten Tendenzen der Verweichlichung und Verweiblichung abgegrenzt, wobei viele dieser Zuschreibungen bis heute wirksam seien.³⁵⁵ In diesem Licht besehen erscheint Lachenmanns Rüge der »Bequemlichkeit ästhetischer Gewohnheiten«³⁵⁶ oder der »Übermacht der Trägheit«³⁵⁷ als Abgrenzung gegenüber vermeintlichen Schwächen, die weiblich konnotiert sind.

Bei Weber erhält die Gegenüberstellung von Körper und Geist in Form der Trennung von Haushalt und Betrieb aber auch eine ökonomische Dimension: Die Abspaltung des unternehmerischen Betriebs von der Haushaltsführung ist eine der Grundvoraussetzungen des Kapitalismus und des okzidentalen Rationalismus in seiner Gesamtheit.³⁵⁸ Wie Gertraude Krell hervorhebt, ist diese Ausdifferenzierung mit einer geschlechtlichen Arbeitsteilung verbunden: Während der Mann den Part des Versorgers und Familienoberhaupts übernimmt und über den Betrieb, das rationale Prinzip und die öffentliche Sphäre gebietet, wird der Frau der private Bereich von Haus und Familie übertragen.³⁵⁹ Diese Trennung bildet möglicherweise die historische Voraussetzung für die Herausbildung des Konzepts ästhetischer Autonomie: Bourdieu zufolge erfordert der ästhetische Blick eine Distanz gegenüber den ökonomischen und materiellen

353 Ian Biddle und Kirsten Gibson, »Introduction«, in: *Masculinity and Western Musical Practice*, hg. von Ian Biddle u.a., Farnham 2009, S. 1–12, hier S. 7.

354 Ebd.

355 Ebd., S. 7–9.

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

357 Lachenmann, »Präzision und Utopie«, S. 14.

358 Vgl. Alex Demirovic, *Hegemonie und das Paradox von privat und öffentlich*, <https://transversal.at/transversal/0605/demirovic/de> (Zugriff am 26. Juni 2020).

359 Gertraude Krell, »Gefühl und Geschlecht in Bürokratie, Gemeinschaft und ICH-AG«, in: *Organisationen und Netzwerke: Der Fall Gender*, hg. von Ursula Pasero u.a., Wiesbaden 2004, S. 65–92, hier S. 74.

Erfordernissen des Alltags, die an eine privilegierte Position im sozialen Gefüge gebunden ist.³⁶⁰ Diese Distanzierung, die mit der Delegation gesellschaftlich notwendiger Arbeit einhergeht, lässt sich über den von Bourdieu thematisierten Klassenaspekt um die Kategorien Geschlecht und Ethnizität intersektional erweitern: Nur, wenn dominierte gesellschaftliche Gruppen, bei denen es sich je nach historischem Zeitpunkt vermehrt um Frauen, Arbeiter*innen oder Migrant*innen handelt, zur Verrichtung reproduktiver und körperlicher Arbeiten herangezogen werden, kann das vorzugsweise weiße, männliche und bürgerliche Individuum eine adäquate Haltung zur Rezeption autonomer Kunst ausbilden.³⁶¹

In der Tradition marxistischer und materialistischer Positionen hat Lachenmann die gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Verhältnisse in sein ästhetisches Denken mit einbezogen. Dabei ist insbesondere die *Musique concrète instrumentale* mit dem Anspruch verbunden, die ökonomische Basis in Gestalt der Produktionsverhältnisse im ästhetischen Gebilde widerzuspiegeln. Der idealistische Geist-Körper-Dualismus soll überwunden werden, indem die materiellen Voraussetzungen der Klangerzeugung und die Arbeit, die zur Hervorbringung von Klängen verrichtet werden muss, im ästhetischen Resultat hörbar werden.

360 Für Bourdieu ist die ästhetische Einstellung gekennzeichnet »durch den Aufschub und die Suspendierung des ökonomischen Zwangs und zugleich durch objektive wie subjektive Distanz zum Drängenden der Praxis«. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1987, S. 100.

361 Vgl. Cusick, »Gender, Musicology, and Feminism«, S. 496: »[T]he category of ›liberal individual‹ is not legally or politically a universal one habitable by any human being. It is, rather, one more case of the masculine having been claimed as the universal [...]. In practice, some would argue, he is a European man: he occupies a category not logically available to people who seem not to behave according to European ideas of rationality. In any case, social harmony requires that people who are implicitly not permitted to enter the category ›liberal individual‹ retain the illusion that they can. [...] Thus, to the extent that aesthetic listening to ›the music itself‹ teaches us the mental and imaginative patterns of a liberal individual's life [...], such listening helps to sustain our complicity with the illusion on which social harmony rests. Feminist challenges to the authority of ›the music itself‹ may be understood to complement feminist challenges to the social and political theory that conflates the masculine with the liberal individual, who is the ideal citizen.«

Sexualmetaphorik im analytischen Schreiben über Musik

1986 formuliert Lachenmann in »Über das Komponieren« drei »Grundbeobachtungen«³⁶², deren dritte lautet: »Komponieren heißt: nicht sich gehen, sondern sich kommen lassen.«³⁶³ Damit ist in erster Linie ein ergebnisoffener Zugang zum musikalischen Schaffensprozess gemeint, der nicht von vorgefassten Konzepten ausgeht, sondern Raum für unbewusste und triebhafte Impulse sowie für unvorhergesehene Entwicklungen lässt. Lachenmann hat aber auch

keine Scheu vor dem erotischen Aspekt dieser Formulierung. Denn die Begegnung zwischen kreativem Willen und klingender Materie, was ist sie anderes als eine Begegnung, wie kompliziert auch immer, mit dem, was man liebt: geprägt von Faszination, Leidenschaft, gegenseitigem Durchdringen, Glück, Verzweiflung und, mit all dem verbunden, von existentieller Neuerfahrung des eigenen Selbst.³⁶⁴

Das bereits in den vorigen Beispielen präsente Denken in Dichotomien wird auch hier offenbar: Das Bild vom schöpferischen Geist des (männlichen) Komponisten, der die klingende Materie »durchdringt« – an anderer Stelle spricht Lachenmann von einer »Jungfräulichkeit des Klangs«³⁶⁵ –, rekurriert auf die binäre Opposition von Geist und Körper, die hier in Verbindung mit dem Gegensatzpaar »aktiv–passiv« patriarchale Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit reproduziert.

Marion A. Guck hat darauf hingewiesen, dass das scheinbar unpersönliche Gebiet der musikalischen Analyse mitnichten neutral ist, sondern notwendigerweise die persönliche Betroffenheit der Theoretiker*in zum Ausdruck bringt, wobei sich technisches Vokabular mit der Sprache des täglichen Gebrauchs vermischt.³⁶⁶ Wie Fred Everett Maus und Danielle Sofer argumentieren, sind Gender und Sexualität dem analytischen Sprechen nicht äußerlich, sondern genuine Bestandteile des musikanalytischen Diskurses.³⁶⁷ Dieser Befund lässt

362 Lachenmann, »Über das Komponieren«, S. 74.

363 Ebd., S. 81.

364 Ebd., S. 82.

365 Lachenmann, »Paradiese auf Zeit«, S. 208.

366 Marion A. Guck, »Analytical Fictions«, in: *Music Theory Spectrum* 16 (1994), Heft 2, S. S. 217–230S, hier S. 218, 229.

367 Fred Everett Maus, »Masculine Discourse in Music Theory«, in: *Perspectives of New Music* 31 (1993), Heft 2, S. 264–293, hier S. 264–265, 270–271; Danielle Sofer, »Specters of Sex. Tracing the Tools and Techniques of Contemporary Music Analysis«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17 (2020), Heft 1, S. 31–63, hier S. 33, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1029.aspx> (Zugriff am 7. Juli 2020).

sich durch den hier analysierten Diskurs bestätigen. So bringen neben Lachenmann selbst auch andere (männliche) Autoren bei der Beschreibung von Lachenmanns Musik sexuelle Metaphorik zum Einsatz. Yuval Shaked etwa meint in Kompositionen Lachenmanns »Momente des Orgasmus«³⁶⁸ zu erkennen. Sie würden den Komponisten, »weil er die damit verbundene Ohnmacht und Impotenz erkennt, [veranlassen,] einen Ausbruch aus der Nutzlosigkeit zu suchen.«³⁶⁹ In Shaked's Analyse von *Mouvement* (– vor der Erstarrung) ist weiters von »sehr schnellen Impulsen« die Rede, »die das nächste Stadium schwängern.«³⁷⁰ Die Subjektposition, in der sich der Analytiker dem Komponisten verbunden weiß, indem er diesem ein »Schwängern« der Musik unterstellt, ist selbstverständlich eine männliche – Frauen kommen dabei als Subjekte nicht in Betracht. Nun ist die Verwendung von Sexualmetaphorik im analytischen Sprechen über Musik kein männliches Vorrecht – Susan McClary hat einen Gutteil des Repertoires europäischer Kunstmusik seit dem 18. Jahrhundert als elaborierte Darstellung von Verzögerung und letztentlichem Eintreten des männlichen Orgasmus beschrieben. Worauf McClary mit ihrer feministischen Kritik abzielt, ist allerdings nicht die hypothetische Sexualisierung der Musik, sondern das durch kulturelle Verschiebungen bewirkte Verdrängen des Weiblichen und der eindrucksvolle Siegeszug dessen, was sie als phallisches Prinzip definiert.³⁷¹ Ähnlich ist im Sprechen über die Musik Lachenmanns nicht die Verwendung sexueller Metaphorik an sich bemerkenswert, sondern die maskuline Norm, die darin zum Ausdruck kommt.

Nicht-hegemoniale Männlichkeit

Raewyn Connell hat neben der »hegemonialen« auch andere Formen von Männlichkeit beschrieben, die auf unterschiedliche Weise von dieser Norm divergieren.³⁷² Biddle und Gibson heben in diesem Zusammenhang insbesondere jene Männlichkeiten hervor, die sie als »creative masculinities«³⁷³ bezeichnen. So

368 Yuval Shaked, »Wie ein Käfer, auf dem Rücken zappelnd«. Zu *Mouvement* (– vor der Erstarrung) (1982–84) von Helmut Lachenmann – Eine Werkanalyse«, in: *MusikTexte* 3 (1985), Heft 8, S. 9–16, hier S. 9.

369 Ebd.

370 Ebd., S. 12.

371 Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991, S. 112–313.

372 Z. B. schwule oder Schwarze Männlichkeiten; Connell, *Der gemachte Mann*, S. 99–101.

373 Biddle, Gibson, »Introduction«, S. 52; Ian Biddle, *Music, Masculinity and the Claims of History. The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Farnham 2011, S. 164.

schildern sie am Beispiel des Episodenfilms *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend*³⁷⁴ von Edgar Reitz anhand des jungen Komponisten Hermann eine alternative Männlichkeit im Kontext der Bohème der westdeutschen 1960er-Jahre, die sich von traditionellen, patriarchal geprägten Formen der Maskulinität durch ihre Affinität zur Musik und ihren Protest gegenüber der ›alten Ordnung‹ abhebt.³⁷⁵ In *Music, Masculinity and the Claims of History* schildert Biddle die Konstruktion eines devianten jüdischen Männerkörpers in den deutschsprachigen Metropolen des Fin de Siècle, den der herrschende Diskurs mit Intellektualität, Homosexualität und Kreativität in Verbindung gebracht habe.³⁷⁶ Dieser Lesart zufolge ist künstlerische Männlichkeit also immer schon ›in Gefahr‹. Ähnlich argumentiert Maus, dass es sich bei der Männlichkeit von Musikern um eine unsichere und kompromittierte Form des Maskulinen handle, dass wir es also bei Musikern mit Menschen zu tun hätten, die nicht einfach nur Männer sind.³⁷⁷

Auch in den Texten Lachenmanns lassen sich Anzeichen für eine derartige nicht-hegemoniale Männlichkeit finden. So divergieren die Aussagen des Komponisten in manchen Punkten von dem Objektivitätsstreben im Musikschritum des späten 20. Jahrhunderts, welches Guck zufolge traditionell mit Männlichkeit assoziiert wird.³⁷⁸ In seiner Kritik am Reinheitsstreben der seriellen

374 Edgar Reitz, *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend*, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=H0kyr9C-Csw&list=PLl165iXmFOR1ZURU8WMZ0DCAOuYkMLjaV> (Zugriff am 26. Juni 2020).

375 Biddle, Gibson, »Introduction«, S. 49–52.

376 Biddle, *Music, Masculinity and the Claims of History*, S. 157–160.

377 Maus gebraucht die Formulierung: »Perhaps, in dealing with male musicians, particularly specialists in listening, one is dealing with people who are not simply men.« Daran ließe sich allerdings die Frage anschließen, ob das Männliche in dieser Reinform überhaupt existiert, ob nicht jeder Mann zwingend mehr als nur männlich ist und eine solch rigide Definition von Männlichkeit überhaupt eine empirische Entsprechung hat. Maus scheint sich der Problematik bewusst gewesen zu sein, da er in einer Fußnote die alternative Formulierung vorschlägt: »Male musicians, particularly specialists in listening, do not unproblematically exemplify all important aspects of the contemporary social role ›man‹, partly because their crucial activity of sensitive listening does not seem to fall on the masculine side of the active/passive dichotomy.« Maus, »Masculine Discourse in Music Theory«, S. 276.

378 Das angestrebte Ziel wird Guck zufolge jedoch durch beiläufig mitgelieferte Bedeutungen in Form von bildhafter Sprache, also durch eine semantische Überdeterminierung verfehlt. Dieses stellt in der von Guck beschriebenen Form zwar ein Spezifikum der angloamerikanischen Musikforschung dar – dennoch lassen sich gerade im Komponieren der Nachkriegszeit in den deutschsprachigen Ländern vergleichbare Tendenzen zu einer vermeintlich objektiven Rationalität feststellen. Guck, »Analytical Fictions«, S. 217–218.

Musik, seiner Zurückweisung des Geist-Körper-Dualismus und dem Wunsch, die körperliche Komponente der Klangerzeugung in seine Musik zu integrieren, weicht Lachenmann von jener Norm des Rationalen ab, die Connell unter dem Schlagwort »Männer von Vernunft«³⁷⁹ thematisiert.³⁸⁰ Auch die auf S. 2 thematisierte sexuelle Konnotation des »Sich-kommen-Lassens« ist ambivalent: Einerseits setzt sie den Komponisten als sexuell aktiv Handelnden in Szene und den Geist-Körper-Dualismus wieder in Kraft – ganz davon abgesehen, dass sich eine weibliche Komponierende mit dem expliziten Rekurs auf die eigene Sexualität unter den gegenwärtigen Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern der Gefahr der Objektivierung aussetzen würde. Zugleich impliziert der suchende Gestus der damit gemeinten Haltung und die angesprochene Gegenseitigkeit des Durchdringens und Durchdrungen-Werdens von Komponist und Musik aber auch einen Kontrollverlust und eine Form der Unsicherheit und Passivität, die der Vorstellung hegemonialer Männlichkeit widerspricht.

Nachdem sich der erste Hauptteil dieses Buches vornehmlich mit der politischen Wirkungsabsicht des Kritischen Komponierens befasste, ging es in diesem zweiten Teil um jene »hinter dem Rücken der Subjekte«³⁸¹ verborgenen Diskursschichten, in denen sich implizite gesellschaftstheoretische Annahmen der Akteur*innen manifestieren. Der provokative Begriff der »bürgerlichen Ideologie« wurde gezielt eingesetzt, um solche Relikte der europäischen Musiktradition des 19. Jahrhunderts zu kennzeichnen, die im Diskurs um das Kritische Komponieren ihren Widerhall finden.

Nach einer Auseinandersetzung mit der Figur des »Hörers« in den Schriften von und über Lachenmann, die im Sinne der Rezeptionstheorie als Anthropomorphisierung normativer Forderungen an die Hörenden gelesen werden kann, wurde das Kunstverständnis des Kritischen Komponierens auf Überreste des deutschen Idealismus untersucht. Ebenfalls auf das 19. Jahrhundert zurückgeführt wurde das Changieren zwischen Fortschritt und Reaktion, wie es in Lachenmanns Festhalten an »Handwerk und Metier«, geschlossenem Kunstwerk oder Elementen einer konservativen Kulturkritik zum Ausdruck kommt.

Eine weitere Ambivalenz betrifft das Begriffspaar von Egalität und Elitendenken: Während Lachenmann einerseits die Vorzüge eines laienhaften Musikhörens hervorhebt, betont er zugleich die Einzigartigkeit von Kunstmusik gegenüber der »billigen Magie« der »Unterhaltungsmusik«. Erstere erscheint dabei nicht als Teilkultur innerhalb eines heterogenen Gemeinwesens, sondern

379 Connell, *Der gemachte Mann*, S. 185.

380 Vgl. z.B. Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 350.

381 Matouschek, Wodak, »Rumänen, Roma ... und andere Fremde«, S. 217.

wird im Gefolge der Aufklärung mit dem Anspruch verbunden, die kulturellen Interessen der Gesellschaft schlechthin zur Darstellung zu bringen. In der Konfrontation mit nicht-westlichen Musikkulturen wird dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit auf eine Probe gestellt. Ähnlich wie bereits gegenüber der ›Unterhaltungsmusik‹ macht sich Lachenmann hier für eine Abgrenzung europäisch geprägter Kunstmusik gegenüber außereuropäischen Kulturen stark, die – dem eurozentrischen Diskurs entsprechend – als statisch und homogen gezeichnet werden.

Ziel dieses zweiten Teiles war es, den Anspruch des Kritischen Komponierens auf Emanzipation sowie sein Anfechten von Dominanzstrukturen an dessen eigenen Äußerungen zu messen, wie es Adornos Konzept der ›immanenten Kritik‹³⁸² entspricht. In diesem Sinn nahm das letzte Kapitel des zweiten Teiles die An- und Abwesenheit von Geschlecht im Diskurs des Kritischen Komponierens ins Visier. Dabei wurde gezeigt, dass in den Texten Lachenmanns Weiblichkeit mit einer untergeordneten Position in der Hierarchie musikalischer Praktiken verbunden wird. Diese mit Alltagsverrichtungen wie insbesondere der Sorgearbeit verbundene Position erscheint als Gegenstück zum ›idealen Hörer‹, der damit implizit als männlich lesbar wird. Die Hierarchisierung der Praktiken wurde mit Webers Darstellung der geschlechtlichen Arbeitsteilung verknüpft, der zufolge die öffentliche Sphäre Männern vorbehalten ist, während der Aktionsradius von Frauen aufs Private beschränkt bleibt. Dies würde bedeuten, dass die von Bourdieu der herrschenden Klasse zugestandene Distanz zum Reich der Notwendigkeit möglicherweise eine Voraussetzung jenes dem Kritischen Komponieren angemessenen ›strukturellen‹ Hörens darstellt – und dieses somit privilegierten Gesellschaftsschichten vorbehalten bleibt, während Frauen, Arbeiter*innen oder Migrant*innen davon ausgeschlossen sind.

382 Vgl. Guido Kreis, »Die philosophische Kritik der musikalischen Werke«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart 2019, S. 85–96, hier S. 85ff.