

2 Lachenmann als Autor

2.1 Der Komponist als Autor – eine problematische Doppelrolle

Sind die Texte einer Komponist*in als eine Art Gebrauchsanweisung zu lesen, wie ihre Musik ›richtig‹ zu hören und zu verstehen sei? Nichts wäre verlockender, als sich den fremdartigen zeitgenössischen Klanggebilden, all den offenen Fragen und dem Fehlen von dechiffrierbaren Signifikanten nicht schutz- und orientierungslos aussetzen zu müssen in Ermangelung eines Codes, der bei der Entschlüsselung des Wortlosen assistieren könnte.¹ Nun stellt die Komponist*in genau diesen Code zur Verfügung, liefert ihn frei Haus, beantwortet die Fragen und vor allem: schafft Bedeutung, füllt die Unklarheit der Zeichen mit Signifikanz. Die ›neue Musik‹ wäre ohne diese Hilfestellungen verloren, ihre Rezeptionsgeschichte unvorstellbar. Ohnedies gehört sie zu den sperrigsten unter den Künsten, deren Sinn sich den Uneingeweihten hartnäckig verschließt und die selbst geübte Ohren auf die Probe stellt, jedes Mal alle Gewissheiten fahren zu lassen und sich der Fülle an per se nicht bedeutungstragenden Klängen ungeschützt auszuliefern.

Viele Komponist*innen empfinden das Bedürfnis, das eigene Schaffen durch wortsprachliche Untermauerung zu erklären und zu legitimieren.² Bei diesem Unterfangen kommt – so Livine van Eecke – bis heute dem Gedan-

-
- 1 Vgl. Nonnenmann: »Die neue Musik kommuniziert mit dem Hörer nicht mehr über altbewährte Kommunikationskanäle, sondern durchkreuzt im Gegenteil die konventionalisierten Codes und Chiffren der Verständigung, indem in ihr die Konventionen ›aufgehoben‹ werden«. Rainer Nonnenmann, »Was ist Musik? Mathias Spahlingers Konzept des Verstehens von Musik durch provoziertes Nicht-Verstehen«, in: *Berührungen. Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2012, S. 92–110, hier S. 94.
 - 2 Tasos Zembylas und Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016, S. 14, 155.

kengebäude Adornos zentrale Bedeutung zu.³ Rudolf Stephan weist in einem 1970 entstandenen Text darauf hin, dass es sich bei Analysen zeitgenössischer Kompositionen »in der Regel um paraphrasierte Mitteilungen der Komponisten selbst«⁴ handle. War es im Umfeld der Reihentechnik noch möglich, der Schwierigkeit des Verstehens mit dem unbeholfenen Mittel einer peniblen Rekonstruktion des Kompositionsvorgangs (oder vielmehr des präkompositorischen Verfahrens, das in der Disposition von Serien, von Umstellungen und Ableitungen bestand) beizukommen – oder ihr vielmehr aus dem Weg zu gehen –,⁵ so macht es die postserielle Musik, in der augenscheinlich jedes Werk seinen eigenen Regeln folgt, schlechterdings unmöglich, mit einem Nachvollzug des Entstehungsakts der unergründlichen Frage nach der Beschaffenheit und dem ›Sein‹ der Musik zu entgehen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Tatsache, dass viele Komponist*innen ›neuer Musik‹ ihrem Komponieren eine ebenso reichhaltige Textproduktion an die Seite stellen, als bequemer Ausweg aus dem Dilemma einer grundsätzlichen semantischen Offenheit jeder Komposition, für die die traditionellen Parameter der Tonalität, der musikalischen Syntax und Rhetorik nicht mehr gelten. Doch ist angesichts der unhintergehbaren Differenz zwischen dem ästhetischen Medium der Musik und dem erklärenden Diskurs Vorsicht geboten. Mit welcher Textgattung haben wir es zu tun, wenn wir uns mit Komponist*innenkommentaren beschäftigen?

Zum einen ist der*die Komponist*in – in der Musik geschult – als Prosaschreibende im Regelfall Dilettant*in. So ist denn auch fraglich, ob es geboten ist, an ihre Texte hinsichtlich Kohärenz, Wissenschaftlichkeit und theoretischer Strenge dieselben Maßstäbe anzulegen wie an die Texte von Expert*innen. Zum anderen aber sagt auch eine hohe sprachliche Qualität für sich genommen noch nichts darüber aus, wie sich diese Texte zur Musik verhalten – es wäre Wunschenken, beide als Einheit zu sehen. Bei dem verbal vermittelten Gedankengebäude einer Komponist*in, mag es noch so elaboriert sein, und ihren musikalischen Kreationen handelt es sich um zwei verschiedene Welten. Aus der Rezeption der Musik Lachenmanns ist indes das theoretische Fundament, das sich der Komponist mit seinen Texten selbst geschaffen hat, nicht wegzudenken – Jörn Peter Hiekel sieht die Texte des Komponisten »als Musterbeispiel dafür

3 Livine van Eecke, »The Adornian Reception of (the) Child(hood) in Helmut Lachenmann's ›Ein Kinderspiel‹«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 47 (2016), Heft 2, S. 223–235, hier S. 223.

4 Rudolf Stephan, »Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik«, in: *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge* (= Schott-Musikwissenschaft), Mainz 1985, S. 348–358, hier S. 353.

5 Ebd., S. 353–354.

[...], wie wichtig das erklärende Kommentieren von Kompositionen in der neuen Musik seit 1945 geworden ist.«⁶ Es ist ein müßiges Gedankenexperiment, wie die Rezeptionsgeschichte Lachenmanns verlaufen wäre, wenn wir den Begriff der ›Musique concrète instrumentale‹ oder des ›Ästhetischen Apparats‹ nicht hätten, wenn wir nicht wüssten, dass der Komponist Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit definiert oder mit seiner Exploration ungewohnter Klangwelten auf eine Veränderung der Wahrnehmung, eine kognitive Neuorientierung zielt.

2.2 Der Status von Komponist*innenkommentaren

Während ein Teil der schriftlichen Äußerungen von Komponist*innen eigenständige theoretische Entwürfe enthält, handelt es sich bei anderen um Nebenerzeugnisse der kompositorischen Praxis. In jedem Fall sind die Autor*innen nicht nur Schreibende, sondern auch (und oft primär) Komponist*innen und ihr Schreiben somit nicht unabhängig von dieser Praxis zu denken. So dient das Sprechen und Schreiben von Komponist*innen selbstverständlich auch der Wahrnehmbarkeit der eigenen Kunst: In der Ökonomie der Aufmerksamkeit ist das Œuvre einer Komponist*in nichts ohne den begleitenden Diskurs, und je distinkter ihre Stimme auch in sprachlicher Hinsicht, desto größer die Chance auf eine Position im begrenzten Feld der ›neuen Musik‹ (oder gar im schmal dimensionierten Kanon der Avantgarde). Die Erwartung, dass das Theoriegebäude der Komponist*in mit ihrem Komponieren ein homogenes Ganzes ergebe, ist also grundsätzlich zu hinterfragen. Dies hieße nämlich, der Rhetorik der Komponist*innen auf den Leim zu gehen, denen erstens daran gelegen sein muss, ihre Musik ›gut zu verkaufen‹, und die zweitens den Eindruck zu erwecken suchen, ihre Werke und die dazu angestellten Überlegungen würden nahtlos ineinandergreifen, als wäre das eine die Manifestation des anderen.

Welchen Status besitzen demnach Komponist*innenkommentare? Wolfgang Gratzer bezeichnet sie als »Versuch, musikalische Bedeutungen – also mit Musik verknüpfte Vorstellungen – auf dem Weg sprachlicher Fixierung durchzusetzen oder zumindest zu stimulieren.«⁷ Der Text dient somit der Absicht,

6 Jörn Peter Hiekel, »Lachenmann verstehen«, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2006, S. 11–25, hier S. 12.

7 Wolfgang Gratzer, »Für wen komponieren Sie eigentlich? Eigene Musik zur Sprache gebracht«, in: *Berührungen. Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2012, S. 65–77, hier S. 65.

die Rezeption zu lenken – und die Rezeptionsgeschichte der Musik Lachenmanns ist denn auch undenkbar ohne den Erfolg dieses Unternehmens, auf den in diesem Umfang wenige andere Komponist*innen »neuer Musik« verweisen können. In dieser lenkenden Wirkung liegt indessen, so Dorothea Ruthemeier, auch eine Gefahr, denn die Eigenkommentare von Komponist*innen könnten – mit einem Begriff Reinhard Oehlschlägels – auch eine »Schutzfunktion«⁸ erfüllen und in diesem Sinn »gerade Wesentliches verdecken.«⁹ Dennoch verweist Ruthemeier die Vorstellung einer voraussetzungslosen Analyse ins Reich des Illusionären, da jeder Deutung ein wenigstens rudimentäres Theoriesubstrat zugrunde liege.¹⁰

Werk und Erklärung, Komponist*innenkommentar und Autor*innenintention verlangen nach sorgfältiger Unterscheidung. Dass diese im Kontext der »neuen Musik« als nahezu unmöglich erscheinen kann, zeigt die Einschätzung Rudolf Stephans, der Analysen, die vom autoritativ vorgegebenen Pfad des Werkkommentars abweichen, einen schweren Stand innerhalb der Disziplin bescheinigt:

Alles, was jenseits dieser sich entwickelnden Traditionen steht, hat es schwer, sich zu behaupten, ist wohl auch in der Regel zur Unfruchtbarkeit selbst dann verdammt, wenn es das Recht auf seiner Seite hat, d.h. etwa sich einer klareren Terminologie befleißigt, das Geschriebene korrekter wiedergibt usf.¹¹

Dennoch gilt es sich bewusst zu machen, dass es sich bei Werk und Werkkommentar nicht nur um zwei verschiedene Medien (musikalisch versus sprachlich), sondern auch um zwei expressive Modi (kreativ versus reflexiv) und zwei Formen der Wirkungsabsicht (ästhetische Wahrnehmung provozierend oder diese Wahrnehmung lenkend) handelt.¹² Gleichzeitig ist gerade die Rezeption Lachenmanns maßgeblich durch die Kommentare des Komponisten geprägt, was

8 Reinhard Oehlschlägel, *Mit Haut und Haaren. Gespräche mit Mathias Spahlinger. Texte und Dokumente zur neuen Musik*, Saarbrücken 2006, S. 99; vgl. Dorothea Ruthemeier, *Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 8), Schliengen 2012, S. 105.

9 Ruthemeier, *Antagonismus oder Konkurrenz?*, S. 105.

10 Ebd.

11 Stephan, »Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik«, S. 354.

12 Wolfgang Gratzner weist in Bezug auf die Musik nochmals auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Werkkommentar und Autor*innenintention hin: So kann das Verfassen des Textes durchaus mit einer eigenen Intention verbunden sein, die etwa auf die Bewerbung der Komposition, die Überzeugung

auch deren prominenten Stellenwert in den folgenden Ausführungen begründet.

2.3 Intentio Auctoris

An der Frage, welche Bedeutung den Erläuterungen der Urheber*in für die Analyse und Deutung des Werkes zukomme, scheiden sich die Geister. Bereits in den 1940er-Jahren degradierte der New Criticism die zuvor hochgehaltene Autor*innenintention im Zeichen der Werkimmanenz zur nebensächlichen und zudem unzugänglichen Privatmeinung: »[...] the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art.«¹³ Mit dem Aufkommen der Rezeptionsästhetik und dem innerhalb des Poststrukturalismus proklamierten ›Tod des Autors‹ wurde die Intention der Autor*innen im Rahmen der Interpretation literarischer Texte ab den 1960er-Jahren endgültig ad acta gelegt.¹⁴

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass die Musikwelt den Äußerungen der Urheber*innen durchwegs einen hohen Stellenwert beimisst – was unter anderem der Sprachferne insbesondere ›neuer‹ Musik geschuldet sein dürfte. Wie Eberhard Hüppe feststellt, geben die Selbstkommentare von Komponist*innen in der Regel den konzeptuellen Rahmen vor, in dem sich die einsetzende Forschung entfaltet.¹⁵ Der positive Bezug der Musikforschung zur Autor*innenintention wird allerdings auch einer kritischen Reflexion unterzogen. So bemerkt etwa Brian Ferneyhough, die Kommentare der Komponist*innen seien keine »guarantors of primacy with respect to

des Publikums oder die Durchsetzung eigener Interpretationsansätze gerichtet ist. Gratzner, *Komponistenkommentare*, S. 70.

- 13 William Kurtz Wimsatt und Monroe Beardsley, »The Intentional Fallacy«, in: *The Sewanee Review* 54 (1946), Heft 3, S. 468–488, hier S. 468.
- 14 Vgl. etwa Roland Barthes, »Der Tod des Autors«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2002, S. 104–110; Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. von Dorothee Kimmich, Stuttgart 2004, S. 232–247; Julia Kristeva, »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3. *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, Teil 2, hg. von Jens Ihwe, Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375.
- 15 Eberhard Hüppe, »Rezeption, Bilder und Strukturen«, in: *Helmuth Lachenmann. Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni u.a., München 2012, S. 71–96.

interpretation«¹⁶ – die Stimme der Komponist*in erscheint hier lediglich als eine unter vielen. In Bezug auf Mathias Spahlinger thematisiert Nonnenmann die Differenz zwischen Autorintention und Werk: »Die Titel, Motti und Kommentare verraten [...] mehr über die Intentionen des Komponisten als über dessen Musik.«¹⁷ Sein Einwand, »[s]o hat man nach der Lektüre aller Titel und Texte zu guter Letzt zwar vieles verstanden, doch ohne die Musik selbst zu verstehen, die unabhängig von den ihr angehefteten Worten stumm bleibt«, verweist auf ein Grundproblem des Kritischen Komponierens sowie jeder wortlosen Kunst, die mit einem Wahrheitsanspruch verbunden ist. Da dieser streng genommen durch die Musik selbst nicht eingelöst werden kann, muss diese Funktion der Kommentar übernehmen – und beraubt die Musik somit ihrer viel beschworenen Autonomie. Frank Hentschel kritisiert die Tendenz innerhalb der Musikwissenschaft, Komponist*innenkommentaren den Rang diskursiver Autorität zu verleihen:

Man muss die Theorien von Repräsentanten Neuer Musik ernst nehmen – gleich, ob es sich um Komponisten, künstlerische Leiter oder Journalisten usw. handelt. Sie ernst zu nehmen, heißt, danach zu fragen, inwiefern zutrifft, also wahr oder wenigstens wahrscheinlich ist, was sie schreiben. Musikwissenschaftliche Arbeiten bemühen sich hingegen in aller Regel lediglich darum, die Positionen und Überzeugungen der untersuchten Komponisten wiederzugeben oder gar »stark zu machen« [...].¹⁸

Auf Lachenmann umgelegt würde dies implizieren, dessen poetische Entwürfe und Absichtsbekundungen, wie sie in seinen Schriften zum Ausdruck kommen, am musikalischen Phänomen hörend zu »überprüfen«. Wie eine Auseinandersetzung mit der Lachenmann-Literatur zeigt, verläuft der Weg hingegen häufig umgekehrt: Der eigene oder fremde Höreindruck hat sich an die Aussagen des Komponisten, denen autoritative Gültigkeit zugesprochen wird, anzupassen.

In Hentschels Sicht unterscheidet sich das Verhältnis der Musikhistoriografie zu ihrem Gegenstand auf signifikante Weise von jenem der allgemeinen Geschichtsschreibung: Gehöre zu deren Selbstverständnis eine kritische Distanz gegenüber dem Forschungsobjekt, so sei dies in der Musikgeschichts-

16 Brian Ferneyhough, »Third String Quartet/Zum Dritten Streichquartett«, in: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart* Bd.1, hg. von Wolfgang Gratzner, Hofheim 1997, S. 140–141, hier S. 140.

17 Nonnenmann, »Was ist Musik?«, S. 109.

18 Frank Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive. Fragen, Methoden, Probleme*, <https://osf.io/27fw5/> (Zugriff am 6. November 2020), S. 14.

schreibung nicht zwingend der Fall.¹⁹ Ähnlich argumentiert auch Hüppe, »dass sich zwischen den Netzwerken der Forschung und denen der Künstler Schnittmengen gebildet und eine soziale Dynamik in Gang gesetzt haben, die das musikalische Feld strukturieren.«²⁰ Dass die »Forschung über aktuelle Musik [...] mit Präferenzen«²¹ verbunden sei, sieht er dabei als unausweichlich: »Über Gegenwartsmusik zu forschen heißt, involviert zu sein.«²² Derartige Aussagen, die häufig mit der Forderung nach einer historischen Kontextualisierung ästhetischer Normen einhergehen, sind dabei auch als Anzeichen eines Paradigmenwechsels innerhalb der Musikwissenschaft zu verstehen, der in der Folge des New Historicism seit den 1980er-Jahren vermehrt Raum für disziplinäre Selbstkritik bot.²³

2.4 Der Stellenwert der Komponist*innenkommentare im Sprechen über Lachenmann

Innerhalb der Lachenmann-Literatur genießen die Schriften des Komponisten einen hohen Stellenwert. Hiekel bezeichnet 2006 das Gros der Texte über den Komponisten als »erweiterte Paraphrase dessen [...], was er selbst in seinen Kommentaren ausführte.«²⁴ Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass es sich bei diesen Schriften nicht um jene eines Philosophen oder Musikwissenschaftlers handelt, erscheint bemerkenswert, wie sich nicht nur die musikwissenschaftliche Community weitgehend unkritisch an den Begriffen des Autors orientiert. Dies soll das theoretische Gewicht der Schriften Lachenmanns keineswegs in Frage stellen, sehr wohl aber deren Charakter als »Handlungsanweisungen« für Analyse und Rezeption.

19 Frank Hentschel, »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann u.a., München 2013, S. 72–85, hier S. 82.

20 Hüppe, »Rezeption, Bilder und Strukturen«, S. 70.

21 Ebd., S. 72.

22 Ebd.

23 Vgl. Karin Losleben, »Musik und Männlichkeiten – ein Forschungsüberblick«, in: *Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven*, hg. von Marion Gerards u.a., München 2013, S. 53–69, hier S. 54.

24 Jörn Peter Hiekel, »Erfolg als Ermutigung. Helmut Lachenmann und seine Präsenz im heutigen Musikbetrieb«, in: *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 46), Mainz 2006, S. 10–24, hier S. 22.

Dass sich die Lachenmann-Literatur längst zu einem Diskurs eigenen Rechtes herausgebildet hat, beweist die Dominanz bestimmter »Formeln und Klischees«²⁵, als deren häufigste Hinkel die Idee der »Verweigerung«²⁶ nennt. Solche von Andreas Domann auch als »Denkfiguren«²⁷ bezeichneten Topoi begreift Hinkel als »Sprechverfestigungen im Sinne der von Gustave Flaubert reflektierten »idées reçues«: tradierte Formeln, die aber viel zu pauschal sind und in ihrer Verselbständigung zu bequem handhabbaren Schubladen überaus heikel.«²⁸ Gerade sie bilden jene Konstanten und Kristallisationen im Sprechen über Lachenmann, die den Diskurs erst zu einem solchen machen und als »Topoi« das Hauptinteresse dieser Arbeit darstellen.

Das Sprechen über Lachenmann wird indessen auch durch den Umstand geprägt, dass der Komponist im Zuge seiner mehr als fünf Jahrzehnte währenden Laufbahn Claus-Steffen Mahnkopf zufolge »vom isolierten Insider über das *Enfant terrible* und den *Agent provocateur* zum respektierten Vertreter der musikalischen Avantgarde und danach zum Mythos seiner selbst wurde«²⁹ – ein Vorgang, den Hüppe unter Verwendung eines Begriffs Bourdieus als »Konsekration«³⁰ bezeichnet. Der Komponist erscheint zunehmend als öffentliche Figur, die die Wahrnehmung ihrer Musik – und »neuer Musik« im Allgemeinen – insbesondere in Deutschland über Jahrzehnte nachhaltig beeinflusst: »Kaum ein lebender Komponist«, so Max Nyffeler, »hat den Diskurs der Gegenwarts-musik so sehr geprägt wie Helmut Lachenmann«³¹, dessen Musik vor 1989 »ein integraler Bestandteil der tiefgreifenden Auseinandersetzungen um das politische und kulturelle Selbstverständnis der alten Bundesrepublik«³² war. Dass die »Konsekration« den Diskurs über einen Komponisten nicht nur in erster Instanz ermöglicht, sondern ihn ab einem gewissen Punkt auch erschweren kann, hat Mahnkopf in Bezug auf Lachenmann thematisiert:

25 Hinkel, »Lachenmann verstehen«, S. 13.

26 Ebd.

27 Andreas Domann, »»Wo bleibt das Negative?«. Zur musikalischen Ästhetik Helmut Lachenmanns, Nicolaus A. Hubers und Mathias Spahlingers«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), Heft 3, S. 177–191, hier S. 182.

28 Hinkel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 21.

29 Claus-Steffen Mahnkopf, »Helmut Lachenmann: Concertini«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, Bd. 146), München 2009, S. 46–59, hier S. 46.

30 Hüppe, »Rezeption, Bilder und Strukturen«, S. 70.

31 Max Nyffeler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, in: *NMZ* 64 (2015), Heft 11, S. 3.

32 Ebd.

Es gibt Phasen in der Rezeptionsgeschichte von Künstlern, in denen es fast unmöglich scheint, sich über sie sinnvoll zu äußern. Es ist der Moment der Breitenakzeptanz, der Verselbstverständlichung, der Verheiligung. Bis zu diesem Punkt mag einer der Fürsprache, der leidenschaftlichen Aufwertung, ja der übertriebenen Verehrung bedürfen [...]; ist die Phase der Konsolidierung vorüber, sind Kritik, Attacke, Urteil wieder möglich. Nicht aber in dem Zeitraum dazwischen. In diesem steckt Lachenmann heute. [...] Es finden sich kaum noch welche, die zuzugeben bereit wären, daß ihnen diese Musik nicht gefällt.³³

Dass Lachenmann nach Nono »der nächste Kandidat«³⁴ für die »Sakralisierung«³⁵ sei, behindere somit eine kritische Bewertung seiner Musik. Doch ist Mahnkopf nicht der Einzige, der diese Entwicklungen einer kritischen Beobachtung unterzieht. Vielmehr hat das Sprechen über Lachenmann in seiner Gesamtheit bereits vor geraumer Zeit sein reflexives Stadium erreicht und nimmt die Auswirkungen, die Lachenmanns Entwicklung vom Nachwuchskomponisten zur unumstrittenen Berühmtheit auf dieses Sprechen hat, inzwischen ebenso ins Visier wie die Schwierigkeit, sich mit kritischer Distanz einer Zentralfigur des »neue Musik«-Betriebs zu nähern, in dem – wie in jedem sozialen Feld – Machtpositionen Respekt einfordern. Dieser selbstkritische Charakter bedingt auch, dass im Folgenden zahlreiche Autor*innen sowohl als Teilnehmer*innen des Diskurses als auch als dessen Kritiker*innen auftreten.

2.5 Der Eigenkommentar als Bestandteil des Werkes?

Die Tatsache, dass Lachenmann so eingehend zu ästhetischen Fragen Position bezogen und damit den Diskurs der »neuen Musik« weitreichend geprägt hat, veranlasste manche Autor*innen – etwa Albrecht Wellmer –, die Texte des Komponisten als konstitutive Bestandteile seiner Werke zu begreifen.³⁶ Auch Hiekel äußert die Vermutung, Verstehensversuche von Lachenmanns Musik (oder Musik überhaupt) seien auf die Wortsprache angewiesen,³⁷ und stellt mit Dahlhaus ein »Auslegungsprivileg«³⁸ Lachenmanns in Bezug auf dessen Werke

33 Claus-Steffen Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«, in: *Auf(-)und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. von Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005, S. 13–25, hier S. 13.

34 Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 100.

35 Ebd.

36 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 271.

37 Hiekel, »Lachenmann verstehen«, S. 12.

38 Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 17–18.

in den Raum. Nonnenmann hält mit Verweis auf Adorno fest, dass Musikalisches zu seiner Vermittlung des Außermusikalischen bedürfe und stets auf der Grundlage von Vorinformationen rezipiert werde.³⁹ Im Hinblick auf Brian Ferneyhough geht Max Paddison von einer Art Parallelismus zwischen Musik- und Textproduktion aus, bei der beide aus ein und derselben kreativen Quelle entspringen.⁴⁰

Diese Sichtweise hat einiges für sich: Gerade die Rezeption zeitgenössischer Musik ist undenkbar ohne begleitenden Diskurs. Auch ließen sich, da viele Autor*innen »neuer Musik« auch verbal zu ästhetischen Fragen Stellung beziehen, beide Dimensionen als im elementaren Sinn zusammengehörige – und sich lediglich unterschiedlicher Medien bedienende – kreative Äußerungen begreifen. Doch birgt dieser Standpunkt seine Tücken: So begründet etwa Hiekel die Notwendigkeit von Lachenmanns Einführungstexten mit der Sorge, dass seine Kompositionen sonst falsch verstanden werden könnten – was impliziert, dass die Deutungshoheit über ein Musikstück beim Komponisten liegt. Hiekel verdeutlicht dies am Beispiel des Werkkommentars zu *Mouvement*, der das Thema des »Leerlaufs« »so unmissverständlich [behandelt], wie es der Musik versagt bleibt. Über das Erklärungsmodell eines Komponisten setzen sich Hörer freilich oft hinweg, was ebenso bewusst wie unbewusst geschehen kann.«⁴¹ Doch was besagt die Thematisierung des Leerlaufs im Komponistenkommentar und Hiekels Beobachtung, dass die Musik diesen nicht »so unmissverständlich« wie der Text zum Ausdruck bringe? Der Deutungsvariante, wonach das Thema der Komposition aus der Intention des Komponisten abzuleiten sei, die sich wiederum im Werkkommentar manifestiere, ist jedenfalls mit Skepsis zu begegnen. Demgegenüber ließe sich etwa auch die These vertreten, eine Interpretation, die in *Mouvement* nicht Leerlauf, sondern freudige Betriebsamkeit zu vernehmen meint, sei ebenso legitim wie jene Lachenmanns. In diesem Sinn wären die Komponist*innenkommentare gerade kein Bestandteil des Werkes, sondern lediglich eine Interpretation neben vielen anderen, nicht mehr oder weniger gültig als diese. Eventuell sagt die Beobachtung, dass die Metapher des Leerlaufs die innere Dynamik des Stückes nur unzulänglich beschreibt, mehr über dieses aus als die Bemühung, den Höreindruck einer vermeintlichen konzeptuellen Essenz anzupassen, zu deren Verdeutlichung die Musik eben nur unzureichend in der Lage sei.

39 Nonnenmann, »Was ist Musik?«, S. 99.

40 Max Paddison, »Der Komponist als Kritischer Theoretiker. Brian Ferneyhoughs Ästhetik nach Adorno«, in: *Musik & Ästhetik* 3 (1999), Heft 10, S. 95–100, hier S. 95.

41 Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 18.

Dies wirft die Frage auf, ob Lachenmanns *Musique concrète* instrumentale grundsätzlich als eine Art Konzeptmusik zu verstehen sei und das klangliche Moment in der Tat nur eine – und nicht einmal unbedingt die wesentliche – Dimension des Werkes darstelle. Dem steht allerdings zum einen Lachenmanns Verständnis einer Werkautonomie im Sinne der europäisch-bürgerlichen Musiktradition entgegen. Zum anderen verkennen solche Deutungen die Eigengesetzlichkeit des Klingenden, das gerade nicht auf eine zugrunde liegende Idee zu reduzieren ist, sowie die Qualität einer Interpretation, die sich am tatsächlich Gehörten und nicht an autoritativen Suggestionen orientiert.

2.6 Brüche und Konstanten in Lachenmanns Schreiben

Aufbauend auf Reiner Kellers oben zitierter Definition von Diskursen wird das Sprechen über Lachenmann und das Kritische Komponieren nicht nur durch das gemeinsame Thema, sondern auch durch wiederkehrende Topoi, typische Argumentationsmuster sowie durch Regeln des Sagbaren und des Unsagbaren konstituiert. Dennoch wäre es fahrlässig, den hier untersuchten Diskurs als Einheit zu behandeln. Allein die Texte Lachenmanns, die den inneren Kern des analysierten Korpus ausmachen, sind im Verlauf eines halben Jahrhunderts entstanden. Dementsprechend weisen die darin ausgedrückten Standpunkte und Überlegungen Entwicklungen und Brüche, aber – angesichts der ausgedehnten Zeitspanne – auch erstaunliche Kontinuitäten auf. So stellt Reinhold Brinkmann fest, dass Lachenmanns

programmatisch-theoretische Texte von einem Netz von Ideen und Termini durchzogen sind, das im Kern über Jahrzehnte hin unverändert blieb, auch wenn die einzelnen Texte in Wortlaut und Inhalt flexibel variiert und der gewandelten Situation angepasst wurden.⁴²

Auch Ulrich Mosch verweist in seinem Vorwort zum zweiten Band von Lachenmanns Schriften auf die weitgehende Konstanz der grundlegenden Konzepte, auf denen Lachenmanns Schreiben beruht.⁴³

Lachenmanns Produktivität als Textautor ist über diese Zeitspanne nicht gleichmäßig verteilt. Die meisten Schriften stammen aus den 1970er-Jahren,⁴⁴

42 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 119.

43 Mosch, »Vorwort«, S. IX.

44 Der Textbegriff umfasst hier mündliche wie schriftliche Erzeugnisse, wobei im Fall Lachenmanns viele Texte eine Doppelgestalt aufweisen, da es sich um Vorträge handelte, die später in eine schriftliche Form gebracht wurden. (Letztere wurde fallweise für unterschiedliche Veröffentlichungen auch noch mehrfach

auch in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren legt Lachenmann eine rege Vortrags- und Publikationstätigkeit an den Tag.⁴⁵ In den folgenden Jahrzehnten nimmt die Textdichte kontinuierlich ab. In allen Perioden umfasst Lachenmanns Schreiben sowohl Gelegenheitstexte als auch umfangreiche Aufsätze, wobei Letztere größtenteils in den 1970er- und 1980er-Jahren entstanden sind. Aus dieser Zeitspanne stammen auch jene Texte, die bis heute die größte Diskursmacht entfalten. Über weite Strecken bilden Gelegenheitsprodukte – wie Nachrufe und Laudationes, Radiomoderationen, Leserbriefe, Einwürfe und Statements zum musikpolitischen Alltag, häufig mit humorvoller und scharfzüngiger Note – nur ein Nebenerzeugnis von Lachenmanns Schreiben; in den letzten zehn Jahren machen sie allerdings den Großteil der Textproduktion aus.⁴⁶

In den Schriften der 1970er-Jahre entwickelt Lachenmann jene Konzepte, die bis heute mit seinem Musikdenken verbunden werden: »Musique concrète instrumentale« (1970)⁴⁷, »Ästhetischer Apparat« und »Schönheit als Verweigerung des Gewohnten« (1976)⁴⁸, »Aura« (1978)⁴⁹. Diese Begriffe und Formeln entstehen – mit leichter Verzögerung – parallel zu den Kompositionen, in denen Lachenmann sein Konzept einer *Musique concrète instrumentale* am deutlichsten realisiert, also den Werken zwischen *temA* (1968) und *Accanto* (1957–1976).⁵⁰

Jörn Peter Hiekel hat die Vermutung geäußert, dass Lachenmanns ausgeprägte Neigung zum Selbstkommentar einer Notlage zu verdanken sein könnte:

überarbeitet.) Da von den meisten, insbesondere den relevanten Texten eine schriftliche Fassung existiert, stellt diese, wenn nicht anders angegeben, die Grundlage meiner Betrachtungen dar.

45 Eberhard Hüppe beobachtet eine »lebhafteste Arbeit an Vorträgen und Texten zwischen 1976 und 1982«. Eberhard Hüppe, »Helmut Lachenmann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister, München 2016, S. 1–88.

46 Vgl. Mosch, »Vorwort«, S. IX.

47 Helmut Lachenmann, »Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher« [1971], in: *MaeE*³, S. 145–152.

48 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 104–115; Vortrag vom 13. November 1976; erstmals erschienen 1977 unter dem Titel »Die Schönheit und die Schöntonner«.

49 Zwei Jahre vor seiner Ausarbeitung in »Bedingungen des Materials« verwendet Lachenmann den Aurbegriff bereits 1976 in einem Gespräch mit Wulf Konold. Wulf Konold, »Distanz wegen Nähe. Gespräch mit dem Komponisten Helmut Lachenmann«, in: *Musica: Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 30 (1976), Heft 6, S. 481–484; Helmut Lachenmann, »Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung« [1978], in: *MaeE*³, S. 35–53.

50 Vgl. David Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören. Gespräch mit Helmut Lachenmann«, in: *Dissonanz* 60 (1999), S. 14–19, hier S. 14.

Lachenmanns erste wichtige Texte entstanden zu einer Zeit, in der seine Musik in einigen Teilen des konservativen Musik-Betriebs erheblichen Polemiken ausgesetzt war – und seine Partituren oftmals nicht genau genug gelesen und gespielt wurden.⁵¹

Demnach hätten die zahlreichen Texte jener Zeit, auch wenn sie über den bloßen Selbstkommentar hinausgehen und allgemeine Fragen der ›neuen Musik‹ behandeln, auch dem Ziel einer Legitimierung der damals noch umstrittenen eigenen Werke gedient.

Bereits Ende der 1970er-Jahre zeichnen sich – parallel zur Weiterentwicklung seiner Kompositionsästhetik – erste Modifikationen in Lachenmanns Denken ab, die sich, neben einer fortgeführten kritischen bzw. ›negativen‹ Bezugnahme auf die Tradition, durch eine bewusste Hinwendung zu Elementen der überlieferten Musiksprache kennzeichnen lassen. Diesen ambivalenten Traditionsbezug thematisiert der Komponist 1982 in einem Einführungsvortrag zu *Accanto*:

Und so bedeutet für mich Komponieren, den Mitteln der vertrauten Musiksprache nicht ausweichen, sondern damit sprachlos umgehen, diese Mittel aus ihrem gewohnten Sprachzusammenhang lösen und durch erneutes Einanderzuordnen ihrer Elemente Verbindungen, Zusammenhänge stiften, von denen diese Elemente neu beleuchtet und expressiv geprägt werden.⁵²

Zudem betont Lachenmann im Verlauf der 1980er-Jahre zunehmend die Bedeutung der Wahrnehmung sowie der Subjektivität der Komponist*innen und deren ›triebhaften Handelns‹ für den Kompositionsprozess.⁵³ Auch das zuvor drakonische Urteil über seine Komponistenkolleg*innen mildert sich in dieser Zeit.⁵⁴

Die Texte der 1970er- und 1980er-Jahre fallen in die Hochphase des Kritischen Komponierens und zeugen von der Wirkmächtigkeit, welche die in progressiven Kreisen dominante Kritische Theorie auch für Lachenmann besaß. Jene äußert sich nicht nur in der von Marcuse übernommenen Maxime

51 Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 16–17.

52 Lachenmann spricht hier auch von Musik als einem »Trümmerfeld und Kraftfeld«. Helmut Lachenmann, »Accanto« [1988], in: *MaeE*³, S. 168–176, hier S. 169.

53 Vgl. z.B. Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten« [1985], in: *MaeE*³, S. 116–135, passim; »Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren« [1985], in: Ebd., S. 111–115, hier S. 111–112; »Von verllorener Unschuld«, in: Ebd., S. 136–144, hier S. 144.

54 Helmut Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt« [1988], in: *MaeE*³, S. 342–350, hier S. 322.

der ›Verweigerung‹ und einer starken Affinität zu Adorno, sondern auch in der zentralen Bedeutung, die der Gesellschaftskritik in Lachenmanns ästhetischem Denken zukommt. Der politische Zeitgeist kommt ebenso in dessen Solidarisierung mit der 1968er-Bewegung sowie einer Diffusion marxistischen Vokabulars auch in den Texten des »nach allen Richtungen verunsicherten Christen«⁵⁵ Lachenmann zum Ausdruck.

Lachenmanns Schreiben ist reflexiv insofern, als die Wechselwirkung zwischen seinen eigenen Äußerungen, seinem Komponieren und dem Diskurs darüber in die Betrachtungen einfließt. Wiederholt äußert der Komponist dabei sein Missfallen an dem Umstand, dass seiner Musik über Jahrzehnte hinweg das Attribut der ›Verweigerung‹ zugeschrieben wurde.⁵⁶ In seiner Kritik an der ›Verweigerungsästhetik‹ einer jüngeren Generation von seiner Musik beeinflusster Komponist*innen distanziert sich Lachenmann somit von jener Strömung, als deren Hauptvertreter er gemeinhin gilt:

Unvermeidlich war auch, daß bei soviel genießerischem, entdeckerrischem, auch ausbeuterischem Umgang mit der Tradition [...] nun eine kritisch sensibilisierte Gegenseite von ästhetischen Moralisten sich bildete, die dieser falschen Kultur des hedonistisch zu erlebenden Vertrauten einen nicht weniger falschen Kult des masochistisch zu genießenden »Häßlichen« entgegenstellte. Das Schlüsselwort, von Herbert Marcuse zuerst ausgesprochen und leichtsinnigerweise von mir aufgenommen, hieß »Verweigerung«. Meine eigene Karriere als unfreiwilliger Guru der Verweigerer und Protagonist einer »Musik am Rande des Verstummens« war nicht mehr aufzuhalten.⁵⁷

Lachenmanns Problembewusstsein angesichts der Gefahr einer Verfestigung selbst geschaffener Wege verschmilzt hier mit Abgrenzungsbestrebungen gegenüber jenen Komponist*innen, welche auf die von ihm geprägte ›Verweige-

55 Rainer Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen. Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen 1957–1990*, Wiesbaden 2013, S. 205.

56 »Ich sage das, weil ich durch die vielen Versuche [sic!] derlei zu verbalisieren, in eine intellektuelle Rolle gerutscht bin, die so nicht stimmt, gar die Rolle des Asketen, der nach Auschwitz Klänge nur noch verweigert.« Frank Hilberg, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹. Helmut Lachenmann im Gespräch«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 90–92, hier S. 92. Vgl. auch Paul Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann. Toronto, 2003«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= *Contemporary Music Review*, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 9–14, hier S. 14: »I am allergic to the idea that my music is rejection.«

57 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 346.

rungsästhetik« positiv Bezug nehmen.⁵⁸ Als dialektischer Fürsprecher des Fortschritts stellt der Komponist bereits Etabliertes, auch in seinem eigenen Musikdenken, kontinuierlich in Frage. So deutet auch Max Nyffeler das Anwachsen eines »Heer[es] der Epigonen«⁵⁹ als möglichen Ansporn für Lachenmanns Bedürfnis, sich etwaiger Festlegungen flugs zu entledigen, dem Neuen gegenüber offen und dabei auch frei zu bleiben vom Ballast der eigenen Reputation.

Auch wenn Lachenmann jeder Form von agitatorischer Kunst stets mit Skepsis begegnet, prägt die politische Grundierung sein Schreiben der 1970er-Jahre. Im Sinne Adornos begreift er jede avancierte Kunst als inhärent gesellschaftskritisch. Er reflektiert die gesellschaftlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von (Kunst-)Musik und bringt seine kritische Haltung gegenüber der spätkapitalistischen Gesellschaft zum Ausdruck. Auch seine Intention, bei den Rezipient*innen eine Veränderung von Wahrnehmungs- und in weiterer Folge auch Denkmustern zu erzielen, ist als inhärent politisch zu betrachten.⁶⁰ Bereits in den 1980er-Jahren artikuliert Lachenmann jedoch seine wachsende Distanz gegenüber der 1968er-Bewegung, jeder Form agitatorischer Ästhetik⁶¹ sowie der Denk- und Ausdrucksweise der Neuen Linken, die auch den ästhetischen Diskurs – wie Lachenmann im Gespräch mit Lucas Fels erinnernd berichtet – erheblich beeinflusste.⁶² Auch Brinkmann beobachtet anhand von Lachenmanns zentralen Texten der 1960er- bis in die 1990er-Jahre eine Abschwächung des dezidiert gesellschaftskritischen Charakters.⁶³

58 »Ich komponiere, bei allem Entdecker-Glück, immer auf eine gewisse Weise auch gegen mich selbst, gegen eigene Vorprägungen, gegen eigene Trägheiten.« Helmut Lachenmann, »Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch«, in: *MaeE*³, S. 213–226, hier S. 223.

59 Nyffeler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, S. 3.

60 Lediglich ein enger, ausschließlich auf partei- und staatspolitische Fragen zielender Politikbegriff stünde dazu im Widerspruch. Vgl. Kapitel 1.1, S.16.

61 Zwar stand Lachenmann Tendenzen agitatorischer Musik stets fern, doch ist in seinen Texten der 1970er-Jahre dennoch ein stärkerer Widerhall einer verbreiteten Militanz der Worte zu vernehmen; vgl. Helmut Lachenmann, »Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik« [1972], in: *MaeE*³, S. 98.

62 Colin Still, *Helmut Lachenmann »Pression« with Lucas Fels*. A production of the Institute of Musical Research, School of Advanced Study, University of London in co-operation with the Institut für zeitgenössische Musik IzM der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a.M. 2015, https://www.youtube.com/watch?v=uT__bel-pXk&t=2055s (Zugriff am 6. November 2020), 00:32:28–00:33:07.

63 »Nimmt man mit Häusler die fünf großen theoretischen Aufsätze von 1966 (Klangtypen), 1978 (Bedingungen des Materials), 1979 (Vier Grundbestimmungen des Musikhörens), 1986 (Über das Komponieren) und 1990 (Zum Problem

In seinen jüngeren Schriften erteilt Lachenmann dem Ansinnen, mittels Musik die Gesellschaft zu verändern, gar eine klare Absage:

Komponieren mit der Absicht, die »Gesellschaft« – bescheidener: die 185 Hörer im Saal, oder sonstwo – im Hinblick auf die aktuellen Probleme und Unmenschlichkeiten unserer Zivilisation zu sensibilisieren, gar »aufzurütteln«, ist etwa so erfolgversprechend, wie dies durch andere kollektive Vergnügungen gelingen kann: Oktoberfest, Mittelmehr-Kreuzfahrten, Schachturniere, Kochen, Saunabesuch, Betriebsausflüge, Kinobesuche, durch Gruppensex oder Sportveranstaltungen. Dass Komponisten sich so etwas zutrauen, ist ein Relikt des unbewältigten 19. Jahrhunderts, wo dem Künstler als Propheten im Sinne des Wagnerschen Genie- und Ausdruckskults so etwas zugestanden wurde.⁶⁴

Hier distanziert sich Lachenmann nicht nur kategorisch von explizit »engagierter« Musik (der er ohnehin nie zuzurechnen war), sondern auch von jenem Anspruch auf Gesellschaftskritik, der seine Schriften zur Musik von den 1960er bis in die 1980er-Jahre prägte. Was also – wenn nicht die positive Einwirkung auf die Gesellschaft – ist von Kunstmusik zu erwarten? Lachenmann bemüht sich schon 1987, seine Erwartungen bezüglich der Wirksamkeit von Musik bescheidener zu formulieren:

Für mich gibt es im bürgerlichen Kunstobjekt »Musik« nicht mehr und nicht weniger zu lernen als die Erfahrung, daß der Mensch in der Lage und insofern auch aufgerufen ist, auf seine Situation und was diese bedingt, wahrnehmend zu reagieren. Darüber hinaus erwarte ich von der Kunst keine Leitbilder und keine Leitgedanken.⁶⁵

Jeglicher moralische Führungsanspruch von Kunst wird hier zurückgewiesen. Auch das Ansinnen, im Adorno'schen Sinn dem Politischen gewissermaßen über den Umweg der Schärfung sensorischer und kognitiver Fähigkeiten einen Platz in der Kunst zuzuweisen, wird nicht mehr artikuliert. Dennoch handelt es sich bei Lachenmanns Skepsis gegenüber der politischen Wirksamkeit von Kunst

des Strukturalismus) als Stützen dieses Netzes, dann wird in der chronologischen Anordnung bei aller Identität des Bezugssystems doch eine Entwicklung spürbar: und zwar eine Entwicklung weg von der mehr rigoros gesellschaftskritischen Argumentation über eine mehr ethisch fundierte Selbstfindung bis hin zum betont ästhetischen Diskurs, ohne dass allerdings der politische Anstoß für den ästhetischen Gedanken je aus dem Begründungszusammenhang gänzlich eliminiert wird.« Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 119–120.

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

65 Helmut Lachenmann, »Über Nicolaus A. Huber« [1987], in: *MaeE*³, S. 284–286, hier S. 286.

um keine völlige Umkehr seiner zuvor vertretenen Position, sondern lediglich um eine Akzentverschiebung: Eine gesellschaftskritische Haltung und die Reflexion der Rolle von Kunst im gesellschaftlichen Ganzen grundieren Lachenmanns Aussagen zu Musik von den Anfängen bis zu den jüngsten Texten. Auch die unter dem Begriff der *Musique concrète* instrumentale zusammengefassten Grundprinzipien gibt Lachenmann nie preis.⁶⁶ Die Kritik an der Kulturindustrie schließlich, die sich bereits in den frühesten Texten findet, tritt in den jüngeren Publikationen noch verstärkt zutage.⁶⁷ Nicht zuletzt ist es das bürgerliche Erbe, das – Seite an Seite mit marxistisch geprägten Denkfiguren – bereits in Lachenmanns Texten aus den 1970er-Jahren schlagend wird und sich bis in die jüngsten Äußerungen zieht.⁶⁸

2.7 Verschiebungen in den jüngeren Texten

Nach Erscheinen von *Musik als existentielle Erfahrung* im Jahr 1996 vergingen zehn Jahre, bevor Lachenmann unter dem Titel »Kunst in (Un)Sicherheit bringen«⁶⁹ wieder einen Aufsatz publizierte, der über anlassbezogene Texte wie Festreden, Statements, Interviews oder Werkeinführungen hinausging. Seither hat Lachenmann neben den bereits erwähnten Gelegenheitsprodukten (zu denen er nun als etablierte Größe im Kunstmusik-Bereich selbstredend auch häufiger aufgefordert wird) eine Handvoll Aufsätze veröffentlicht, in denen er seine ästhetische Haltung ausführlicher darlegt.

Gegenüber den früheren Texten sind in dieser die letzten zwei Jahrzehnte umfassenden Phase von Lachenmanns Schreibtätigkeit einige Verschiebungen zu bemerken. So tritt verstärkt jener Humanismus hervor, auf den in Kapitel 5.2 ausführlich eingegangen wird. Hier liegt jedoch auch eine Konstante begründet: Immer noch weist Lachenmann – wie Adorno – der Kunst eine aufklärerische Rolle zu, wobei er sich ab den 1990er-Jahren vom marxistischen »Ballast« befreit und lediglich die in der bürgerlichen Tradition wurzelnde Vorstellung von Kunst als Verwirklichung ethischer Grundwerte bewahrt. Ebenso ist ein verstärktes Interesse an einer Definition des europäischen Kunstbegriffs zu beobachten, den er gegenüber populären und außereuropäischen Kulturprodukten abzugrenzen sucht. Bereits in Lachenmanns früheren Texten enthaltene kulturkritische Tendenzen steigern sich in den Texten der 2000er- und 2010er-

66 Vgl. Helmut Lachenmann, »Paradiese auf Zeit. Gespräch mit Peter Szendy« [1993], in: *MaeE*³, S. 205–212, hier S. 212.

67 Vgl. Mosch, »Vorwort«, S. IX.

68 Siehe Kapitel 5.

69 In: *Positionen* 67 (2006), S. 2–4.

Jahre teilweise bis zum Kulturpessimismus.⁷⁰ Auch weiten sich in dieser Zeitspanne die philosophischen Referenzen in Richtung der asiatischen Philosophie in Gestalt der japanischen Kyōto-Schule.

Eine weitere, wesentliche Verschiebung der letzten beiden Jahrzehnte ließe sich als generelle Wendung von einer ›negativ‹ akzentuierten Ästhetik der Verweigerung traditioneller perzeptiver Kategorien hin zu ästhetischen Mitteln beschreiben, die im Jargon der Kritischen Theorie abschätzig als ›affirmativ‹ apostrophiert wurden. So berichtet Lachenmann 2003:

Im Konzerthaus gab es eine Aufführung meines Stücks *Fassade* und anschließend wurde Beethoven gespielt. Michael Gielen gab eine Aufführung für das Publikum, die darauf hinauslief: Wenn ihr Beethoven genießen wollt, dann sollt ihr vorher unter Lachenmann leiden. Das ist für mich fast rührend, das ist nämlich Adorno. Adorno als ungemein hellichtiges Produkt des 19. Jahrhunderts, der den Wertverlust im 20. Jahrhundert genau diagnostiziert und das resultierende Leiden ästhetisch verklärt. Aber wir müssen aus dieser leidenden und das Leiden schon wieder zelebrierenden Situation rausfinden.⁷¹

Angesichts der Parallelen, die Lachenmanns Schreiben zur Musikphilosophie Adornos aufweist, ist diese Äußerung zumindest bemerkenswert. Neben der Lizenz zur Weiterentwicklung seiner Positionen, die Lachenmann selbstverständlich zugestanden werden muss, spricht daraus auch die Weigerung, sich auf bestimmte Standpunkte festlegen zu lassen, und damit der Wunsch, sich aus dem (von ihm selbst mit geschaffenen) Korsett zu befreien:

In der Sicht Adornos ist Schönbergs Musik eine Musik, die am Verlust jener Schönheit leidet, die Gustav Mahler noch einmal als letzter beschworen hat, um sich davon zu verabschieden. Aber Schönbergs Musik ist auf neue Weise auch heitere Musik. Das sind nicht mehr herbe Dissonanzen, sondern das sind Klänge, die den Blick freilegen auf ganz andere Parameter. Wo das ermöglicht oder auch erzwungen wird, da ist der Stachel wirksam. Der andere, der adornitische Stachel, ist für mich historisch.⁷²

Am Beispiel von Adornos Schönberg-Interpretation stellt sich Lachenmann hier gegen eine Auffassung der musikalischen Moderne als Negativitätsästhetik, die den Zusammenbruch der bürgerlichen Ordnung orchestriert und dem aus dem Sessel hochfahrenden Bürger die Schlechtigkeit der Welt vor Augen bzw. Ohren führt. Freilich spricht Lachenmann, indem er Schönberg und Adorno ins

70 Vgl. Kapitel 5.3.

71 Demmler, »Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen«, S. 24.

72 Ebd., S. 24.

Treffen führt, primär von der ästhetischen Einordnung seiner eigenen Musik. Er sagt sich damit von einer Tradition – nämlich der Tradition des Traditionsbruchs – los, der er selbst (und nicht ganz unbegründet) zugerechnet wird, und reklamiert für sich ebenso wie für Schönberg eine Art unbeschwerter Schönheit und Leichtigkeit zweiter Potenz: »Ich sage gern – ein bisschen provozierend –, meine Musik sei heiter. Ich hasse die ästhetischen Philosophien, denen zufolge Musik gegen den schlechten Weltlauf mit Kratzgeräuschen hinter dem Steg protestieren müsse.«⁷³

Eine geradlinige Entwicklung vom Vertreter einer kritischen Ästhetik zum neo-romantischen »Schöntöner«⁷⁴ konterkariert Lachenmann freilich bis zuletzt, wenn er seine Musik etwa mit einem »kalte[n] Wasserguss«⁷⁵ vergleicht, der das Publikum aus der »warmen Badewanne«⁷⁶ des Konzertsals auf den harten Boden der Realität zurückhole. Dergleichen Widersprüchlichkeiten in Lachenmanns Schreiben und Sprechen bedürfen indessen nicht zwingend einer Auflösung, sondern können im heterogenen Denken eines Künstlers ohne Weiteres nebeneinander bestehen.

73 Lachenmann, »Paradiese auf Zeit«, S. 209.

74 Vgl. Lachenmann, »Die Schönheit und die Schöntöner«.

75 Zit. n.: o. V., »Eine kalte Dusche im Konzertsaal. Lachenmanns »My Melodies««, in: BR-Klassik (7. Juni 2018), <https://www.br-klassik.de/video/pausenbeitrag-musica-viva-lachenmann-100.html> (Zugriff am 23. Oktober 2020).

76 Ebd.

