DIE POLITIK DES KRITISCHEN KOMPONIERENS

Diskursive Verflechtungen um Helmut Lachenmann

Lena Dražić

mdwPress

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Lena Dražić
Die Politik des Kritischen Komponierens

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lena Dražić (PhD) promovierte 2021 an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2022 war sie Research Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien. Ihr Projekt über Bedeutungszuschreibungen an das migrantische Genre Turbo-Folk wurde von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Stadt Wien gefördert. Sie forscht zu Nationalismus und Politik in der Musik der Gegenwart.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Lena Dražić

Die Politik des Kritischen Komponierens

Diskursive Verflechtungen um Helmut Lachenmann

mdwPress

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Veröffentlicht mit Unterstützung aus den Mitteln der Open-Access- und Publikationsförderung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nichtkommerzielle Zwecke. https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/. Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an mdwpress@mdw.ac.at. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 bei mdwPress, Wien und Bielefeld
© Lena Dražić

Umschlaggestaltung: bueronardin/mdwPress
Umschlagabbildung: Helmut Lachenmann. Foto: Keystone / Gaetan Bally (Bildmontage durch mdwPress).
Lektorat und Korrektorat: Sophie Zehetmayer und Michaela Maywald
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839467015
Print-ISBN: 978-3-8376-6701-1
PDF-ISBN: 978-3-8394-6701-5
EPUB-ISBN: 978-3-7328-6701-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhalt

1 Einleitung 7
1.1 Helmut Lachenmann und das Kritische Komponieren 7
1.2 Theorie und Methode 17
1.3 Vom Text zum Kontext: das analytische Verfahren 22

Teil I: Innenansicht

2 Lachenmann als Autor 41
2.1 Der Komponist als Autor – eine problematische Doppelrolle 41
2.2 Der Status von Komponist*innenkommentaren 43
2.3 Intentio Auctoris 45
2.4 Der Stellenwert der Komponist*innenkommentare im Sprechen über Lachenmann 47
2.5 Der Eigenkommentar als Bestandteil des Werkes? 49
2.6 Brüche und Konstanten in Lachenmanns Schreiben 51
2.7 Verschiebungen in den jüngeren Texten 57

3 Offene und verdeckte Bezüge 61
3.1 György Lukács 61
3.2 Theodor W. Adorno 71
3.3 Luigi Nono 85

4 Zentrale Konzepte in Lachenmanns Texten 95
4.1 Sprachfähigkeit und Transzendenz 95
4.2 Musikalisches Material 99
4.3 Wahrnehmung als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung 118

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Teil II: Ideologie

5 Kritisches Komponieren als bürgerliche Kultur 131
5.1 »Abwehrreaktionen eines Hörers« – Ideale der Rezeption 135
5.2 Emphatisches Kunstverständnis 147
5.3 Zwischen Fortschritt und Konservatismus 162
5.4 Zwischen Egalitarismus und Elitismus 173
5.5 Universalismus 189
5.6 »Lieschen Müller beim Geschirrspülen« – die Marginalisierung des Weiblichen und die Unsichtbarkeit des Männlichen 198

Teil III: Außenansicht

6 Über Lachenmann sprechen 215
6.1 Tendenzen in der Lachenmann-Literatur 215
6.2 Stadien im Sprechen über Lachenmann 225

7 Das soziale Feld der ›neuen Musik‹ 243
7.1 Szenen und Milieus: Terminologie kultureller Vergemeinschaftung im Zeichen der Lebensstilforschung 244
7.2 Das kulturelle Feld 246
7.3 Feld und Diskurs 249

8 Epilog: Gedanken zu einer Politik des Ästhetischen 273

Anhang

9 Literaturverzeichnis 283
9.1 Korpus der Diskursanalyse 283
9.2 Sekundärliteratur 291

10 Abkürzungsverzeichnis 307

11 Chronologisches Verzeichnis der Texte Helmut Lachenmanns 309

Über mdwPress 315

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

1 Einleitung

1.1 Helmut Lachenmann und das Kritische Komponieren

> Die Frage, inwiefern ein Komponist durch sein Schaffen affirmativ oder kritisch oder gar verändernd auf das Bewußtsein seiner Zeitgenossen wirken kann, ist demnach nicht eine Frage nach den Parolen […], sie ist vielmehr eine Frage seiner Kompositionstechnik.[1]

> [Musik] wird um so besser sein, je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag […].[2]

> Es dauerte Jahre, bis diese Phrase von kritischen Journalisten und Wissenschaftlern hinterfragt wurde, inwiefern denn über kulturellen Protest überhaupt materielle, politische Veränderungen möglich wären.[3]

Es ist noch nicht allzu lange her, dass sich die Kunstmusik neben Erwerbsarbeit, Politik, Privatleben und Religion als autonome Sphäre herauskristallisierte, die ihren einstigen Funktionen im Rahmen von politischer Repräsentation und geistlicher Andacht enthoben und mit dem Anspruch verknüpft wurde, einzig den ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten zu gehorchen. Gleichzeitig wird sie gerade seit jenem Moment zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters mit besonderen moralischen und politischen Ansprüchen befrachtet, die weit über jene hinausgehen, die sie in ihrer alten Rolle als Handwerk zur Belustigung der Mächtigen

1 Helmut Lachenmann, »Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort« [1972], in: *MaeE*[3], S. 93–97, hier S. 93.

2 Theodor W. Adorno, »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik«, in: *Musikalische Schriften* V (= GS, Bd. 18), Frankfurt a.M. 1984, S. 729–777, hier S. 731.

3 Rainer Dollase, »Rezeptionseinstellungen zur Rock- und Jazzmusik nach 1968«, in: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, hg. von Arnold Jacobshagen u.a., Köln 2007, S. 147–156, hier S. 150.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

je zu erfüllen hatte.[4] Friedrich Schiller erhoffte sich eine »Veredlung des Charakters«[5] durch eine schöne Kunst, die der Wirklichkeit in der »R i c h t u n g zum Guten« vorangehe. Eine »Revolution in seiner ganzen Empfindungsweise«[6], die der (als männlich gedachte) Künstler im Menschen auslöse, sollte »sein Jahrhundert […] reinigen«[7] und somit einer harmonischen Gesellschaft als Assoziation von Freien und Gleichen den Boden bereiten.

Die infolge des Scheiterns der Französischen Revolution genährte Hoffnung, dass, wenn nicht die Politik, so die Kunst zu einer besseren Gesellschaft führen werde, verstärkte sich an der Schwelle zum 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der ästhetischen Avantgarden, die (wenn auch nicht in ihrer puristischen und formalistischen Spielart)[8] die Mauern zwischen Kunst und Leben niederreißen und die Menschen wachrütteln wollten für das Unrecht eines aus der Balance geratenen Europa.[9] Parallel dazu entwickelte sich im Zuge der Russischen Revolution eine Kunst, die unmittelbar in den Dienst gesellschaftlicher Veränderung gestellt wurde.[10]

Von Bedeutung insbesondere für die Kunstmusik des deutschsprachigen Raumes ist der Einfluss der Kritischen Theorie – hier vor allem jener Theodor W. Adornos –, der die ›neue Musik‹ als Instrument der Vernunft galt, das durch die mimetische Darstellung sedimentierter gesellschaftlicher Inhalte die Wahrheit über die Gesellschaft auszusagen und die Rezipient*innen damit zu kritischem Denken anzuregen vermöge.[11] Auch wenn Adorno diesen Anspruch primär in der Musik der Wiener Schule verwirklicht sah und den Aufstieg der seriell dominierten Nachkriegs-Avantgarde mit Skepsis verfolgte,[12] wurde der Philosoph im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik zum wesentlichen Im-

4 Cornelia Klinger, »Modern/Moderne/Modernismus«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 4, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, S. S. 121–167, hier S. 133.

5 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.* Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2013, S. 33.

6 Ebd., S. 114.

7 Ebd., S. 34.

8 Klinger, »Modern/Moderne/Modernismus«, S. 141.

9 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt a.M. 1974, S. 44, 67.

10 Steven G. Marks, »Abstract Art and the Regeneration of Mankind«, in: *New England Review* 24 (2003), Heft 1, S. 53–79, hier S. 58–59.

11 Tia DeNora, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge 2003, S. 19–20.

12 Vgl. Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, in: *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie* (= GS, Bd. 14), Frankfurt a.M. ^{3}2017, S. 143–167, passim.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

pulsgeber in Bezug auf musikästhetische Fragen.[13] Diese Autoritätsposition in ästhetischen Belangen steht im Kontrast zu Adornos angespanntem Verhältnis zur studentischen Neuen Linken, die – stärker an Marcuse orientiert – Adorno im Laufe der 1960er-Jahre zunehmend mit offenem Dissens begegnete.[14]

Kritisches Komponieren als Kompositionsrichtung

Während im 20. Jahrhundert Komponist*innen wie Hanns Eisler oder Hans Werner Henze auf eine interventionistische Musik setzten, die unmittelbar politische Inhalte zur Darstellung brachte oder gar zu politischer Aktion aufrief, beharrte Adorno auf dem Autonomieanspruch der bürgerlichen Tradition. Durch die »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete«[15] könne Musik den Hörenden die Verwerfungen des Spätkapitalismus bewusst machen und eine kognitive Umorientierung provozieren. In der westdeutschen ›neue Musik‹-Landschaft der späten 1960er-Jahre formulierten Komponisten wie Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger oder Nicolaus A. Huber – angeregt durch Adorno – den Anspruch, durch die kritische Auseinandersetzung mit kompositorischen Normen bei den Rezipient*innen ein ebenso kritisches Hören in Gang zu setzen. Nicolaus A. Huber definierte 1972 in seinem gleichnamigen Aufsatz Kritisches Komponieren als Kompositionspraxis, die ihren Status in der Gesellschaft ebenso reflektiere wie die gesellschaftliche Situation in ihrer Gesamtheit: »Kritisches Komponieren behandelt Probleme, die den Menschen betreffen, aber sich in Musik widerspiegeln – unter deren Bedingungen, versteht sich.«[16]

Mit dem Festhalten am Autonomieanspruch wird ein wesentlicher Unterschied zu einer explizit auf Gesellschaftsveränderung zielenden ›engagierten‹ Musik berührt. In Bezug auf Lachenmann hält Rainer Nonnenmann fest, dass dieser die Vorstellung, »nur eine bewusst hinter den fortgeschrittensten Stand der Reflexion des Materials zurückgehende oder dezidiert engagierte Musik könne die verlorene Kommunikation mit dem Publikum wieder herstellen und

13 Jörn Peter Hiekel, »Neue Musik und Philosophie. Überlegungen anlässlich des 70. Jubiläums der Darmstädter Ferienkurse«, in: *NZfM* 177 (2016), Heft 4, S. 14–17, hier S. 15.

14 Lorenz Jäger, *Adorno. Eine politische Biographie*, München 2003, S. 272–291; Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München ^{2}1987, S. 686–704.

15 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= GS, Bd. 7), Frankfurt a.M. ^{13}1995, S. 39.

16 Nicolaus A. Huber, »Kritisches Komponieren«, in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 40–42, hier S. 41.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesellschaftlich wirksam werden«[17], in seinen Schriften scharf zurückwies. Der Zusammenhang zwischen Gesellschaft und Musik konstituiert sich also über deren mimetische Qualität. Mit der Aufklärungsfunktion und dem zentralen Fokus auf der Wahrnehmung nennt Huber weitere Punkte, die im Umfeld des Kritischen Komponierens konstitutive Bedeutung erlangen. Lachenmann und Spahlinger verwenden den Begriff selbst nicht, Lachenmann distanziert sich 1999 in einem Gespräch mit Jörn Peter Hiekel sogar ausdrücklich davon.[18] Dennoch äußert er sich an zahlreichen Stellen im Sinne einer Kompositionspraxis, die durch das Brechen konventioneller Wahrnehmungskategorien – und somit auf dem Umweg über das Bewusstsein der Hörenden – indirekt auch auf die Gesellschaft einwirken will.

Neben Nicolaus A. Huber verwenden auch Autoren wie Claus-Steffen Mahnkopf oder Rainer Nonnenmann den Ausdruck ›Kritisches Komponieren‹ in ähnlicher Bedeutung. Mahnkopf machte das Phänomen 2004 zum Thema eines Symposions, im Zuge dessen er Luigi Nono und Klaus Huber auf der einen sowie Mathias Spahlinger auf der anderen Seite als generationale Grenzpfeiler des Kritischen Komponierens definierte.[19] Nonnenmann zufolge ist das Kritische Komponieren im Adorno'schen Sinn »bestimmte Negation«[20] und besitzt trotz seines Autonomieanspruchs einen funktionalen Charakter: Es »dient stets als Mittel zum Zweck, bestimmte inner- und außermusikalische Ziele zu erreichen.«[21] Dabei sei das Kritische Komponieren »zugleich Kritik des Komponierens und der Rahmenbedingungen der Musik und des Musikhörens.«[22] Das ›Kritische‹ des Kritischen Komponierens hat somit ein dreifaches Telos: Es richtet sich auf die Behandlung des musikalischen Materials ebenso wie auf

17 Rainer Nonnenmann, Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 8), Mainz 2000, S. 156–157.

18 Helmut Lachenmann, »Schönheit als Verweigerung von Gewohntem. Gespräch mit Jörn Peter Hiekel«, in: *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020*, hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden 2021, S. 150–163.

19 Claus-Steffen Mahnkopf, »Foreword«, in: *Critical Composition Today*, hg. von Claus-Steffen Mahnkopf (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, Bd. 5), Hofheim 2006, S. 7. Nono und Klaus Huber verstehe ich aufgrund anderer theoretisch-politischer Bezugspunkte eher als wesentliche Vorläufer denn als Vertreter des Kritischen Komponierens.

20 Rainer Nonnenmann, »Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?«, in: *Musik & Ästhetik* 9 (2005), Heft 36, S. 37–60, hier S. 37.

21 Ebd., S. 37.

22 Ebd., S. 37–38.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die soziokulturellen Bedingungen der Musikproduktion und jene der Rezeption. Mit der »Brechung gängiger Wahrnehmungsmechanismen«[23] formuliert Nonnenmann einen Anspruch, der in Zusammenhang mit dem Kritischen Komponieren eine wesentliche Rolle spielt.

Der Diskurs des Kritischen Komponierens: Merkmale und Grenzen

Von der ästhetisch gestaltenden Praktik des Kritischen Komponierens, die sich in Form musikalischer Werke manifestiert, sind jene sprachlichen Äußerungen zu unterscheiden, mit denen die Urheber ihr Komponieren häufig begleiten und die dieses – so kann argumentiert werden – erst zu einem ›kritischen‹ machen. Spielen erklärende, legitimierende und die Rezeption lenkende Äußerungen für die ›neue Musik‹ insgesamt eine nicht zu überschätzende Rolle,[24] so ist diese Bedeutung beim Kritischen Komponieren in besonderer Weise gegeben: Es liegt auf der Hand, dass eine künstlerische Praktik, die trotz des weitgehenden Verzichts auf außermusikalische Mittel mit dem Anspruch einhergeht, eine Aussage über die Gesellschaft zu treffen, auf einen begleitenden Diskurs angewiesen ist, um überhaupt in einem kritischen Bezug zur Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Zu den Sprechakten der Komponist*innen gesellt sich ein Konglomerat aus wissenschaftlichen Abhandlungen, Kritiken, journalistischen Würdigungen, philosophischen Auseinandersetzungen und Werbetexten, die bestimmten kompositorischen Praktiken das Potenzial zuschreiben, aufgrund ihrer immanenten Beschaffenheit aufklärend auf die Rezipient*innen zu wirken, und diese Praktiken somit in einer gesellschaftskritischen Ästhetik verorten.

Diskurse werden hier mit Reiner Keller als »abgrenzbare, situierte, bedeutungskonstituierende Ereignisse bzw. Praktiken des Sprach- und Zeichengebrauchs durch gesellschaftliche Akteure«[25] verstanden. Der Diskurs des Kritischen Komponierens ist demnach als die Summe der Aussagen zu verstehen, die sich durch eine Reihe von gemeinsamen Inhalten und Standpunkten konstituieren. Als zentrale Denkfigur erscheint die Vorstellung, dass die strukturel-

23 Ebd., S. 37.

24 Reinhold Brinkmann zufolge ist Selbstreflexion »eine definitorische Kategorie der neueren Kunst überhaupt. Im Zentrum der Moderne steht Musik, die sich selbst reflektiert.« Reinhold Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 118.

25 Reiner Keller, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen* (= Qualitative Sozialforschung, Bd. 14), Wiesbaden ^{4}2011, S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

le Beschaffenheit der Musik als Widerspiegelung gesellschaftlicher Strukturen anzusehen und daher unabhängig von einer möglichen Verknüpfung mit außermusikalischen Inhalten inhärent gesellschaftlich sei. Die gesellschaftlichen »Vorwegbestimmungen«[26] des musikalischen Materials, mit dem die Komponist*in operiert, erfordern einen negativen Umgang mit diesen Mitteln, um die schlechte Übereinstimmung zwischen traditionellem Ausdrucksrepertoire und gesellschaftlicher Norm zu brechen. Damit geht eine Kritik an den Mechanismen des Kulturbetriebs – einschließlich des bürgerlichen Konzertwesens – einher, der für ein Abstumpfen des Wahrnehmungsapparats und das Einverständnis der Subjekte in ihre eigene Unterdrückung verantwortlich sei. Um diesen falschen Konsens zu stören, zielt das Kritische Komponieren auf eine Disruption von Hörgewohnheiten, die eine Schärfung der Wahrnehmung und in weiterer Folge eine Anregung des kritischen Denkvermögens nach sich ziehen soll. In der Tradition Adornos wird der Musik somit eine Erkenntnis- und Aufklärungsfunktion zugeschrieben, die als Schritt hin zu einer gesellschaftlichen Veränderung verstanden wird. Gemeinsam ist den Proponent*innen des Kritischen Komponierens eine kritische Sicht auf die westliche Gesellschaft der Gegenwart und die politische Vision von Emanzipation und Autonomie.

Auf sprachlicher Ebene kennzeichnet den Diskurs eine Nähe zum Begriffsinventar der Kritischen Theorie, die das linksintellektuelle Feld im Westdeutschland der 1960er- und 1970er-Jahre dominierte – Nonnenmann verweist auf die Leitfunktion des Kritikbegriffs in den ästhetischen Debatten der Zeit.[27] In politischer Hinsicht sympathisierten die Diskursteilnehmer*innen mit der antiautoritären Entfremdungskritik der Protestbewegung um 1968. Gleichzeitig distanzierten sich die Verfechter*innen eines Kritischen Komponierens jedoch von einer ausdrücklich politisch engagierten Musik, die das Ziel, breite Massen anzusprechen, mit einer Vereinfachung der musikalischen Sprache und der Integration von außermusikalischen Inhalten verband.[28]

---

26 Helmut Lachenmann, »Selbstporträt 1975. Woher – Wo – Wohin« [1975], in: *MaeE*[3], S. 153–154, hier S. 154.

27 Nonnenmann, »Die Sackgasse als Ausweg«, S. 38.

28 So kritisiert Lachenmann »die Fragwürdigkeit des politischen Anspruchs von Musik, solange sich diese um das Problem herumdrückt, ästhetische Vorprogrammierungen unserer Gesellschaft zu durchbrechen, ohne sie durch die Hintertür wieder zu bestätigen«; Heinz-Klaus Metzger sieht »das politische Engagement der Kunst […] nicht darin, dass eine Komposition den medizinisch unterversorgten Kindern der südlichen Flugverbotszone gewidmet ist, sondern das Engagement steckt in den technischen Strukturen des Kunstwerks, die auch, wenn sie nichts sagen, reden, nämlich ein Urteil sprechen und die Wirklichkeit verurteilen.« Mahnkopf wiederum lobt die Musik Brian Ferneyhoughs als »realistisch insofern, als sie den gesellschaftlichen Ausdifferenzierungen in

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist nicht die Musik, auf die sich die Diskursteilnehmer*innen in ihren Aussagen über das Kritische Komponieren beziehen, sondern die Aussagen, die das Kritische Komponieren als ästhetische Strömung konstituieren. Anstatt zu fragen, ob die Kompositionen, die dem Kritischen Komponieren zugeordnet werden, tatsächlich die damit verknüpften Ansprüche erfüllen (ein zweifellos lohnendes Unterfangen, dem an anderer Stelle nachzugehen wäre), steht das diskursive Geschehen im Mittelpunkt der Betrachtung. Dass dessen Teilnehmer*innen häufig demselben Personenkreis angehören, der auch für das kompositorische Phänomen verantwortlich zeichnet, erhöht die Komplexität des Untersuchungsfelds, steht einer analytischen Trennung in Kompositionspraktik und begleitenden Diskurs aber nicht entgegen.

Ungeachtet seiner konstitutiven Gemeinsamkeiten ist der Diskurs des Kritischen Komponierens nicht als monolithischer Block zu betrachten. Anders als Lachenmann verortet sich etwa Nicolaus A. Huber dezidiert in einer durch Eisler geprägten Tradition ›engagierter‹ Musik und divergiert in seinem Beharren auf einer dienenden Funktion von Musik vom Autonomie- und Werkverständnis der bürgerlichen Tradition.[29] Spahlinger wiederum wendet sich, obwohl er wie Lachenmann die musikimmanente Ebene als Ort gesellschaftlicher Auseinandersetzung bestimmt,[30] wie Huber gegen das traditionelle Werk, das er als Ausdruck von Machtinteressen versteht.[31] Dezidierter noch als die erwähnten Autoren verfolgt Mahnkopf den Anspruch, Adornos Kritische Theorie auf die Musik zu übertragen, während er an der Musik Lachenmanns, Spahlingers und Hubers sowie deren theoretischem Überbau eine Überbetonung des negatori-

---

der ›Außenwelt des Subjekts‹ Rechnung trägt, dem sie die Treue hält – durch Analogien in der Struktur, nicht durch ›billige‹ politische Bezüge.« Lachenmann, »Selbstporträt 1975«, S. 153; Martin Demmler, »Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen«. Podiumsdiskussion mit Heinz-Klaus Metzger, Helmut Lachenmann, Matthias Pinscher und Max Nyffeler im Rahmen des Festivals UltraSchall Berlin 2003, in: *NZfM* 164 (2003), Heft 6, S. 20–24, hier S. 22; Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998, S. 110.

29 Josef Häusler, »Vorwort des Herausgebers«, in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999.* Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. IX–XII, hier S. IX; Huber, »Kritisches Komponieren«, S. 40–42.

30 Wiewohl näher an Lachenmann in der Beschränkung auf den immanent gesellschaftlichen Charakter der Musik.

31 Mathias Spahlinger, »politische implikationen des materials der neuen musik«, in: *MusikTexte* (2016), Heft 150, S. 57–72, hier S. 57, 65.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schen Impetus kritisiert.[32] Trotz dieser Unterschiede ist es im Sinn einer Diskursanalyse legitim, die übergreifenden, das Denkgebäude einer Autor*in transzendierenden Argumentationslinien und Narrative in den Blick zu nehmen.

Auch wenn ähnliche Gedanken an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten artikuliert wurden, handelt es sich bei der hier gemeinten Menge an Aussagen um ein spezifisch westdeutsches Phänomen, das in den späten 1960er-Jahren seinen Ausgang nahm. Im Hinblick auf die Kompositionspraktik des Kritischen Komponierens hat Nonnenmann die Frage aufgeworfen, ob diese eine abgeschlossene Zeitspanne umfasse oder ob es sich vielmehr um eine Kompositionshaltung von überzeitlicher Gültigkeit handle und die damit verbundenen Ansprüche auch im Komponieren der jüngsten Vergangenheit und der unmittelbaren Gegenwart noch lebendig seien. Für die frühen 1990er-Jahre konstatiert Nonnenmann in Zusammenhang mit dem Ende des realen Sozialismus eine Krise des Kritischen Komponierens, die dazu geführt habe, dass im Sprechen darüber der Rekurs auf gesellschaftskritische Begründungen in den Hintergrund getreten sei. Dennoch schlägt Nonnenmann ein überzeitliches Verständnis von Kritischem Komponieren vor, da die ›bestimmte Negation‹ des jeweils herrschenden Materialstands angesichts postmoderner Heterogenität und Ubiquität der Mittel zwar erschwert, aber nicht verunmöglicht werde.

Im Unterschied zu Nonnenmann wird hier nicht beabsichtigt, normative Kriterien zu entwickeln, an denen ein bereits bestehendes Kritisches Komponieren zu messen oder zukünftige Phänomene dieser Art auszurichten wären. Vielmehr sollen jene Sprechhandlungen untersucht werden, die bestimmten musikalischen Phänomenen eine solche kritische Intervention in der Gesellschaft zuschreiben. Der Diskurs nimmt dabei insofern eine historische Gestalt an, als sich von einer Phase ab ca. 1970 bis in die 1980er-Jahre, in welcher der Kunstmusik mit großer Bestimmtheit eine Bedeutung innerhalb gesellschaftlicher Transformationen zugeschrieben wurde, eine darauf folgende Zeitspanne abhebt, die zwischen Mitte der 1980er-Jahre und den frühen 1990er-Jahren einsetzte. Sie substituierte die radikalen politischen Forderungen durch einen stärkeren Fokus auf innerästhetische Belange, ohne den kritischen Anspruch aus den Augen zu verlieren, und hält bis heute an – sind in den Äußerungen der Fürsprecher*innen eines Kritischen Komponierens doch nach wie vor Standpunkte anzutreffen, die im Aufbrechen musikalischer Konventionen ein Potenzial für menschliche Transformation und Aufklärung sehen.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Texte Helmut Lachenmanns, da dessen Komponieren wie das kaum eines anderen Komponisten von einer ebenso

32 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist ²2008, S. 14–15, 34.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

profunden wie extensiven verbalen Reflexion begleitet wurde und wird.[33] Ihre Einbettung in den Diskurs des Kritischen Komponierens bleibt dabei von wesentlicher Bedeutung, da sie den von Lachenmann verwendeten Denkfiguren Tiefenschärfe verleiht – lässt doch erst die vielfache Wiederholung ähnlicher sprachlicher Muster die für den Diskurs konstitutiven Aussagen hervortreten. Lachenmanns Texte interessieren hier also weniger als individuelle Äußerungen einer Persönlichkeit mit bestimmten biografischen und psychologischen Merkmalen denn als Fallbeispiel für eine Form des Sprechens über ›neue Musik‹, die im deutschsprachigen Diskurs der Nachkriegszeit eine hegemoniale Stellung einnahm und das Denken über ›neue Musik‹ bis heute nicht unwesentlich prägt.

Trotz dieser Einordnung ist die Individualität von Lachenmanns Texten von unhintergehbarer Bedeutung. Für Reinhold Brinkmann zählen die Selbstkommentare einer Autor*in

> zum Begründungszusammenhang des Schaffens von Kunst. […] Ästhetische Grundsatzerklärungen und die Darstellung kompositorischer Prinzipien, oft beides verbunden mit außerästhetischem Räsonnement, gesellschaftskritisch, religiös, dienen den Autoren dabei vorzüglich zur Lenkung ihrer Rezeption und damit ihrer künstlerischen und geschichtlichen Legitimation.[34]

Zuallererst ist Lachenmann demnach Komponist – eine Identität, die jede seiner Äußerungen unausweichlich prägt, wie auch Ulrich Mosch bemerkt: »Erste Aufgabe des Komponisten bleibt eben das Komponieren, ist nicht die systematische Reflexion.«[35]

Auch wenn seine Schriften durch den Diskurszusammenhang mit unterschiedlichen Textsorten korrespondieren und sich im Einzelnen kaum von kunstwissenschaftlichen oder philosophischen Betrachtungen unterscheiden mögen, handelt es sich doch weder um kunstwissenschaftliche Abhandlungen noch um philosophische Traktate. Wir haben es vielmehr mit den Texten eines Künstlers zu tun, gewissermaßen mit Nebenerzeugnissen der kompositorischen Praxis, die – was Subjektivität, Parteilichkeit und die Lizenz zur Pointierung betrifft – anderen Gesetzen unterliegen als die Schriften von Theoretiker*innen. Von diesen unterscheiden sich Lachenmanns Texte auch

33 Eberhart Hüppe verzeichnet im Anhang zu seinem Eintrag im Lexikon *Komponisten der Gegenwart* (Stand: 2006) 147 Schriften, wobei Werkeinführungen sowie ein Großteil der Radio- und Fernsehbeiträge hier noch nicht mitgerechnet sind.

34 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 118.

35 Ulrich Mosch, »Vorwort«, in: Helmut Lachenmann, *KGM*, S. IX–XX, hier S. IX.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hinsichtlich ihrer Intentionalität: Sie sind nicht als für sich stehende Zeugnisse einer fachlichen Expertise zu verstehen, sondern als Sprachrohr eines Praktikers, der je nach Situation für seine ästhetische Position zu werben oder gegnerischen Stimmen auf der kompositorischen Bühne Kontra zu geben sucht. Als Komponist*innenkommentare[36] schreiben sie sich zudem in die Rezeption der Musik Lachenmanns ein, die sie mit Bedeutungen und Assoziationen anreichern und auf nicht zu unterschätzende Weise lenken.

Die Politik des Kritischen Komponierens

Die Verfechter*innen des Kritischen Komponierens grenzen sich somit gegenüber dem Ansinnen ab, Musik dezidiert in den Dienst einer politischen Wirkung zu stellen. Diese Skepsis sowohl gegenüber dem Begriff des Politischen wie auch gegenüber jenem der Wirkung bedeutet indessen nicht, dass dem Kritischen Komponieren nicht dennoch das Streben nach einer politischen Wirkung zugesprochen werden kann. Dieses Buch geht von einem weiten Politikbegriff aus, wie er etwa in der feministischen Theoriebildung, aber auch durch Ansätze im Umfeld von Poststrukturalismus und Marxismus stark gemacht wurde.[37] Ein solches Politikverständnis reduziert das Politische nicht auf die Bereiche von Staat und Regierung, sondern versteht es als Ausübung, Verteilung und Ausverhandeln von Macht.[38] Diese wird wiederum als die Fähigkeit definiert, durch die eigenen Handlungen die Handlungsmöglichkeiten anderer Menschen zu beeinflussen.[39] Im Sinne eines solchen weiten Politikbegriffs lässt sich die von den Fürsprecher*innen des Kritischen Komponierens angestrebte Transformation des Wahrnehmens und Denkens sowie der Wunsch, dass diese die Grundlage auch für ein verändertes Handeln bilden möge, sehr wohl als Streben nach einer politischen Wirkung verstehen.

Meines Erachtens eignet sich der Politikbegriff als analytische Kategorie zur Erhellung nicht nur dieser, sondern auch anderer Ebenen des Diskurses um das Kritische Komponieren. So wäre zum einen die Art und Weise zu untersuchen, wie sich die Diskursteilnehmer*innen in Bezug auf explizit politische

36 Mit dem Komponist*innenkommentar als Textgattung hat sich Wolfgang Gratzer in einer Monografie näher auseinandergesetzt: Wolfgang Gratzer, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Wien 2003.

37 Anton Pelinka und Johannes Varwick, *Grundzüge der Politikwissenschaft*, Wien u.a. [2]2010, S. 20–21; Colin Hay, *Political Analysis*, Basingstoke 2002, S. 59–71.

38 Hay, *Political Analysis*, S. 73.

39 Ebd., S. 74.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Fragen positionieren: Sowohl Lachenmann als auch Spahlinger und Huber tätigen namentlich in den 1970er-Jahren Aussagen, die – bei aller Distanz gegenüber interventionistischen Kunstströmungen – direkt an den Diskurs im Umfeld der Neuen Linken und der Studierendenbewegung anschließen und durchaus als explizite Verweise auf tagespolitische Fragen oder als Vision einer gerechteren Gesellschaft zu verstehen sind. Weiters eignet sich die Kategorie des Politischen zur Untersuchung der an die Praktik des Kritischen Komponierens geknüpften gesellschaftlichen Wirkungsabsicht, die ungeachtet der oben erwähnten Distanzierungsversuche zu konstatieren ist. Schließlich umfasst sie implizite gesellschaftstheoretische Annahmen der Akteur*innen, die insofern als ideologisch zu verstehen sind, als sie unhinterfragt vorausgesetzt und im Diskurs selbst nicht thematisiert werden, diesem aber im Sinne von Tiefenstrukturen zugrunde liegen und möglicherweise zu seinen expliziten Absichten im Widerspruch stehen. Ziel dieser Arbeit ist die Darstellung aller drei politischen Aspekte des Kritischen Komponierens.

1.2 Theorie und Methode

Die Grenzen des Sagbaren: der Diskursbegriff

In Zusammenhang mit dem Diskursbegriff liegt ein Rekurs auf Michel Foucault auf der Hand. Dieser sieht den Gegenstand der Diskursanalyse durch Aussagen konstituiert, die durch ihre Wiederholung und Gleichförmigkeit über Zeit- und Textgrenzen hinweg charakterisiert sind.[40] Der Diskurs bestimmt die Grenzen des Sagbaren, er legt fest, welche Aussagen in einem bestimmten Rahmen möglich sind:

> Die Beschreibung der diskursiven Ereignisse stellt eine völlig andere Frage [als die der Sprache, Anm. d. Verf.]: wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle? Man sieht zugleich, daß diese Beschreibung des Diskurses sich in Gegensatz zur Geschichte des Denkens stellt.[41]

Nach Foucault geht es der Diskursanalyse also nicht um das Aufspüren einer verdeckten Wirklichkeit hinter den Aussagen. Im Gegensatz zur Hermeneutik ist es nicht ihr Ziel, zur Intention der Autor*in vorzudringen – Gegenstand

40 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 40.
41 Ebd., S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ist lediglich die Menge der Aussagen in Form ihrer textlichen Materialisierungen. Auch im Rahmen dieser Arbeit liegt der Fokus nicht auf dem Bewusstsein der Subjekte hinter den Äußerungen, sondern auf Denkfiguren, die sich über die Jahre hinweg in Texten unterschiedlicher Autor*innen behaupten und gemeinsam eine diskursive Wirklichkeit konstituieren. Solche ›Topoi‹ fasst Hubert Knoblauch in Anlehnung an Ernst Robert Curtius als »feststehende Redeweisen, konstante Motive, verfügbare und stereotype Denkmodelle sowie Klischees.«[42] Der Toposbegriff kann als Leitbegriff bei der Analyse von Diskursen dienen.[43] Im Zentrum der Diskursanalyse steht – so Andreas Domann mit Verweis auf Dietrich Busse und Wolfgang Teubert – ein »Textkorpus, dessen ›Zusammensetzung durch im weitesten Sinne inhaltliche (bzw. semantische) Kriterien bestimmt wird‹.«[44] Diese Kriterien umfassen semantische Beziehungen und wechselseitige Verweise zwischen den Texten sowie einen gemeinsamen Gegenstand und Kommunikationszusammenhang.[45]

Der Diskurs als Teil des Sozialen: Critical Discourse Analysis

Bekanntlich zielt die Foucault'sche Diskursanalyse auf weit mehr als nur sprachliche Äußerungen: So spricht Foucault auch von »Institutionen, Praktiken, Techniken und von ihnen [den Menschen, Anm. d. Verf.] hergestellten Objekten«[46] als Bestandteilen des Diskurses. In Bezug auf eine Denkweise, die selbst noch die materielle Realität als Resultat von Diskursen ansieht, sprechen Kritiker*innen von einem ›Diskursidealismus‹, der die soziale Wirklichkeit nicht wie der traditionelle Idealismus als gedankliches, dafür aber als diskursives Konstrukt betrachte.[47] Im Gegensatz dazu definiert die ›Critical

42 Hubert Knoblauch, »Diskurs, Kommunikation und Wissenssoziologie«, in: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. I: Theorien und Methoden*, hg. von Reiner Keller u.a., Wiesbaden 2001, S. 207–223, hier S. 218.

43 Ebd., S. 221–222.

44 Dietrich Busse und Wolfgang Teubert, »Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik«, in: dies., Fritz Hermanns (Hg.), *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*, Obladen 1994, S. 14; zit.n. Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse* (= Musikphilosophie, Bd. 4), Freiburg i.Br. 2012, S. 21.

45 Ebd., S. 21–22.

46 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 172.

47 Lilie Chouliaraki und Norman Fairclough, *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh 2007, S. 28: »[D]iscourse theory has its dangers. Many of those who have worked with the concept of discourse have ended up seeing the social as nothing but discourse«.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Discourse Analysis‹ (CDA) in der Ausformulierung von Lilie Chouliaraki und Norman Fairclough »discourse [...] as an element of social practices, which constitutes other elements as well as being shaped by them«[48]. Fairclough und Chouliaraki sehen den Diskurs – in Anlehnung an Bhaskars ›kritischen Realismus‹[49] – also nur als eine unter vielen Dimensionen des menschlichen Lebens, die einander wechselseitig beeinflussen, wobei keine Ebene als absolute Determinante fungiert.[50] Die CDA bietet somit die Möglichkeit, einen diskurstheoretischen Ansatz mit einer Theorie der Praxis in einem sozialen Feld zusammenzudenken. Soziale und diskursive Strukturen beeinflussen sich in dieser Sichtweise gegenseitig, ohne dass die einen aus den anderen ableitbar wären.[51] Diskurs versteht die CDA als sprachlich artikulierte Form sozialer Praxis, die darüber hinaus noch weitere Elemente wie etwa »social relations, power, material practices, beliefs/values/desires, and institutions/rituals«[52] umfasst. Wie Ruth Wodak ausführt, kommt infolgedessen der Analyse des Kontexts – und dabei vor allem der sozialen Verhältnisse, in die ein Diskurs eingebettet ist – innerhalb der CDA besondere Bedeutung zu:

> A fully »critical« account of discourse would thus require a theorization and description of both the social processes and structures which give rise to the production of a text, and of the social structures and processes within which individuals or groups as social historical subjects, create meanings in their interaction with texts.[53]

48 Ebd., S. vii. Unter dem Namen ›Kritische Diskursanalyse‹ hat Siegfried Jäger am Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung einen eigenständigen Zugang zur Diskursforschung entwickelt, der sich von den englischsprachigen Ansätzen der CDA unterscheidet, weswegen hier auch der englische Begriff zur Anwendung kommt. Siehe Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* (= Edition DISS, Bd. 3), Münster ^{7}2015.

49 Vgl. Andrew Collier, *Critical Realism. An Introduction to Roy Bhaskar's Philosophy*, London u.a. 1994, passim.

50 Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 18: »The various dimensions and levels of life – including physical, chemical, biological, economic, social, psychological, semiological (and linguistic) – have their own distinctive structures [...]. Because the operation of any mechanism is always mediated by the operation of others, no mechanism has determinate effects on events«.

51 Ebd., S. 1.

52 Ebd., S. 28.

53 Ruth Wodak, »What CDA Is About. A Summary of Its History, Important Concepts and Its Developments«, in: *Methods of Critical Discourse Analysis*, hg. von Ruth Wodak u.a., London 2001, S. 1–31, hier S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ebenso wie die sozialen Strukturen begreift die CDA auch den Diskurs als von Machtverhältnissen durchdrungen.[54] Für Fairclough und Wodak sind Diskurse insofern, als sie diese Machtverhältnisse unsichtbar machen und damit zu ihrer Aufrechterhaltung beitragen, als ideologisch zu betrachten.[55] Es gehört zum Anspruch der CDA, diese ideologischen Konstruktionen offenzulegen.[56] In diesem Sinn lässt sich die Vorgehensweise der CDA als ideologiekritisch verstehen.

Indem die CDA das Ziel verfolgt, die impliziten Annahmen der Diskursteilnehmer*innen transparent zu machen, verhält sie sich nicht unparteiisch, sondern bezieht innerhalb der von ihr beschriebenen Machtbeziehungen Position. Ausgehend von Roy Bhaskar sehen es Chouliaraki und Fairclough als Ziel kritischer Sozialwissenschaft, nicht nur soziale Praktiken, sondern auch die unausgesprochenen ›Proto-Theorien‹ oder unreflektierten Vorannahmen, die ihnen zugrunde liegen, zu analysieren. Im Rahmen dieser Arbeit bedeutet dies, die sprachlichen Äußerungen Lachenmanns und seines diskursiven Umfelds in Rückkoppelung zum soziokulturellen Rahmen zu untersuchen, in dem sie erfolgen. Angelehnt an Fairclough und Chouliaraki verstehe ich den Diskurs über ›neue Musik‹ daher als Spiegel realer Machtverhältnisse und -kämpfe.

Verschiedentlich nehmen die Vertreter*innen der CDA auf Pierre Bourdieu Bezug – so etwa in der Adoption des Bourdieu'schen Feldbegriffs.[57] Chouliarakis und Faircloughs Konzeption des Lebens als soziale Praxis, die sowohl von Strukturen beeinflusst wird als auch die Transformation dieser Strukturen bedingt, lässt sich zudem mit der vom »konstruktivistischen Strukturalismus«[58] geprägten Sozialraumtheorie Bourdieus verbinden.[59] Eine Verwandtschaft zu dessen Denkgebäude ist auch in der Auffassung von Theoriearbeit als einer spezifischen Form der Praxis zu bemerken – eine Verbindung, die bereits bei Adorno vorgezeichnet ist und auch in der vorliegenden Arbeit in der Verortung

54 Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 32.

55 Norman Fairclough und Ruth Wodak, »Critical Discourse Analysis«, in: *Discourse as Social Interaction*, hg. von Teun Adrianus van Dijk (= Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, Bd. 2), London u.a. 1997, S. 258–284, hier S. 258; Keller, *Diskursforschung*, S. 31: »Als ideologisch gelten Diskurse dann und insofern, wie sie (aus Sicht der kritischen Maßstäbe der DiskursanalytikerInnen) etablierte soziale Macht- und Herrschaftsbeziehungen verstärken.«

56 Wodak, »What CDA is about«, S. 3.

57 Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 22.

58 Ebd., S. 1, 31.

59 Vgl. Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M. 1998, S. 18; Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. ^{6}2014, S. 84.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Diskurses im sozialen Feld der ›neuen Musik‹ fruchtbar gemacht werden soll.[60]

Auf der CDA beruhende Forschungszugänge kommen bislang vor allem in den Sozialwissenschaften zur Anwendung, während sich innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften stärker an Foucault ausgerichtete Ansätze etabliert haben.[61] Ein Überblick über die Verbreitung diskursanalytischer Zugänge innerhalb der Disziplin steht für den Bereich der Musikwissenschaft noch aus. Insgesamt ist festzustellen, dass diskursanalytische Zugänge hier zwar präsent sind, im Vergleich zu anderen Disziplinen bislang aber eine untergeordnete Rolle spielen.

Musik als soziale Praxis

Den folgenden Überlegungen liegt ein Verständnis von Musik als sozialer Praxis zugrunde.[62] Begründet ist dieser Zugang in der pragmatistischen Philosophie, die auf eine Enthierarchisierung und -sakralisierung von Kunst zielt und diese in der alltäglichen Lebenserfahrung verortet.[63] Aufbauend auf diesen Konzepten soll ›neue Musik‹ in der Folge als Spezialfall westlicher Kunstmusik verstanden werden, der nicht nur Ausdruck einer bestimmten Teilkultur – also einer Interaktions-, Kommunikations- und Lebensform – ist und von Werten wie Innovation, Komplexität oder Ernsthaftigkeit getragen wird, sondern auch in sozialen Verhältnissen begründet liegt, die durch Macht und materielle Unterschiede geprägt sind. Dabei ist anzuerkennen, dass sich im 19. Jahrhundert im Kontext der europäischen bürgerlichen Kultur und Gesellschaft eine Sondersphäre der Kunst herausbildete, die als autonom und vom Bereich des Alltags und des Produktionsprozesses geschieden gedacht wird. Obwohl dieser Autonomie aufgrund ihrer diskursiven Konstitution jedenfalls eine Teilwirklichkeit einzuräumen ist, vollzieht sich auch die westliche Kunstmusik – und damit die

60 Theodor W. Adorno, »Marginalien zu Theorie und Praxis«, in: *Kulturkritik und Gesellschaft* 2 (= GS, Bd. 10), Frankfurt a.M., S. 759–782; vgl. Kapitel 7.1-7.2, vgl. auch Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 27–29.

61 Marian Füssel und Tim Neu, »Diskursforschung in der Geschichtswissenschaft«, in: *Theorien, Methodologien und Kontroversen*, hg. von Johannes Angermüller u.a. (= Diskursforschung, Bd. 1), Bielefeld 2014, S. 145–161, hier S. 151–152.

62 Vgl. Tia DeNora, »Musical Practice and Social Structure. A Toolkit«, in: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, hg. von Eric Clarke u.a., Oxford 2004, S. 35–56, hier S. 36–37; Ann Swidler, »Culture in Action. Symbols and Strategies«, in: *American Sociological Review* 51 (April 1986), Heft 2, S. 273–286.

63 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. ^{3}1998, passim.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›neue Musik‹ – im sozialen Geflecht und in einer hierarchisch strukturierten Gesellschaft.

Musikalische Bedeutung ist diesem Verständnis nach den Werken nicht inhärent, sondern die Folge von Zuschreibungen, die aus einem kulturellen Verständigungsprozess hervorgehen. In Zusammenhang mit dem hier untersuchten Diskursausschnitt sind insbesondere die Zuschreibungen politischer Bedeutung von Interesse, die sich in einer Häufung politischer Rhetorik und Metaphorik manifestieren. Die CDA bietet sich als Mittel an, den diskursanalytischen Ansatz mit einer soziologischen Perspektive zu verbinden.

Aufgrund der Notwendigkeit, der linguistischen Analyse eine Untersuchung der sozialen Situation an die Seite zu stellen, spricht Wodak auch von einer besonderen Affinität der CDA zur Interdisziplinarität.[64] In diesem Sinn versteht sich die vorliegende Diskursanalyse als lediglich ein Baustein in einem Gefüge, zu dessen Vervollständigung es auch im engeren Sinn musikanalytischer Studien sowie einer empirisch ausgerichteten soziologischen Analyse bedürfte. Unter dem Blickwinkel von Musik als sozialer Praxis bietet es sich insbesondere an, das Modell der CDA mit praxistheoretischen Zugängen zu verbinden.

Ihr Kritikverständnis rückt die CDA in ein Naheverhältnis zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, das in dem Streben nach Aufklärung und Emanzipation zum Ausdruck kommt und in den verschiedenen Ansätzen unterschiedlich stark ausgeprägt ist.[65] Während den hier verfolgten Forschungsansatz sein kritisches Erkenntnisinteresse ebenfalls mit der Philosophie der Frankfurter Schule verbindet, unterscheidet sich das Musikverständnis grundlegend von einem produktionsästhetischen Ansatz, für den etwa Theodor W. Adorno steht.

1.3 Vom Text zum Kontext: das analytische Verfahren

Wie ihre Vertreter*innen betonen, handelt es sich bei der CDA um keine festgelegte Methode.[66] Ihr Ansatz wird in diesem Buch daher mit detaillierter ausgearbeiteten diskursanalytischen Verfahren – wie jenen von Reiner Keller und Hubert Knoblauch, insbesondere aber der von Achim Landwehr beschriebenen ›historischen Diskursanalyse‹ – kombiniert.[67]

64 Wodak, »What CDA is about«, S. 11.

65 Ebd., S. 2, 9–10; Fairclough, Wodak, »Critical Discourse Analysis«, S. 261; Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 259.

66 Ebd., S. 17.

67 Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a.M., New York ^{2}2009.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Wie von Fairclough vorgeschlagen, vollzieht sich das Analyseverfahren in drei Etappen:

I. Zunächst wird der Diskurs aus sich selbst heraus, noch ohne Betrachtung des Kontexts, zur Darstellung gebracht. Dieser Teil der Untersuchung zielt darauf ab, wesentliche Kategorien und Denkfiguren herauszuarbeiten und die Argumentationsweise der Teilnehmer*innen sowie die interne Strukturierung und Funktionsweise des Diskurses nachvollziehbar zu machen (Kapitel 4).

II. Darauf folgt in Kapitel 5 die Interpretation der im ersten Teil generierten diskursiven Figuren. Dieser Abschnitt, der ideologische Elemente des Diskurses zur Darstellung bringen soll, ist an das Modell der ›historischen Diskursanalyse‹ angelehnt.[68] Zur Orientierung dient dabei eine Reihe von Begriffen oder ›Topoi‹, die sich im Zuge der Textanalyse als Knotenpunkte herauskristallisiert haben. Mit Reiner Keller werden sie »in einen weiteren Interpretationshorizont – bspw. Fragen der Macht oder Hegemonie, der Rolle einzelner Akteure und Ereignisse im Diskurs oder diskursiven Feld usw. – gestellt«[69]. Domann verweist in diesem Zusammenhang auf Charles Taylors Begriff der »Hintergrundbilder«[70] (»background ›pictures‹«[71]) als impliziten Bezugsrahmen kulturell geteilter Vorannahmen und Praktiken, die in den Aussagen nicht explizit gemacht werden, diese aber in einen Horizont stellen, der sie in ihrer Bedeutung erst verständlich macht. Anders als hermeneutischen Verfahren geht es der historischen Diskursanalyse nicht um das Erfassen einer mentalen Wirklichkeit ›hinter‹ den Aussagen oder darum, herauszufinden, was die Autor*innen wirklich gedacht hätten. Gegenstand ist vielmehr die Positivität des Diskurses, der sich durch eine Formation von den Einzeltext transzendierenden Aussagen definiert. Dieser Etappe liegen die folgenden Arbeitsschritte zugrunde:

Korpusbildung: Ein Diskurs wird mit Landwehr als eine Menge von »Aussagen, die sich hinsichtlich eines bestimmten Themas systematisch organisieren

68 Ebd.

69 Keller, *Diskursforschung*, S. 115.

70 Domann, *Postmoderne und Musik*, S. 25.

71 Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Mass.u.a. 2018, S. 575. Das Konzept ist Collingwoods Begriff der ›absolute presuppositions‹ verwandt – Vorannahmen, die im Diskurs selbst nicht verhandelt werden, sondern den Rahmen dafür vorgeben, welche Fragestellungen überhaupt möglich sind. Giuseppina D'Oro und James Connelly, »Robin George Collingwood«, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2006), https://plato.stanford.edu/entries/collingwood/ (Zugriff am 26. Oktober 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und durch eine gleichförmige (nicht identische) Wiederholung auszeichnen«,[72] gefasst. Vor dem Hintergrund eines imaginären Korpus – der Menge aller vorliegenden Aussagen über das Kritische Komponieren – wurde für das konkrete Korpus eine Auswahl getroffen, die dem Anspruch der Repräsentativität folgt (zur Begrenzung des Korpus vgl. S. 25).

Die **Aussagenanalyse** gliederte sich in die detaillierte Untersuchung von Textbausteinen, die von der Ebene des Gesamttextes bis zur Analyse lexikalischer Feinheiten reicht. Auf der Makro-Ebene bestand sie in der Bestimmung der Textsorte und -gestalt, des Themas sowie beherrschender Darstellungsprinzipien, narrativer Muster und Querbezüge zu anderen Texten. Die Mikro-Ebene umfasste die Analyse relevanter Argumentationsstränge, Wortfeldanalysen sowie die eingehende Beschäftigung mit Rhetorik und Lexik, einschließlich der Verwendungshäufigkeit einzelner Begriffe.

In der eigentlichen **Diskursanalyse** wurden aus der Gegenüberstellung von Einzeltextanalysen schließlich jene übergreifenden Tendenzen und ›Topoi‹ (emphatisches Kunstverständnis, Universalismus, Humanität) generiert, die die Kernkategorien der vorliegenden Arbeit bilden und in Kapitel 5 ausführlich dargestellt werden.

III. Die letzte Etappe gibt den von Landwehr unter »Kontextanalyse«[73] subsumierten Rahmenbedingungen und sozialen Beziehungen breiten Raum, indem der beschriebene Diskurs in Relation zum sozialen Feld der ›neuen Musik‹ gesetzt wird. Der Fokus wird dabei auf die am Diskurs beteiligten Akteur*innen, die damit einhergehenden Ereignisse sowie die institutionellen Rahmenbedingungen gelegt, unter denen sich der Diskurs vollzieht:[74] »During this phase, the researcher draws on social theory in order to reveal the ideological underpinnings of the interpretive procedures. This is how discourse analysis becomes ›critical‹.«[75] Unter diesen Analyseschritt fallen in der vorliegenden Arbeit auch Fragen »nach den möglichen Ursachen, Rahmenbedingungen und Wirkungen spezifischer Diskursverläufe.«[76]

72 Ebd., S. 92f.
73 Ebd., S. 105–110.
74 Keller, *Diskursforschung*, S. 115.
75 Brent C. Tabot, »Critical Discourse Analysis for Transformative Music Teaching and Learning. Method, Critique, and Globalization«, in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* (2010), Heft 186, S. 81–93, hier S. 85.
76 Diese Fragen werden Keller zufolge erst im Anschluss an den dritten Analyseschritt adressiert. ebd., S. 115.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Gegenstand der Analyse

Der Diskurs des Kritischen Komponierens soll hier am Beispiel der Texte Helmut Lachenmanns analysiert werden, dessen mündliche und schriftliche Äußerungen das Herzstück des untersuchten Korpus darstellen. Ein Subkorpus bilden die Texte anderer Autor*innen über Lachenmann, die daraufhin befragt werden, inwiefern darin Denkfiguren aus Lachenmanns eigenen Texten reproduziert werden und sie somit ebenfalls als Bestandteil des untersuchten Diskurses anzusehen sind. Auch wenn eine Unterscheidung kompositionstechnischer und gesellschaftspolitischer Fragen in völliger Trennschärfe nicht möglich ist, stehen jene Texte im Mittelpunkt, in welchen explizit gesellschaftliche und politische Aspekte des Kritischen Komponierens behandelt werden. Das Verhältnis zwischen Lachenmanns Schriften und den Schriften über ihn wird in Kapitel 6 einer detaillierten Untersuchung unterzogen.

Der 1996 von Josef Häusler herausgegebene erste Band der Schriften Helmut Lachenmanns, *Musik als existentielle Erfahrung*, bildet den Grundstock bei der Untersuchung der Texte Lachenmanns, umfasst er doch alle wesentlichen Schriften aus dem Zeitraum 1966–1996[77] – also jene Texte, die der Autor zum Zeitpunkt der Veröffentlichung weiterhin als gültig anerkannte. So nicht anders angegeben, wird hier nach der dritten Auflage von 2015 [*MaE*^{3}] zitiert. Vor 1996 entstandene Texte, die nicht in den Schriftenband Eingang fanden, wurden ausschließlich ergänzend herangezogen. Bei *Musik als existentielle Erfahrung* handelt es sich um eine praktische Leseausgabe, die sich an ein breiteres Publikum richtet, nicht um eine Edition mit philologisch-kritischem Anspruch, was den Nachvollzug von Varianten in der Textgestalt mitunter erschwert. Lachenmanns Schriften liegen häufig in unterschiedlichen Textstadien vor: Ihren Ursprung bilden oft Redebeiträge für Kongresse oder den Rundfunk, die in adaptierter Form in einem Tagungsband oder einer Zeitschrift publiziert wurden.[78] Diese Erstveröffentlichungen wurden für *Musik als existentielle Erfah-*

77 Der Band enthält auch die beiden Vorträge »Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute« und »Text – Musik – Gesang«, die Luigi Nono 1959 bzw. 1960 in Darmstadt hielt. Entgegen der lange vorherrschenden Annahme, dass die Texte im Wesentlichen von Lachenmann stammen, veranlasste die Aufarbeitung von Vortragsskizzen im Archivio Luigi Nono in Venedig Angela Ida De Benedictis und Ulrich Mosch jedoch zu dem Schluss, dass Lachenmann lediglich für die deutsche Formulierung verantwortlich zeichnete. Angela Ida De Benedictis und Ulrich Mosch, »Introduzione«, in: *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann-Luigi Nono (1957–1990)*, Firenze 2012, S. VII–XXIV, hier S. XIV–XV.

78 Von den Texten »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« und »Zum Problem des Strukturalismus« existieren beispielsweise jeweils fünf solcher Ver-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rung nochmals überarbeitet, ohne dass dies eigens gekennzeichnet wäre. Auch für die beiden Neuauflagen des ersten Schriftenbands wurden die Texte weiteren Überarbeitungen unterzogen.[79] Wie bereits Nonnenmann dargelegt hat, handelt es sich bei den Differenzen zwischen den Textgestalten – auch jenen zwischen Vortragstext, Erstveröffentlichung und Fassung letzter Hand – allerdings nur selten um inhaltliche Abweichungen, sondern in der Regel lediglich um Eingriffe redaktioneller Natur.[80] Da der 2021 von Ulrich Mosch herausge-

---

öffentlichungsschritte (Skizzen und Vortragstext nicht eingeschlossen) – einschließlich je zwei Übersetzungen. Die Originalquellen sind in der Sammlung Helmut Lachenmann der Paul Sacher Stiftung Basel einzusehen.

79 Gemäß dem Vorwort des Herausgebers nahm Lachenmann für die 2004 erschienene zweite Auflage zahlreiche kleinere Modifikationen vor, ohne jedoch grundlegend in den Inhalt der Texte einzugreifen. (Eine Ausnahme bildet Lachenmanns Analyse seines zweiten Streichquartetts.) Josef Häusler, »Vorwort zur 2. Auflage«, in: Helmut Lachenmann, *MaeE*^{3}, S. XXVI. Für die 2015 erschienene dritte Auflage, die der vorliegenden Arbeit als Grundlage dient, wurden lediglich Werkregister, Diskografie und Anmerkungen vom Verlag aktualisiert.

80 Um dies zu überprüfen, wurden am Beispiel der Aufsätze »Zur Analyse Neuer Musik« und »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« die Textgestalten vom Typoskript, das dem mündlichen Vortrag als Grundlage gedient hatte, über die Erstveröffentlichung bis zu den Varianten in *MaeE* untersucht. In beiden Fällen befinden sich Unterlagen in Form von annotierten Typoskripten und Fotokopien sowie vereinzelten handschriftlichen Notizen in der Paul Sacher Stiftung Basel. Der erste Text basiert auf einem 1971 gehaltenen Vortrag, der erstmals 1973 und dann wieder in *MaeE* abgedruckt wurde. In diesem Fall gibt es kaum Abweichungen zwischen den Textfassungen. Der Aufsatz »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« beruht auf einem Vortrag von 1976, der 1977 in gekürzter Form in der NMZ und der NZZ erschien und ins Englische sowie ins Spanische übersetzt wurde, bevor er in *MaeE* Eingang fand. In der Paul Sacher Stiftung findet sich dazu ein Vortragstyposkript, das mit der unter dem Titel »Die Schönheit und die Schöntöner« 1977 erfolgten Erstausgabe sowie mit den Fassungen in *MaeE* (1996/2015) verglichen wurde. Während es sich bei der Erstveröffentlichung im Wesentlichen um eine gekürzte Version jener Fassung handelt, die schließlich in den Schriftenband Eingang fand, unterscheidet sich das Vortragstyposkript in zahlreichen sprachlichen Details von den Druckfassungen. Da jene die inhaltliche Aussage meines Erachtens jedoch nicht substanziell berühren, wurde im weiteren Verlauf der Arbeit von einer Beschäftigung mit dem Archivmaterial abgesehen und die Diskursanalyse aus praktischen Gründen auf die Letztfassungen beschränkt. Helmut Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik« [1973], in: *MaeE*^{3}, S. 21–34; Helmut Lachenmann, *Zur Analyse neuer Musik (1971)*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und anderen Eintragungen. Sammlung HL, PSS Basel, mit freundlicher Genehmigung; EV in: *Die Wertproblematik in der Musikdidaktik*, hg. von Werner Krützfeld, Ratingen 1973, S. 35–53. Helmut Lachenmann, »Zum Problem des

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gebene zweite Band der Schriften Helmut Lachenmanns erst in der Fertigstellungsphase dieses Buches erschien, werden die nach Erscheinen von *Musik als existentielle Erfahrung* entstandenen Texte in diesem Buch nach den jeweiligen Originalquellen zitiert. Berücksichtigung fanden insbesondere jene, die über bloße Gelegenheitsprodukte hinausgehen (konkret betrifft dies die Texte »Die Musik ist tot … aber die Kreativität lebt«[81] (1997), »Philosophy of Composition. Is There Such a Thing?«[82] (2004), »Kunst in (Un)Sicherheit bringen«[83] (2006), »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero«[84] (2008), »Kunst und Demokratie«[85] (2009), »Tradition der Irritation. Nachdenken über das Komponieren, den Kunstbegriff und das Hören«[86] (2012) und »Komponieren am Krater«[87] (2016))[88]. Interviews und Gelegenheitstexte – wie etwa Würdigun-

musikalisch Schönen heute« [1977], in: *MaeE*[3], S. 104–115; Helmut Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute (1976)*. Konvolut, Sammlung HL, PSS Basel, mit freundlicher Genehmigung; EV: Helmut Lachenmann, »Die Schönheit und die Schöntöner«, in: *NMZ* 26 (Februar/März 1977), Heft 1, S. 1–7; zu den weiteren Druckfassungen vgl. Elke Hockings, Jörg Jewanski und Eberhard Hüppe, »Helmut Lachenmann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister u.a., https://www.nachschlage.net/search/document?index=mol-17&id=17000000327&type=text/html&query.key=SBsQAdMo&template=/publikationen/kdg/document.jsp&preview= (Zugriff am 14. Juli 2020). Vgl. dazu Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 20.

81 Helmut Lachenmann, »Die Musik ist tot … aber die Kreativität lebt. Zum Festakt 75 Jahre Donaueschinger Musiktage am 18. Oktober 1996«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 61–62.

82 Helmut Lachenmann, Philosophy of Composition – Is There Such a Thing?«, in: *Identity and Difference. Essays on Music, Language and Time* (= Collected Writings of the Orpheus Institute), Leuven 2004, S. 55–69.

83 Helmut Lachenmann, »Kunst in (Un)Sicherheit bringen«, in: *Positionen* 67 (2006), S. 2–4.

84 Helmut Lachenmann, »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero. Materialien, Notizen und Gedankenspiele«, in: *Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006*, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Darmstädter Diskurse, Bd. 2), Saarbrücken 2008, S. 84–98.

85 Helmut Lachenmann, »Kunst und Demokratie«, in: *MusikTexte* (2009), Heft 122, S. 26–28.

86 Helmut Lachenmann, »Tradition der Irritation. Nachdenken über das Komponieren, den Kunstbegriff und das Hören«, in: *MusikTexte* (2012), Heft 132, S. 11–13.

87 Helmut Lachenmann, »Komponieren am Krater«, in: *MusikTexte* 151 (2016), S. 3–5.

88 Der Umfang zahlreicher der in *MaeE* enthaltenen Texte wird in diesem Subkorpus lediglich von »Philosophy of Composition« und »›East meets West? West eats meat‹« erreicht, während die anderen Publikationen den Umfang von zwei bis drei Seiten nicht überschreiten.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gen von Persönlichkeiten aus dem Musikbereich, CD-Booklets, Programmheft-Texte, Vor- und Geleitworte sowie kurze Statements und Kommentare zu Jubiläen und aktuellen kulturpolitischen Anlässen – gingen exemplarisch in das Korpus ein. Auch Texte, die ausschließlich in mündlicher Form vorliegen – dabei handelt es sich primär um Interviews und Diskussionen für Hörfunk und Fernsehen –, wurden zwar ausschnitthaft in die Analyse mit einbezogen, spielen aber gegenüber den oben erwähnten ›Haupttexten‹ eine untergeordnete Rolle.

Texte Lachenmanns: Ausführliche Diskursanalyse

- Affekt und Aspekt
- Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung
- Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung
- Die gefährdete Kommunikation
- ›Last meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero. Materialien, Notizen und Gedankenspiele
- Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger
- Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute
- Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten
- In Sachen Eisler. Brief an ›Kunst und Gesellschaft‹
- Klangtypen der Neuen Musik
- Komponieren am Krater
- Komponieren im Schatten von Darmstadt
- Kunst in (Un)Sicherheit bringen
- Kunst und Demokratie
- Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren
- Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch
- Paradiese auf Zeit. Gespräch mit Peter Szendy
- Über Tradition
- Vier Grundbestimmungen des Musikhörens
- Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder
- Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher
- Zum Problem des musikalisch Schönen heute
- Zum Problem des Strukturalismus
- Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort
- Zur Analyse neuer Musik

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Texte Lachenmanns: Ergänzende Betrachtung

- Accanto
- Accanto. Musik für einen Soloklarinettisten mit Orchester (1975/76)
- Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69)
- Antwort zu ‚Das Schöne & das Häßliche'
- »Bewundernswerter Geist«. Nachruft auf Heinz-Klaus Metzger
- Die Musik ist tot … aber die Kreativität lebt. Zum Festakt 75 Jahre Donaueschinger Musiktage am 18. Oktober 1996
- Fassade für großes Orchester (1973)
- Carsten Fastner, ›Ich verehre Morricone‹ (Interview)
- Harmonica. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83)
- Herausforderung an das Hören. Gespräch mit Reinhold Urmetzer
- Idée musicale
- In aller Souveränität unscheinbare Menschlichkeit
- Klangschatten – mein Saitenspiel (1972)
- Kunst, Freiheit und die Würde des Orchestermusikers. An Vinko Globokar
- Leserzuschrift zum Fusionsplan der beiden SWR-Sinfonieorchester
- Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik
- Mahler – eine Herausforderung
- Nono, Webern, Mozart, Boulez. Text zur Sendereihe ›Komponisten machen Programm‹
- NUN. [Werkeinführung]
- Offener Brief an Hans Werner Henze
- Philosophy of composition. Is there such a thing?
- Präzision und Utopie. Die Musik des Komponisten Mark Andre lässt das Zuhören zum Hören werden
- Selbstporträt 1975. Woher – Wo – Wohin
- Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente
- temA
- ›… total verformt natürlich‹. Helmut Lachenmann moderiert E- und U-Musik
- Tradition der Irritation. Nachdenken über das Komponieren, den Kunstbegriff und das Hören
- Trio fluido für Klarinette, Viola und Schlagzeug (1966) I
- Über das Komponieren
- Über mein zweites Streichquartett. (»Reigen seliger Geister«)
- Über Nicolaus A. Huber
- Über Schönberg
- Von Nono berührt. Für Carla Henius
- Von verlorener Unschuld

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

- Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik
- 1968. Ein Fragebogen

Interviews, Diskussionen und Rundfunk-Sendungen

- Birkenkötter, Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der ›Musik mit Bildern‹ »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern
- De Benedictis und Mosch, Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann-Luigi Nono (1957–1990)
- Demmler, »Wo bleibt das Negative?« Podiumsdiskussion mit Heinz-Klaus Metzger, Helmut Lachenmann, Matthias Pinscher und Max Nyffeler
- Gadenstätter und Utz, »Klang, Magie, Struktur«. Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann
- Hiekel, »Kritisches Komponieren, Glückserfahrungen und die Macht der Musik. Jörn Peter Hiekel im Gespräch mit Helmut Lachenmann, Hans-Peter Jahn, Martin Kaltenecker, Ulrich Mosch und Isabel Mundry«
- Metzger, »Gespräch zwischen John Cage, Helmut Lachenmann und Heinz-Klaus Metzger«
- Gielen, Orchesterfarben: Helmut Lachenmann
- Hilberg, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹. Helmut Lachenmann im Gespräch«
- Konold, »Distanz wegen Nähe. Gespräch mit dem Komponisten Helmut Lachenmann«
- Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören. Gespräch mit Helmut Lachenmann«
- Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann«
- Still, Helmut Lachenmann ›Pression‹ with Lucas Fels
- Struck-Schloen, »›Ernst machen: das kann ja heiter werden!‹ Helmut Lachenmann im Radiogespräch«

Texte des diskursiven Umfelds

- Heister, »Neue Musik im 20. Jahrhundert und ihre Feinde«
- Huber, »Intention und Wirkung. Zur Situation der Neuen Musik«
- Ders., »Kritisches Komponieren«
- Mahnkopf, »Adornos musikalische Moderne«
- Ders., *Kritik der neuen Musik*
- Ders., »Foreword«, in: *Critical Composition Today*
- Ders., »Was heißt kritisches Komponieren?«
- Ders., *Kritische Theorie der Musik*
- Metzger, »Adornos ›Philosophie der neuen Musik‹ ein halbes Jahrhundert später«

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

- Metzger und Riehn, »Editorial«, in: *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*
- Oehlschlägel, *Mit Haut und Haaren. Gespräche mit Mathias Spahlinger*
- Redaktion der Zeitschrift *Kunst und Gesellschaft*, »Musik im Klassenkampf«
- Spahlinger, »politische implikationen des materials der neuen musik«

Texte über Lachenmann

- Abbinanti, »Sections of Exergue/Evocations/Dialogue with Timbre«
- Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt?«
- Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«
- Cavallotti, »Präformation des Materials und kreative Freiheit«
- Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist‹«
- Ders., »Critical Modernism«
- Domann, »›Wo bleibt das Negative?«
- Etscheit und dpa, »Komponist Lachenmann setzt auf Hörner. Uraufführung in München«
- Febel, »Zu *Ein Kinderspiel* und *Les Consolations* von Helmut Lachenmann«
- Gottwald, »Vom Schönen im Wahren«
- Grüny, »›Zustände, die sich verändern‹«
- Handschick, »Visionen und Realitäten – Schüler-Kompositionsprojekte zwischen Kunstanspruch und Klischeeproduktion«
- Häusler, »Vorwort des Herausgebers«
- Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung«
- Ders., »Erfolg als Ermutigung«
- Ders., »Lachenmann verstehen«
- Ders., »Die Freiheit zum Staunen«
- Ders., »Ist Versöhnen das Ziel?«
- Hinz, »Lachenmann lesen. Ein Kinderspiel«
- Hockings, »Helmut Lachenmann's Concept of Rejection«
- Hockings, Jewanski und Hüppe, »Helmut Lachenmann«
- Hüppe, »Über das Höhlengleichnis«
- Ders., »Topographie der ästhetischen Neugierde«
- Ders., »Rezeption, Bilder und Strukturen«
- Ders., »Helmut Lachenmann«
- Jahn, »Pression«
- Ders., »›Schöne Stellen‹«
- Jeschke, »Hören ohne zu und auf?«
- Kabisch, »Dialektisches Komponieren – dialektisches Hören«
- Kaltenecker, »Manches geht in der Nacht verloren«
- Ders., *Avec Helmut Lachenmann*

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

- Ders., »Helmut Lachenmann und das ‚kritische Orchester'«
- Ders., »Hören mit Bildern«
- Ders., »Was ist eine reiche Musik«
- Kohler, »Zur politischen Dimension einer musikalischen Kategorie«
- Lesser, »Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann«
- Linke, *Konstellationen*
- Mäckelmann, »Helmut Lachenmann, oder: ›Das neu zu rechtfertigende Schöne‹«
- Mahnkopf, »Helmut Lachenmann: *Concertini*«
- Ders., »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«
- Mohammad, »What has Lachenmann done with my Mozart?!«
- Mosch, »Vorwort«
- Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*
- Ders., »›Musik mit Bildern‹«
- Ders., »Die Sackgasse als Ausweg«
- Ders., »Was ist Musik?«
- Nyffeler, »Himmel und Höhle«
- Ders., »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«
- o. V., »Eine kalte Dusche im Konzertsaal«
- Rocha, »Where Does Music Start?«
- Schmidt, E., »Mahler contra Lachenmann«
- Schmidt, M., »Mozart gedenken. Erinnerung und Bild bei Helmut Lachenmann«
- Shaked, »›Wie ein Käfer, auf dem Rücken zappelnd‹«
- Sielecki, *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*
- Utz, »Klangkadenz und Himmelsmechanik«
- Utz und Gadenstätter, »Vorwort«
- van Eecke, »NUN?!«
- Ders., »The Adornian Reception of (the) Child(hood) in Helmut Lachenmann's ›Ein Kinderspiel‹«
- Wellmer, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik«
- Ders., *Versuch über Musik und Sprache*
- Zehentreiter, »Sensory Cognition as an Autonomous Form of Critique«
- Zender, »Über Helmut Lachenmann«

Innerhalb der Texte über Lachenmann steht insbesondere die deutschsprachige Literatur im Fokus dieser Arbeit. Die englischsprachige Literatur dient dabei vor allem als Kontrastfolie, da sie die Spezifik des deutschsprachigen Diskurses nochmals klarer hervortreten lässt. Im Mittelpunkt stehen Lachenmann gewid-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mete Monografien und Sammelbände; auch einige Zeitschriften-Sonderhefte (*MusikTexte* 1997, *NZfM* 2006) sowie die beiden Lachenmann gewidmeten Ausgaben der *Musik-Konzepte* (1988 und 2000) sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung.

Unter den Lachenmann-Monografien sind insbesondere die beiden Bände von Rainer Nonnenmann – einem Musikwissenschaftler, der sich besonders intensiv mit Lachenmann beschäftigt hat – sowie Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* hervorzuheben, das als philosophische Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Lachenmanns eine Sonderstellung einnimmt. Daneben haben sich Autoren wie Hans-Werner Heister, Jörn Peter Hiekel, Eberhard Hüppe, Hans-Klaus Jungheinrich, Martin Kaltenecker, Ulrich Mosch oder Jürg Stenzl wiederholt mit Lachenmann beschäftigt. Auch wenn diese Auseinandersetzung im Regelfall auf die Musik zielt, nehmen Lachenmanns Texte darin durchwegs einen hohen Stellenwert ein, wobei eine Frühphase der weitgehenden Identifikation mit der Position des Komponisten von einer Phase abgelöst wird, in der die Autor*innen vermehrt eigenständige Kategorien und alternative Deutungsmuster an den Gegenstand herantragen.[89] Unvermeidlich ist in diesem Zusammenhang, dass zahlreiche Texte in diesem Buch eine Doppelrolle einnehmen: Sie stellen einerseits eine unverzichtbare Quelle für das Verständnis von Lachenmanns Schaffen dar und werden andererseits als Bestandteile eines Diskurses ausgewertet, in dem sich bestimmte übergreifende Tendenzen beobachten lassen. Eine scharfe Trennung in Korpus und Sekundärliteratur wäre im Sinne methodischer Klarheit zwar wünschenswert, ist aber praktisch undurchführbar, weshalb die Lesenden ersucht werden, ein gewisses Maß an Ambivalenz zu tolerieren. Folgerichtig überschneiden sich die in Abbildung 1 angeführten Texte über Lachenmann mit jenen, die im Literaturverzeichnis unter »Sekundärliteratur« firmieren (siehe S. 291). Beispielhaft hinzugezogen wurden auch journalistische Beiträge wie Aufführungskritiken, Zeitungsinterviews sowie Radio- und Fernsehbeiträge.

Da die vorliegende Arbeit Lachenmanns Schriften als Fallbeispiel heranzieht, machen diese auch das Schwergewicht innerhalb des untersuchten Textkorpus aus. Um jedoch Verflechtungen innerhalb des Diskurses sichtbar zu machen, die diesen als solchen erst plastisch werden lassen, wurden ausgewählte Texte des diskursiven Umfelds mit einbezogen. Diese umfassen zunächst Publikationen der Komponisten, die Nonnenmann neben Lachenmann zum Kernbestand des Kritischen Komponierens zählt: Nicolaus A. Huber und Mathias Spahlinger, die sich – wenn auch in geringerem Umfang als Lachenmann – aktiv an dem begleitenden Diskurs beteiligt haben. Als wesentlicher Vermittler

89 Vgl. Kapitel 6.1.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zwischen der ersten Generation der Kritischen Theorie und deren Adaption im Umfeld der ›neuen Musik‹ durch eine jüngere Komponistengeneration wurde Heinz-Klaus Metzger herangezogen. Ebenso berücksichtigt wurde mit Claus-Steffen Mahnkopf ein die Tradition der Kritischen Theorie fortschreibender Komponist und Philosoph, der den Diskurs des Kritischen Komponierens in einer Vielzahl von Publikationen mitgeprägt hat. Unter den zahlreichen weiteren Diskursteilnehmer*innen ist Nonnenmann als ein Autor hervorzuheben, der – mit zeitlicher Verzögerung und somit aus bereits historischem Blickwinkel – über mehrere der betroffenen Komponisten geschrieben hat und maßgeblich an der Ausdifferenzierung des Begriffs ›Kritisches Komponieren‹ beteiligt war. Somit ist Nonnenmann in einer Doppelrolle präsent, in der sich auch andere in der vorliegenden Arbeit zitierte Autor*innen wiederfinden: Sie sind Teil des Diskurses, den sie zugleich zum Objekt ihrer Forschung machen, treten also als Akteur*innen und als Expert*innen in Erscheinung – ein Umstand, der keine unbeträchtliche methodische Herausforderung darstellt.

Die Analyseschritte

Die Arbeit setzt sich aus drei Hauptteilen zusammen, die den oben erläuterten Schritten der Diskursanalyse entsprechen: Nach einer einleitenden Befragung der problematischen Doppelrolle von Komponist und (Text-)Autor nimmt Teil I zentrale Denkfiguren in den Texten Lachenmanns unter die Lupe, wobei das Hauptaugenmerk auf der diskursiven Herstellung von Bezügen zwischen Musik und Gesellschaft liegt. Ein Blick auf Parallelen von Lachenmanns Texten zu den Schriften von György Lukács und Theodor W. Adorno (Kapitel 3) führt zu grundlegenden Konzepten des Lachenmann'schen Denkens (Kapitel 4) – etwa der an Begriffen wie Welthaltigkeit, Sprachcharakter oder Transzendenz festgemachten Vorstellung von Musik als klanglichem Phänomen, dessen Gehalt die akustische Sphäre überschreitet (4.1). Die spezifischen Verknüpfungen von Musik und Gesellschaft nimmt auch Kapitel 4.2 ins Visier, in welchem Lachenmanns von Adorno entlehnter Materialbegriff als Konzept vorgestellt wird, das bereits die musikalischen Mittel selbst – unabhängig von außermusikalischen Inhalten – als inhärent gesellschaftlich begreift. Schließlich zeigt Kapitel 4.3, wie Lachenmann den Hauptakzent von der Materialebene auf die Ebene der Wahrnehmung verschiebt, die sich als eigentlicher Ort des gesellschaftsverändernden Anspruchs des Kritischen Komponierens erweist.

Fairclough und Wodak zufolge zielt die CDA darauf ab, die häufig unbewussten ideologischen Aspekte und Machtverhältnisse innerhalb von Diskur-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sen sichtbar zu machen.[90] Im Gegensatz zu akteursbasierten, mikrosoziologischen Ansätzen wie dem symbolischen Interaktionismus – aber auch anders als an Foucault angelehnte Zugänge, die sich auf die »Positivität des Diskurses«[91] beschränken – sieht die CDA den Blickwinkel der Akteur*innen nicht als unhintergehbare Letztinstanz, sondern zielt auf Wissensebenen »hinter dem Rücken der Subjekte«[92], die diesen möglicherweise verborgen bleiben. In Übereinstimmung mit diesem kritischen Anspruch werden in Teil II wesentliche Topoi des Diskurses auf implizite und unhinterfragt vorausgesetzte soziokulturelle Grundannahmen hin untersucht, die sich in einer Traditionslinie der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts verorten lassen (Kapitel 5). In Zusammenhang mit Themen wie Elitismus, Universalismus oder Eurozentrismus werden Spannungen zwischen demokratischen, partizipativen und egalitären Idealen auf der einen und konservativen, hierarchischen und elitären Tendenzen auf der anderen Seite sichtbar gemacht. Auch die implizite Gewichtung von Männlichkeit und Weiblichkeit verweist auf diskursive Ausschlüsse.

Nach diesen Nahaufnahmen tritt Teil III gewissermaßen einen Schritt zurück, um einen Blick von außen auf Lachenmanns Denken und das Kritische Komponieren zu werfen. Während bisher die Texte *von* Lachenmann das Zentrum der Betrachtung bildeten, nimmt Kapitel 6 verstärkt die Texte *über* Lachenmann und deren Verhältnis zu Lachenmanns eigenen Schriften ins Visier. Die Verortung des Diskurses im sozialen Feld der ›neuen Musik‹ schafft in Kapitel 7 schließlich jenen Kontext, dem im Rahmen der CDA besondere Bedeutung zukommt, bestimmt die Position der Subjekte innerhalb des sozialen Gefüges doch auch deren Positionierung im Diskurs: »To determine whether a particular (type of) discursive event does ideological work, it is not enough to analyse texts; one also needs to consider how texts are interpreted and received and what social effects they have.«[93] Da das Aufzeigen von Verbindungen zwischen dem Diskurs und anderen Elementen der sozialen Wirklichkeit ein zentrales Element der CDA darstellt, erschöpft sich diese nicht in reiner Textanalyse, sondern ist notwendig auf sozialwissenschaftliche Methoden angewiesen.[94]

---

90 Fairclough, Wodak, »Critical Discourse Analysis«, S. 258.

91 Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 70.

92 Bernd Matouschek und Ruth Wodak, »›Rumänen, Roma … und andere Fremde‹. Historisch-kritische Diskursanalyse zur Rede von den ›Anderen‹«, in: *Asylland wider Willen. Flüchtlinge in Österreich im europäischen Kontext seit 1914*, hg. von Gernot Heiss u.a. (= Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft, Bd. 25), Wien 1995, S. 210–238, hier S. 217.

93 Fairclough, Wodak, »Critical Discourse Analysis«, S. 275.

94 Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 61.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nachdem die Durchführung empirischer Feldforschung den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, greife ich zu diesem Zweck auf bestehende sozialwissenschaftliche Untersuchungen zum Feld der ›neuen Musik‹ zurück. Dabei wird der Blick auch auf mögliche Diskrepanzen zwischen Diskurs und Praxis gelenkt.[95] Die CDA schärft den Blick dafür, dass Diskurse stets ein Austragungsort von Machtkämpfen sind und die Vorherrschaft im sozialen Feld auf der Ebene des Diskurses erkämpft und verteidigt werden muss.

Die Arbeit schließt mit einigen grundsätzlichen Gedanken, die den Diskurs des Kritischen Komponierens im historisch gewachsenen Feld politischer Ästhetik verorten. Der Epilog richtet den Blick auf die komplexen Verstrickungen von ästhetischem und politischem Denken, die tief in der modernen Ästhetik verankert sind. Diese Reflexionen verstehen sich weniger als Zusammenfassung denn als tentativer Ausblick auf mögliche Denkrichtungen, welche über die in diesem Buch angestellten Überlegungen hinausführen.

Bei diesem Buch handelt es sich um eine überarbeitete Fassung einer Arbeit, die im November 2020 unter dem Titel *Die Politik des Kritischen Komponierens bei Helmut Lachenmann. Ein Diskurs im Spannungsfeld von Musikästhetik und Musiksoziologie* am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien als Dissertation angenommen wurde. Ihr Zustandekommen verdankt sich in wesentlichem Ausmaß der kritischen Unterstützung und dem stets interessierten Nachfragen meiner Betreuer, Nikolaus Urbanek und Tasos Zembylas. Das Erscheinen dieses Buches wäre nicht möglich ohne die akribische Lektüre sowie die umsichtigen Anregungen meiner Lektorin Sophie Zehetmayer. Die Arbeit ist gewachsen an zahllosen kollegialen Diskussionen – insbesondere gilt mein Dank für herausfordernde Denkanstöße und konstruktive Kritik Cornelia Szábo-Knotik, Annegret Huber, Andreas Holzer, Julia Heimerdinger, Juri Giannini, Wolfgang Fuhrmann, Tia DeNora, Marie-Agnes Dittrich und Evelyn Annuß. Bedanken möchte ich mich auch bei Angela Ida De Benedictis von der Paul Sacher Stiftung Basel für die kompetente Erschließung und die freundliche Bereitstellung von Materialien aus der Sammlung Helmut Lachenmann. Karl-Jürgen Kemmelmeyer danke ich für wertvolle Einsichten in die Diskussion über eine neue Studienordnung für das Fach Schulmusik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, an der Helmut Lachenmann beteiligt war. Nicht zuletzt gilt mein Dank Vitali Bodnar und Therese Kaufmann für die Unterstützung bei der

95 Chouliaraki und Fairclough sprechen in diesem Zusammenhang von »empty words«, ebd., S. 62.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Veröffentlichung dieser Arbeit und deren Aufnahme in das Verlagsprogramm von mdwPress.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Teil I: Innenansicht

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Wunschdenken, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

[…], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Gratzer 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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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. Gratzer, *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: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni u.a., München 2012, S. 71–96.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Gratzer, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 disziplinare 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dass sich die Lachenmann-Literatur längst zu einem Diskurs eigenen Rechtes herausgebildet hat, beweist die Dominanz bestimmter »Formeln und Klischees«[25], als deren häufigste Hiekel die Idee der »Verweigerung«[26] nennt. Solche von Andreas Domann auch als ›Denkfiguren‹[27] bezeichneten Topoi begreift Hiekel 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 Gegenwartsmusik 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 Hiekel, »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 Hiekel, »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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 [behandle], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 *tem*A (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 »lebhafte 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 Schöntöner«.

49 Zwei Jahre vor seiner Ausarbeitung in »Bedingungen des Materials« verwendet Lachenmann den Aurabegriff 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 verlorener 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, entdeckerischem, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Ästhetik[61] 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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 hellsichtiges 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Konzertsaals 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3 Offene und verdeckte Bezüge

Bevor in Kapitel 4 zentrale Konzepte in Lachenmanns Texten unter die Lupe genommen werden, geht dieses Kapitel einigen Querverbindungen nach, die Lachenmanns Aussagen mit den Texten anderer Autoren verbinden. Lachenmanns Denken soll so nicht nur synchron, sondern auch diachron in einem diskursiven Kontext verortet und damit in seiner Entwicklung nachvollziehbar gemacht werden. Ich beschränke mich dabei auf drei Autoren, deren Spuren in Lachenmanns Texten unübersehbar sind.

Bei György Lukács und Theodor W. Adorno handelt es sich um zentrale Vertreter einer kritischen und (zumindest indirekt) am Marxismus ausgerichteten Ästhetik, auf deren Schriften sich Lachenmann mehr oder weniger explizit bezieht und deren Denkfiguren in seinen Texten wiederkehren.[1] Während es hier um Bezüge auf der Textebene geht, sehen wir uns in Nonos Fall einem persönlichen Verhältnis gegenüber, das Lachenmann für die historischen Präformierungen des Materials ebenso sensibilisiert wie in politischer Hinsicht entscheidend geprägt hat und das sich weniger intertextuell als vielmehr auf der Grundlage von Lachenmanns Aussagen über Nono erschließt.

3.1 György Lukács

Die Bezugnahme auf den Philosophen György Lukács fällt in Lachenmanns Schriften zunächst uneingeschränkt positiv aus. Rainer Nonnenmann zufolge hatte Nicolaus A. Huber Lachenmann Mitte der 1960er-Jahre auf Lukács aufmerksam gemacht.[2] Infolge seiner Lukács-Rezeption zieht Lachenmann

1 Eberhard Hüppe zufolge verbindet Lachenmanns Musikdenken die dialektisch-gesellschaftskritische Ausrichtung von Lukács und Adorno mit einem zweiten, auf Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen aufbauenden Theoriestrang, der von der konkreten Phänomenologie und empirischen Struktur des Klanges ausgeht und eher räumlich als zeitlich (historisch) orientiert ist. Hüppe, »Helmut Lachenmann«, S. 52.

2 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 246.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

immer wieder Kategorien aus dem Theoriegebäude des Philosophen heran, um Grundkonzepte seines eigenen Komponierens zu erläutern. So auch in dem bereits zitierten Mahler-Text, in dem sich Lachenmann kritisch zu nicht näher konkretisierten politischen Programmen äußert:

> Nicht zuletzt an ihrer Haltung zur Kunst geben sich mir jene politischen Programme zu erkennen, die von der Änderung der Gesellschaft reden und die unfähig sind, ihre eigenen inneren Bindungen an diese zu durchschauen. Kunst auf dem Weg zu einem Selbstverständnis, wie es der alte Lukács in seiner Ästhetik fordert, eine Gesellschaft aber als gelehrige und konsequente Schülerin ihres eigenen »Scheiterns« und nicht bloß ihr selbstgefällig-kokettes Publikum – sie allein wäre der Ausweg.[3]

Die Art des Selbstverständnisses, auf das sich Lachenmann beruft, bleibt hier ungeklärt, lässt sich aber durch seine Antwort auf die nächste Frage des Herausgebers Peter Ruzicka etwas näher bestimmen, in der er den Amalgam-Charakter von Mahlers Kompositionen als Beispiel Lukács'scher ›Welthaftigkeit‹[4] identifiziert. Darunter versteht der Philosoph die Erschaffung »einer eigenen Welt des Menschen«[5] im »homogenen Medium«[6] der Kunst, die einen Ausschnitt der objektiven Wirklichkeit mimetisch widerspiegelt und dadurch »zu einer intensiven Totalität der jeweils ausschlaggebenden Bestimmungen«[7] transformiert. Für Lachenmann meint der Begriff in Bezug auf Mahler die Koexistenz heterogener Stile in dessen Symphonik,

> ein[en] aufschlußreiche[n] Ausschnitt quer durch die Musik aller Gesellschaftsschichten jener Epoche […]: umfassende Widerspiegelung jener Empfindungswelt, wie sie sich im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert als Zuflucht und Resignation vor einer unbewältigten Wirklichkeit sedimentiert hatte.[8]

Der hier von Lachenmann ins Spiel gebrachte Begriff der Widerspiegelung spielt in Lukács' spätem Hauptwerk *Die Eigenart des Ästhetischen* eine zentrale Rolle. Als ›Mimesis‹ bildet die spezifisch ästhetische Form der Widerspiegelung

---

3 Helmut Lachenmann, »Mahler – eine Herausforderung« [1977], in: *MaeE*[3], S. 263–269, hier S. 267.

4 Nicht zu verwechseln mit dem Begriff der ›Welthaltigkeit‹, wie ihn z.B. Albrecht Wellmer auf Lachenmann anwendet; siehe Kapitel 4.1.

5 György Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband (= Georg Lukács Werke, Bd. 11), Neuwied am Rhein 1963, S. 477.

6 Vgl. ebd., S. 642.

7 Ebd., S. 478.

8 Lachenmann, »Mahler – eine Herausforderung«, S. 267.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Basis von Lukács' ästhetischem System.[9] Freilich ist das Konzept der Widerspiegelung kein Spezifikum von Lukács, auch wenn dieser es wie kein anderer Philosoph des 20. Jahrhunderts zur Grundlage seiner Philosophie gemacht hat – vielmehr bildet die Überzeugung, dass Kunst die gesellschaftliche Wirklichkeit abbilde, ein Kerntheorem marxistischer Ästhetik.[10] Allerdings erfährt dieses bei Lukács seine umfassendste Ausformulierung und Begründung. Wie jede Abbildtheorie stößt auch Lukács' Mimesis-Konzept in Bezug auf die Musik, deren Möglichkeiten direkter Abbildlichkeit im Vergleich zu bildender Kunst oder Literatur stark begrenzt sind, auf ein Hindernis.[11] Während traditionelle Abbildtheorien den primären Gegenstand musikalischer Widerspiegelung in der Gefühlswelt verorten, ist diese Sichtweise für den Marxismus-Leninismus tabu, da Lenin Gefühle nicht als Teil der objektiven Wirklichkeit sah.[12] Lukács umgeht diese Schwierigkeit, indem er in Bezug auf die Musik das Theorem einer »gedoppelten Mimesis«[13] entwirft: Die Musik sei eine mimetische Widerspiegelung der Empfindungen, die wiederum eine Widerspiegelung der Wirklichkeit darstellen würden.[14] Dass sich Lachenmann mit der Lukács'schen Figur einer doppelten Widerspiegelung auseinandergesetzt hat, geht aus den Vortragsskizzen für »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« hervor.[15]

Dabei sind ›Welthaftigkeit‹ und ›Widerspiegelung‹ nicht die einzigen Lukács'schen Termini, auf die sich Lachenmann in seinem Schreiben bezieht. In »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« schreibt Lachenmann über das

9 Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik.* Teilw. zugl.: Freiburg i.Br., Univ., Diss., 1974 (= Archiv für Musikwissenschaft Beihefte, Bd. 15), Wiesbaden 1976, S. 54, 86.

10 Ebd., S. 49.

11 Albrecht Riethmüller, »Musik an der Grenze der ästhetischen Mimesis bei Lukács«, in: *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27. März 1987 in Bremen*, hg. von Gerhard Pasternack, Frankfurt a.M. 1990, S. 163–173, hier S. 167.

12 Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität*, S. 83.

13 György Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2. Halbband (= Georg Lukács Werke, Bd. 12), Neuwied am Rhein 1963, S. 363.

14 Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität*, S. 84.

15 Im Typoskript heißt es dazu: »Sinnliche Wahrnehmung als Objektivation unseres Innenlebens, unser Innenleben als Abbild, Widerspiegelung, Objektivation der äußren Wirklichkeit. Musik als Abbild der Wirklichkeit, wie sie vom Menschen in seinen [sic!] Inneren, in seinen Empfindungen pp. widergespiegelt wird, insofern doppelte Widerspiegelung.« In der Leerzeile über »Musik als« wurden die Worte »Schönheit als« ergänzt. Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute* (1976).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Verhältnis zwischen künstlerischer Subjektivität und gesellschaftlich Geformtem:

> Eine umfassende Beschreibung der Wechselwirkung von immanenten Gesetzen des ästhetischen Mediums und objektiver Wirklichkeit (der »Mensch ganz« im homogenen Medium ästhetischer Disziplinen gegenüber dem »ganzen Menschen« im vielseitig gefächerten existentiellen Alltag) habe ich bisher nirgendwo anders als in der *Ästhetik* von Georg Lukács gefunden. Ich habe den Eindruck, bis heute hat man sich allenthalben auch bei den Künstlern der »Linken« um diese Lektüre gedrückt.[16]

Die Begriffe ›der ganze Mensch‹ und ›der Mensch ganz‹ finden in der *Eigenart des Ästhetischen* in Zusammenhang mit dem ›homogenen Medium‹ der Kunst Verwendung. Letzteres meint die ästhetische Reduktion der Vielfalt der Alltagseindrücke auf jenes durch einen einzigen Sinneskanal (etwa das Hören im Fall der Musik) erfassbare Spektrum, das der jeweiligen Kunstsparte entspricht. Dadurch entsteht im Zuge der ästhetischen Widerspiegelung eine eigene ›Welt‹, die in verdichteter Form das Wesentliche der objektiven Wirklichkeit enthält. Der ›ganze Mensch‹ des Alltags, der die Wirklichkeit in der Fülle der Sinneseindrücke erfasst, wird dabei zum ›Menschen ganz‹, der völlig in der Konzentration des homogenen Mediums aufgeht und gleichzeitig die praktisch-instrumentellen Zielsetzungen des gewöhnlichen Lebens suspendiert. Der ›Mensch ganz‹ entspricht dem Bewusstseinsstand, welcher der Erschaffung und Rezeption von Kunst angemessen ist: Ihm erschließen sich Aspekte der Realität, die dem ›ganzen Menschen‹ verschlossen bleiben.[17] Die Gegenüberstellung von ›ganzem Menschen‹ und ›Menschen ganz‹ führt Lachenmann in seinen Texten noch weitere Male ins Treffen.[18]

Wie ist nun Lachenmanns positive Bezugnahme auf Lukács' ästhetische Kategorien zu bewerten? Albrecht Wellmer vertritt die These, Lukács sei für Lachenmanns ästhetisches Denken von größerer Bedeutung gewesen als Adorno: Lachenmann habe seine Vorstellung des Wirklichkeitsbezugs von Musik in Anlehnung an Lukács' Modell einer »verdoppelten«[19] Mimesis »an den expressiven und affektiven Aspekten der Musik bzw. des Musikhörens fest[ge]macht.«[20]

---

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

17 Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2. Halbband, S. 640–670.

18 Helmut Lachenmann, »Über das Komponieren« [1986], in: *MaeE*^{3}, S. 73–82, hier S. 73; Helmut Lachenmann, »Von Nono berührt. Für Carla Henius«, in: *MaeE*^{3}, S. 295–305, hier S. 303.

19 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 139.

20 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auch Nonnenmann vertritt die Meinung, Lachenmann habe zentrale Bestandteile seines Musikdenkens der Lukács'schen Ästhetik entlehnt. Er weist darauf hin, dass Lukács in seiner späten Ästhetik neben dem stilgeschichtlichen Realismusbegriff, den er in den 1930er-Jahren vertrat, ein zweites, philosophisch verstandenes Konzept des Realismus entwickelt habe, welches auf das mimetische Prinzip der Künste in seiner Gesamtheit zielt. Im Gegensatz zu einem stilgeschichtlichen Begriffsverständnis steht dieser weite Realismusbegriff für Nonnenmann in keinem Widerspruch zu Lachenmanns avantgardistischer Poetik. Der Musikwissenschaftler sieht hier eine Parallele zu Lachenmanns »an der Wirklichkeit geläuterte[m] Schönheitsbegriff«[21], der – über die Auseinandersetzung mit dem Ästhetischen Apparat – ebenfalls eine Reflexion historischer und gesellschaftlicher Wirklichkeiten beinhalte. Lachenmanns Konzeption des Ästhetischen Apparats wird in Kapitel 4.2 ausführlich diskutiert.

Nonnenmann ist darin zuzustimmen, dass Lukács' Vorstellung einer Transformation des vereinzelten Individuums zum Gattungswesen ›Mensch‹ mit den Mitteln der Kunst Lachenmanns Überzeugung entspricht, Kunst vermöge das »humane Potential«[22] im Menschen anzusprechen. Auch dient diese Fähigkeit von Kunst bei Lachenmann ebenso wie bei Lukács als Korrektiv menschlicher Entfremdung. Allerdings ist der Entfremdungsbegriff kein Spezifikum von Lukács, sondern spielt ebenso bei Adorno eine tragende Rolle, der, wie gezeigt wurde, für Lachenmanns Musikdenken ebenfalls von zentraler Bedeutung ist.[23] Ebenso lässt sich der von Nonnenmann bei Lachenmann ausgemachte Gedanke,

> dass die Auseinandersetzung mit dem Material dem Komponisten die Möglichkeit gibt, sowohl seine Subjektivität künstlerisch auszudrücken als auch ein ästhetisches Abbild seiner freien und kritischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu schaffen[24],

nicht nur auf Lukács, sondern auch auf Adorno zurückführen. Ähnliches gilt für Lachenmanns Überzeugung, die Auseinandersetzung mit dem Ästhetischen Apparat bringe eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft mit sich: Für Nonnenmann wirkt darin Lukács' Auffassung von Musik als ›gedoppelter

21 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 258.

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

23 Siehe etwa Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. ^{23}2017, S. 170; Theodor W. Adorno, »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie* (= GS, Bd. 14), Frankfurt a.M. ^{3}2017, S. 14–50, hier S. 49; Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 30.

24 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 255.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mimesis‹ weiter, wobei er die bei Lachenmann implizierte Gesellschaftskritik mit Lukács' Konzept der ästhetischen Mimesis als »Vehikel zur Eroberung der Wirklichkeit«[25] in Zusammenhang bringt.[26]

Auf ähnliche Weise ließe sich die Vorstellung des Ästhetischen Apparats jedoch auch als Weiterführung des Adorno'schen Materialdenkens interpretieren, wonach die Beschäftigung mit dem musikalischen Material immer auch eineAuseinandersetzung mit den darin sedimentierten gesellschaftlichen Inhalten beinhaltet. Nicht zuletzt ist die von Lachenmann geprägte Wendung von Kunst als »Medium der Erhellung«[27] vielleicht noch schlüssiger mit Adornos Theorem des Erkenntnischarakters[28] von Kunst als mit Lukács' Konzept von deren kathartischer Wirkung in Verbindung zu bringen.[29]

Darüber hinaus sieht Nonnenmann die Aufhebung der Trennung zwischen künstlerischer und alltäglicher Praxis in der Musique concrète instrumentale in Lukács' Verankerung der Kunst im Alltagsleben vorgezeichnet. Allerdings geht Lukács zwar davon aus, dass die ästhetische Mimesis in der Mimesis des Alltags wurzle, betont daneben aber auch die Autonomie der ästhetischen Sphäre,[30] die darin begründet sei, dass die Konzentration des homogenen Mediums die Erschaffung einer »spezifische[n] Wirklichkeit«[31], »einer eigenen ›Welt‹«[32] der Kunstwerke zur Folge habe:

> Das homogene Medium muß also, obwohl seine konkrete Beschaffenheit (Hörbarkeit, Sichtbarkeit, Sprache, Gebärde) ein Element des menschlichen

25 Helmut Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, in: *MaeE*^{3}, S. 359–366, hier S. 361; Lachenmann, »Accanto«, S. 168; Helmut Lachenmann, »Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder« [1982], in: *MaeE*^{3}, S. 162–167, hier S. 162.

26 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 255–256.

27 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«.

28 Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= GS, Bd. 12), Frankfurt a.M. 1998, S. 118–119: »Die neue Musik nimmt den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf. In solchem Verhalten schärft sie sich zur Erkenntnis.«

29 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 256–257.

30 Vgl. Andreas Hoeschen, »Lukács' späte Ästhetik und die Selbstspiegelung ihrer Rezeption«, in: *Österreichische Literatur wie sie ist? Beiträge zur Literatur des habsburgischen Kulturraumes*, hg. von Joanna Jabłkowska u.a., Łódź 1995, S. 70–79, hier S. 74.

31 Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband, S. 641.

32 Ebd., S. 642.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Lebens, der menschlichen Praxis bildet, etwas aus dem ununterbrochenen Fluß der Wirklichkeit Herausgehobenes sein.[33]

Bemerkenswert am Modell der Musique concrète instrumentale ist in der Tat die Inszenierung des Produktionsprozesses der Klänge als prosaischer Arbeitsvorgang, welcher der gewöhnlichen Trennung der ästhetischen von der alltäglichen Sphäre entgegensteht. Lukács' Betonung des Herausgehobenseins der Kunst aus dem Alltag scheint dieser ästhetischen Konzeption jedoch gerade zu widersprechen.

Zusammenfassend lassen die von Nonnenmann angeführten Punkte tatsächlich einige Parallelen von Lachenmanns Musikdenken zu Lukács' später Ästhetik erkennen. Es gibt aber auch beträchtliche Unterschiede, wobei neben dem außeralltäglichen Charakter der Kunst noch weitere Punkte zu nennen sind: So grenzt Lukács die Vorstellung eines Abbilds des Innenlebens im Zuge der ›gedoppelten Mimesis‹ dezidiert gegenüber dem subjektiven Ausdrucksprinzip ab, dem sich Lachenmann wiederum verpflichtet sieht.[34] Auch steht die Musik keineswegs im Zentrum von Lukács' Ästhetik, wie dies bei Adorno der Fall ist, sondern bildet vielmehr ein Randgebiet, das Lukács' allgemeine Mimesistheorie nur auf Umwegen zu umfassen vermag.[35]

Trotz der größeren Verfeinerung von Lukács' Denken in der *Eigenart des Ästhetischen* gegenüber seiner mittleren, dem literarischen Realismus verpflichteten Phase, und angesichts des Umstands, dass der Realismus nun nicht ausschließlich auf ein historisches Phänomen (den Roman des 19. Jahrhunderts) bezogen, sondern als eines der Grundprinzipien von Kunst in deren mimetischer Widerspiegelung der Wirklichkeit gedacht wird, ist der Eindruck eines ästhetischen Konservatismus auch in der *Eigenart des Ästhetischen* nicht von der Hand zu weisen: Albrecht Riethmüller verortet die Schrift in der Tradition der großen Systementwürfe des Deutschen Idealismus. Sei jedoch bei Hegel

---

33 Ebd.

34 Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität*, S. 89.: »Aber es bleibt ein Moment, das Lukács auch mit allen Mitteln der dialektischen Verknüpfung von Subjekt und Objekt nicht restlos umgehen kann: Die Widerspiegelung der subjektiven Innerlichkeit gerät latent zum subjektiven Ausdruck, den Lukács zu meiden trachtete«. Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 107: »Was die Kunst betrifft: Sie vermittelt solche Hoffnungen nicht in einer metaphysisch orientierten, irrationalen, sondern äußerst diesseitsbezogenen Erfahrung vom Menschen, dem es gelingt, *sich auszudrücken*, wie Schönberg es in unheimlicher Prägnanz als das Höchste bezeichnet hat, was der Künstler von sich verlangen müsse.«

35 Vgl. Riethmüller, »Musik an der Grenze der ästhetischen Mimesis bei Lukács«, S. 169–170.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Gegenstandsferne seiner Ästhetik noch zu entschuldigen gewesen, so sei spätestens im 20. Jahrhundert der Bezug ästhetischer Entwürfe zu konkreten künstlerischen Artefakten unerlässlich geworden. Dass Letztere in Lukács' später Ästhetik eine untergeordnete Rolle spielen, ist jedoch auch der Tatsache geschuldet, dass der erste Band allgemeinen erkenntnistheoretischen Fragen vorbehalten ist, während der unveröffentlichte zweite und dritte Band jeweils konkrete Kunstwerke bzw. die historische Genese jeder einzelnen Kunstform ins Visier hätten nehmen sollen. So ist die Kunstferne der *Eigenart* zum Teil ihrem Fragmentcharakter geschuldet und die Auswahl der darin angeführten Künstler mag etwas Zufälliges haben. Es ist dennoch bezeichnend, dass den größten Raum unter den erwähnten Komponisten Beethoven und Wagner einnehmen.

Es ist zumindest bemerkenswert, dass ein Komponist wie Lachenmann, welcher der Avantgarde zugerechnet wird und auch in seiner ästhetischen Selbstverortung eine progressive Position einnimmt, als eine von wenigen philosophischen Referenzen einen verbrieften Gegner der als ›formalistisch‹ gebrandmarkten Avantgarde zitiert. Nicht zuletzt wäre anzunehmen, dass der führende marxistisch-leninistische Intellektuelle und Wegbereiter des ›sozialistischen Realismus‹ Lachenmann als entschiedenem Kritiker jedes – gerade auch des realsozialistischen – Totalitarismus ein Dorn im Auge sein müsste.[36] So dürfte es sich bei den von Lachenmann im eingangs zitierten Statement kritisierten »politischen Programme[n]« um Manifestationen eben jener dogmatischen Linken handeln, der Lukács aufgrund seiner Verankerung im Marxismus-Leninismus weit näher stand als etwa Adorno.[37]

Bei den erwähnten Parallelen, die Nonnenmann von Lachenmanns Musikdenken zur ästhetischen Position Lukács' zieht, fällt auf, dass sich ein Teil davon ebenso gut auf Adorno zurückführen ließe. Nonnenmann widmet sich denn auch der Frage, wie es angesichts der unversöhnlichen Widersprüche zwischen den beiden Autoren möglich sei, dass Lachenmanns ästhetisches Denken sowohl von Lukács als auch von Adorno inspiriert wurde. Er findet eine Antwort

36 In einem Brief an Nono vom 25. September 1961 bemängelt Lachenmann, dass *Intolleranza* 1960 neben Zeugnissen des Faschismus nicht auch solche des totalitären Kommunismus einschließe. In diesem Brief prangert Lachenmann auch die Erschießung von DDR-Flüchtlingen an, wie er den Bau der Berliner Mauer – im Gegensatz zu Nono – insgesamt als Unrecht begreift. Angela Ida De Benedictis und Ulrich Mosch, *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann-Luigi Nono* (1957–1990), Firenze 2012, S. 85.

37 Riethmüller, »Musik an der Grenze der ästhetischen Mimesis bei Lukács«, S. 163–168.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in der Feststellung, dass sich die Ästhetiken beider Philosophen in wesentlichen Punkten komplementär verhalten. Offen bleibt allerdings die Frage, warum sich Lachenmann von Adorno, dessen Denkweise in seiner Musikästhetik ein so deutliches Echo findet, mehrfach distanziert, während er gleichzeitig Lukács als Referenzpunkt anführt, auch wenn die Übereinstimmungen zwischen seinem und Lukács' Denken meiner Ansicht nach weit weniger tiefgreifend sind. Wie ist es also zu erklären, dass Lachenmann diese auf den ersten Blick erstaunliche Position bezieht?

Zu beachten ist hierbei, dass der Diskurs über ›neue Musik‹, an dem Lachenmann teilhat, vor allem in den 1970er- und 1980er-Jahren von der intellektuellen Autorität Adornos beherrscht wurde. Allein in der Sekundärliteratur zu Lachenmann reichen die Bezüge zu Adornos Theoriegebäude von offener Gefolgschaft[38] oder der Präsenz des Philosophen in Form von ausgedehnten Zitaten[39] über die Tradition dialektischen Denkens[40] und die Begriffsprägung eines Kritischen Komponierens[41] bis zu Topoi wie dem Materialbegriff[42], der Ablehnung der Kulturindustrie[43] und der negativen Bewertung des Kollektivs gegenüber dem Individuum[44]. Nicht zuletzt sind es auf lexikalischer Ebene neben Begriffen wie »depraviert«[45], »Nicht-Identität«[46] oder »bestimmte Negation«[47]

38 Claus-Steffen Mahnkopf, »Adornos musikalische Moderne«. Für Helmut Weinland, in: *NZfM* 155 (1994), Heft 6, S. 43–45, passim.

39 Helmut Lachenmann, »Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger« [1988], in: *MaeE*[3], S. 191–204, hier S. 191; Peter Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt? Zur Musik von Helmut Lachenmann«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988, S. 81–108, hier S. 81–82.

40 Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«, S. 15.

41 Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 19.

42 Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt?«, S. 83, 95.

43 Ebd., S. 95–108; Michael Mäckelmann, »Helmut Lachenmann, oder: ›Das neu zu rechtfertigende Schöne‹. Zum 50. Geburtstag des Komponisten«, in: *NZfM* 146 (1985), Heft 11, S. 21–25, passim; Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 94; Hans-Peter Jahn, »›Schöne Stellen‹. Verwundungen in Lachenmanns jüngsten Werken«, 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. 59–72, hier S. 64.

44 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 60.

45 Ebd., S. 44–45.

46 Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«, S. 15.

47 Franklin Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, in: *Auf(-)und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. von Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005, S. 67–86, hier

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die häufig eigenwilligen und blumigen Formulierungen[48], die eine sprachliche Nähe zu Adorno erkennen lassen. Dieses erdrückende Gewicht Adornos ist als Teilmoment einer generellen Dominanz der Kritischen Theorie in einem bedeutenden Spektrum der Studierendenbewegung um 1968 zu verstehen. Lachenmann wurde und wird also – mit gutem Grund –[49] immer wieder mit Adorno in Verbindung gebracht. Gleichzeitig ist die Vormachtstellung Adornos im ›neue Musik‹-Diskurs längst nicht mehr unumstritten, sondern sieht sich vielmehr mit einer erklecklichen Zahl von Kritiker*innen konfrontiert.[50] So liegt es nahe, dass ein Komponist, der der Adorno-Nachfolge zugerechnet wird, mitunter in Argumentationsnot gerät. Dies macht Lachenmanns wiederholte kritisch-distanzierte Stellungnahmen gegenüber Adorno verständlich.

Umgekehrt fällt auf, dass Lachenmann Lukács dann als Gewährsperson heranzieht, wenn er die politische Linke kritisiert (s.o.: »Ich habe den Eindruck, bis heute hat man sich allenthalben auch bei den Künstlern der ›Linken‹ um diese Lektüre gedrückt.«). Indem Lachenmann mit Lukács einen Autor ins Treffen führt, der seine Philosophie innerhalb des Marxismus-Leninismus verortet, kann er geschickt den Vorwurf des Rechtsabweichlertums parieren. Zugleich hat Lachenmann zu Recht darauf hingewiesen, dass Lukács' späte Ästhetik generell auf ein geringes Echo stieß und ihre Kenntnis selbst unter bekennenden Marxist*innen schwach ausgeprägt ist.[51] Im Bemühen um Akzeptanz innerhalb der Linken konnte Lachenmann mit Verweisen auf die *Eigenart des Ästhetischen* also gleich doppelt punkten, was neben den begrenzten Gemeinsamkeiten zwischen seinem und Lukács' Musikdenken eine Motivation für diese überraschende Wahlverwandtschaft dargestellt haben mag.

S. 80; Matthias Schmidt, »Mozart gedenken. Erinnerung und Bild bei Helmut Lachenmann«, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen – Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag*, hg. von Ivana Rentsch u.a., München 2011, S. 152–172, hier S. 170; Frank Sielecki, *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*, Saarbrücken 1992, S. 63.

48 Reinhard Febel, »Zu Ein Kinderspiel und Les Consolations von Helmut Lachenmann«, in: *Melos* 46 (1984), Heft 2, S. 84–111, passim.

49 Vgl. Kapitel 3.1.

50 Zur Kritik am Theorem des Materialfortschritts vgl. Kapitel 4.2.

51 Vgl. Georg Bollenbeck, »Eine Ästhetik, die mehr Aufheben verdient hat«, in: *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27. März 1987 in Bremen*, hg. von Gerhard Pasternack, Frankfurt a.M. 1990, S. 41–48, hier S. 41–42; Hoeschen, »Lukács' späte Ästhetik und die Selbstspiegelung ihrer Rezeption«, S. 70–72.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3.2 Theodor W. Adorno

Explizite Hinweise auf eine Beschäftigung mit Theodor W. Adorno sind in Lachenmanns frühen Texten weniger verbreitet, als dies angesichts der augenscheinlichen Parallelen zwischen dem Musikdenken der beiden Autoren zu vermuten wäre. Vereinzelte Hinweise umfassen etwa eine wohlwollende Erwähnung von Adornos Rolle bei der ästhetischen Aufarbeitung der Wiener Schule in »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«[52] von 1977.[53] Deutlicher als in der Druckfassung wird die Bezugnahme in den Vorstadien zum Vortragstext, in denen die Namen Adorno und Lukács eine prominente Rolle spielen.[54] Ein weiterer Verweis findet sich in den ebenfalls 1977 publizierten Antworten auf Fragen Peter Ruzickas unter dem Titel »Mahler – eine Herausforderung«.[55] Ruzicka bringt das Gespräch auf den Umstand, dass die Mahler-Rezeption im deutschsprachigen Raum durch die Interpretation Adornos geprägt sei. Lachenmann geht darauf ein, indem er die ästhetische Negation als zentrale Kategorie sowohl im Umgang mit Mahler als auch im Verhältnis zur ›neuen Musik‹ bestimmt. Die Negation müsse sich gegen einen vereinfachenden Zugang zur ›neuen Musik‹ behaupten, den Lachenmann in dem Text »Zur Analyse Neuer Musik« als »Querfeldein-Kontakte«[56] gebrandmarkt hat. Der einzig konsequente Weg führe über die Zurückweisung solch fauler Kompromisse und die vollständige Negation traditioneller ästhetischer Kategorien. Ziel sei die Freilegung neuer Ausdruckskategorien, was wiederum eine »gesellschaftlich verbindliche Erfahrung«[57] ermögliche.[58]

Dabei betont Lachenmann, dass auch dialektische Verfahren wie diejenigen Mahlers ihrerseits stets aufs Neue der Hinterfragung bedürften:

---

52 Der Text basiert auf einem Vortrag vom 13. November 1976, gehalten im Rahmen des Frankfurter Musikforums. EV: Lachenmann, »Die Schönheit und die Schöntöner«, S. 1–7.

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

54 Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute (1976)*, mit freundlicher Genehmigung.

55 Lachenmann, »Mahler – eine Herausforderung«, S. 263–269.

56 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 22 und passim; vgl. auch Kapitel 4.2, S. 101.

57 Lachenmann, »Mahler – eine Herausforderung«, S. 265.

58 »Kunst als Negation der geltenden Normen, als Verweigerung von bruchloser Kommunikation, Verweigerung, die zugleich verschüttete Kategorien freilegt als neue ästhetisch-expressive und gesellschaftlich verbindliche Erfahrung.« ebd. S. 265.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Kunst, als Widerstand gegen blind herrschende Normen begriffen, muß eben, um glaubwürdig zu sein, ihre eigenen Formen des Widerstands immer wieder überprüfen. Auch dialektische Verfahrensweisen, wie gerade die der ästhetischen Negation bei Mahler […], müssen ihrerseits dialektisch gesehen und gehandhabt werden: Nie dürfen wir die jeweilige Situation, Adorno würde sagen: das Ganze, aus dem Auge verlieren.[59]

Schon in dieser frühen Bezugnahme distanziert sich Lachenmann in manchen Punkten von Adorno. Dessen Annahme, die Wahrheit von Mahlers Musik liege in ihrer Verweigerung einer Versöhnung, setzt Lachenmann entgegen, dass Mahler in seinen Kompositionen eine Versöhnung sehr wohl beabsichtigt habe, dass diese jedoch gescheitert sei. Im Hinblick auf die Notwendigkeit einer Reflexion der gesellschaftlichen Verstrickungen von Kunst verweist Lachenmann auf die Ästhetik von György Lukács, ohne dessen Sichtweise näher auszuführen.[60] 1983 charakterisiert Lachenmann in einem offenen Brief an Hans Werner Henze sein Verhältnis zur ›Adorno-Schule‹ mit den Worten »zu der ich nicht gehöre, von der ich aber lerne«[61] als von respektvoller Distanz geprägt.

Anders, als es Adornos Prominenz im Diskurs über ›neue Musik‹ vermuten ließe, sind die Hinweise auf Adorno auch in Lachenmanns Texten der darauffolgenden anderthalb Jahrzehnte spärlich gesät. 1994 kommt der Komponist in einem Gespräch mit Ulrich Mosch wieder auf den Philosophen zu sprechen – auch hier buchstäblich nur in Klammern und in distanziertem Tonfall. Hinsichtlich des Umgangs mit musikalischen Zitaten in der aktuellen Kompositionspraxis schließt Lachenmann:

> Wir haben jetzt einen riesigen Vorrat verniedlichter, mißbrauchter, das eigene Vermächtnis sabotierender Tradition um uns und in uns. (Im Gedanken daran glaube ich, daß Adorno doch ein naiver Romantiker war: Eine »Musique informelle« oder eine »Musique pure« – das ist ein schwärmerischer Blick auf das Glück des »Dort-wo-du-nicht-bist«. Da nähert sich Adornos Philosophie, so präzise sie sonst ist, kindlichen Spekulationen wie dem Glasperlenspiel an.)[62]

59 Ebd., S. 265.

60 Siehe Kapitel 3.1.

61 Helmut Lachenmann, »Offener Brief an Hans Werner Henze« [1983], in: *MaeE*^{3}, S. 331–333, hier S. 331.

62 Lachenmann, »Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch«, S. 222.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Komponist bezieht sich hier auf Adornos Aufsatz »Vers une musique informelle«[63], in welchem der Philosoph eine von allen heteronomen Bestimmungen befreite Musik beschwört. Aus Lachenmanns Kritik spricht dessen Überzeugung von der Unmöglichkeit, das musikalische Material von historischen Prägungen zu ›reinigen‹ – wobei sich das Streben nach einer von allen heteronomen Formmodellen befreiten Musik andererseits gerade als Parallele zwischen den beiden Autoren interpretieren ließe.

In einem 2004 geführten Interview[64] bezeichnet Lachenmann Adorno denn auch als »interessantes Fossil aus dem 19. Jahrhundert«[65] und seine Schriften als »keine Neuen oder Alten Testamente«[66], denen man bedingungslos Glauben schenken solle:

> Ich bin nie ein Adornojünger gewesen, auch wenn mir das einige unterstellt haben. Denn Adorno hat das dialektische Denken ja nicht gepachtet […]. Ich habe immer wieder bemerkt, dass Denker wie Adorno im Kopf ganz weit sind, wird es aber konkret, werden sie plötzlich ganz altmodisch. […] Ich weiß, dass der Henze […] mich als Adorno-Jünger bezeichnet, der wollte mich in so eine Schublade zu Adorno als Pappkameraden stecken, da kann man besser drauf schießen und Adorno und mich in einem treffen. Genauso wie die Bezeichnung als »Linker«, da weiß auch jeder gleich, was er davon zu denken hat. […] Ich verehre Adorno, aber ich bin kein Adorno-Jünger oder -Fanatiker. Ich finde, jeder muss ihn lesen, aber keiner muss ihm glauben. Das Denken hört ja nicht auf, wenn wir Philosophen lesen, sondern im Gegenteil, da fängt es doch erst an.[67]

Ähnlich abwägend gerät in einem weiteren Interview Lachenmanns Antwort auf die Frage nach den aktuellen Möglichkeiten einer kritischen Kunst:

> Critical art? Well, I have a great deal of respect for Adorno, but in my eyes he was an interesting fossil from the nineteenth century. From that per-

63 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: *Musikalische Schriften I–III* (= GS, Bd. 16), Frankfurt a.M. 1978, S. 493–540.

64 Hannah Birkenkötter besuchte damals das Max-Planck-Gymnasium in Dortmund, das Interview ist Teil der »Besonderen Lernleistung« der Schülerin. Auch wenn es sich um eine vorwissenschaftliche Arbeit handelt, soll aus diesem Gespräch zitiert werden, da sich Lachenmann hier in ungewöhnlich ausführlicher und grundlegender Weise zu verschiedenen Fragestellungen äußert – u.a. auch zu seinem Verhältnis zu Adorno.

65 Hannah Birkenkötter, *Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der »Musik mit Bildern« Das Mädchen mit den Schwefelhölzern.* Besondere Lernleistung, Max-Planck-Gymnasium Dortmund (2004). Sammlung HL, PSS Basel, S. 72. Sammlung HL, PSS Basel, mit freundlicher Genehmigung.

66 Ebd., S. 73.

67 Ebd., S. 72–73.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> spective he had a very precise diagnostic eye for what happens today. But his aesthetic horizon ended with Schoenberg, Berg and maybe Webern. His comments about the »avant-garde« are almost as incompetent as his comments about jazz or what he wrote about Stravinsky. I love his ideas about art as a subversive element. But in Germany there are quite a lot of followers of Adorno who have based their academic mission on that idea, and we have a mannerism of pseudo-subversive, or I might say »subversivoid« art. I think the terms of »critical art« and »subversive art« aren't reflected upon sufficiently. I mistrust them.[68]

Wie schon im vorangegangenen Zitat geht es hier um die Zurückweisung einer Zuschreibung, die Lachenmann in ein unkritisches Naheverhältnis zu Adorno rückt. In der zweiten Äußerung geschieht dies über ein Verächtlichmachen nicht näher konkretisierter unkritischer Gefolgsleute des Philosophen. Lachenmann geht dabei auf Distanz zu Vertreter*innen eines Teilbereichs der ›neuen Musik‹, den er mit dem Ausdruck ›critical art‹ belegt. Die Verwandtschaft mit dem Begriff des Kritischen Komponierens legt nahe, dass Lachenmann sich somit von einer Strömung distanziert, der er gemeinhin selbst zugerechnet wird.

2016 fällt die Bezugnahme auf Adorno differenziert, dabei aber in Summe deutlich positiver aus – wobei Adorno hier gerade nicht als Vertreter des Fortschritts, sondern im Gegenteil als Bürge der Tradition zitiert wird mit dem Ziel, einen emphatisch-bürgerlichen Musikbegriff in Stellung zu bringen:

> Adorno, dieses scheinbar ausgediente Ungeheuer vom Loch Ness, kritisch liebens- und ehrfurchtsvoll studierens- und vergessenswertes Fossil mit ästhetischen Wertvorstellungen aus dem 19. Jahrhundert: Seine Forderung nach dem autonomen Material im auf die Wirklichkeit reagierenden Werk wurde durch die »neuen Realisten« nicht »weggefegt«, wie Frau Nauck in den »Positionen« meint. Adorno hatte recht, wie ein naives Kind. Denn autonomes Material, das ist »verräterisch« geronnene Wirklichkeit, und selbst die bornierten alten und neuen Nazis, die sich über die »spitzfindige« abstrakte Kunst und nach dem Krieg über die »musikalische Umweltverschmutzung« durch die »atonale« Musik alterierten, haben das gemerkt.[69]

Derartige Erwähnungen könnten zu dem Schluss verleiten, Adorno sei für Lachenmanns Musikdenken lediglich von moderater Bedeutung. Ein anderes Bild ergibt hingegen die Befragung der Aussagen Lachenmanns auf Konzepte hin, die sich bereits bei Adorno nachweisen lassen. Diese Verwandtschaft

---

68 Abigail Heathcote, »Sound Structures, Transformations, and Broken Magic. An Interview with Helmut Lachenmann«, in: *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, hg. von Max Paddison u.a., Farnham 2010, S. 331–348, hier S. 340.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

beschränkt sich nicht auf einzelne Überlegungen, sondern erstreckt sich auch auf die Ausdrucksweise: So sind bei Lachenmann zahlreiche Denkfiguren anzutreffen, die sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch der Form auf Adorno verweisen. (Ein Beispiel für das Weiterwirken Adorno'scher Termini stellt etwa der für beide Autoren zentrale Begriff der ›Unfreiheit‹ dar.[70]) Rainer Nonnenmann hat darauf hingewiesen, dass sich Lachenmann in den 1970er-Jahren »mit den gesellschaftskritischen Schriften und ästhetischen Entwürfen vor allem von Adorno, Lukács, Bloch und Herbert Marcuse«[71] beschäftigt habe. Dass sich Lachenmann im Zuge dieser Rezeption wesentliche Bestandteile des Adorno'schen Denkens angeeignet hat, soll im Folgenden anhand ausgewählter Textpassagen verdeutlicht werden.

In »Über Schönberg«[72] (1974) bemerkt Lachenmann, Schönbergs Zwölftonmusik klinge

> wie Erbrochenes für diejenigen, welche Stimmigkeit des Materials in ein neues Musikdenken hinüberretten wollen. Sie vollzieht mit gebrochenem Rückgrat altgediente philharmonische Rituale und provoziert so im Hörer ästhetische Schizophrenie. Traditionelle Formen, tonal orientierte Gestik, musikantische Emphase, durch Zwölfton-Regeln verspannt und entkräftet: ›Hier kann man sie noch erblicken, feingeschrotet und in Stücken‹. Gerade als so verkrüppelte und entstellte lädt diese Musik immer noch zur Verbrüderung ein.[73]

Die Kritik am Fortleben traditioneller Formkategorien im dodekaphonen Komponieren, die – aus dem tonalen Sinnzusammenhang gelöst – »gewisse Unstimmigkeiten, eine Art Bruch zwischen musikalischem Stoff und musikalischer Formung«[74] zur Folge hätten, ist bei Adorno unter anderem in »Das Altern der Neuen Musik« anzutreffen.[75] Doch sind die Parallelen viel weitreichender: In

---

70 Der Terminus spielt unter anderem in der *Negativen Dialektik* eine wesentliche Rolle: vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (= GS, Bd. 6), Frankfurt a.M. 2003, passim. Zur Verwendung durch Lachenmann vgl. Kapitel 4.3.

71 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 341.

72 Der Text basiert auf einem Radiobeitrag für den Südwestfunk Baden-Baden, gesendet anlässlich des 100. Geburtstags des Komponisten am 13. September 1974; Helmut Lachenmann, »Über Schönberg«, in: *MaeE*^{3}, S. 261–262.

73 Ebd., S. 261.

74 Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, S. 150.

75 Vgl. auch Cosima Linke, »Kritik der seriellen Musik«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart ^{2}2019, S. 162–169, hier S. 163f.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seinem Schönberg-Text charakterisiert Lachenmann das in seinen Augen vorherrschende Verhalten gegenüber der Zwölftonmusik als »Produkt jenes typischen Mißverständnisses, welches in der Kunst keine unaufgelösten Widersprüche duldet, sie notfalls ignorieren möchte, und sich an das klammert, was als mit sich selbst Identisches zur Identifikation einlädt«[76]. Bei aller Kritik an Schönberg fordert Lachenmann von den Rezipient*innen, sich den Herausforderungen von dessen Zwölftonmusik zu stellen: Deren satztechnische Anstrengung

> weiß um ihren Widerspruch und fordert eine charakteristische Anstrengung des Hörens: nicht masochistische Toleranz oder gescheites Stirnrunzeln, sondern das reflektierte Ausharren im Widerspruch.[77]

Hier resoniert Adornos Kritik an Schönbergs Nachfolgern, diese würden »einen Kurzschluß [begehen], indem sie die Antinomie, die Schönberg mit Grund in Kauf nahm, unbeschwert lösen wollen.«[78] Doch nicht nur spezifisch musikalische Inhalte, sondern auch die Formel vom »Ausharren im Widerspruch« bedient terminologische Muster, die Adornos Machtposition im Feld der ›neuen Musik‹ bekräftigen.[79] Ebenso erscheint Lachenmanns auf Schönberg gemünzte Äußerung »Musik als Abbild dessen was ist [sic!], durch Scheitern an dem, was sein soll: Das ist der dialektische Realismus«[80] wie ein Widerhall des Adorno'schen Gedankens vom utopischen Charakter von Kunst.[81]

Lachenmanns Kritik an Schönbergs Reihendenken findet ihre Fortsetzung in seiner skeptischen Haltung gegenüber der seriellen Musik. Schon vor seiner ersten Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in

---

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

77 Ebd., S. 262.

78 Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, S. 150.

79 Der *Negativen Dialektik* zufolge ist der Widerspruch »Index der Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff.« Während Hegel von seiner synthetischen Auflösung auf höherer Stufe ausgeht, liegt der Widerspruch für Adorno in der Nichtidentität von Begriff und Gegenstand begründet und ist als solcher gerade durch seine Unauflösbarkeit gekennzeichnet. Vgl. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, S. 17, passim.

80 Lachenmann, »Über Schönberg«, S. 262.

81 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 196: »Indem Kunst den Bann der Realität wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie zugleich tendenziell sich von ihm; […]. Der Bann, den die Kunst durch Einheit um die membra disiecta der Realität legt, ist dieser entlehnt und verwandelt sie in die negative Erscheinung der Utopie.« oder ebd., S. 200: »Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte.«

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Darmstadt im Jahr 1957 hegte Lachenmann Zweifel gegenüber der dort dominierenden seriellen Kompositionsweise. Der Umstand, dass er 1954 in Stuttgart Adornos Vortrag »Das Altern der Neuen Musik« gehört hatte, dürfte daran seinen Anteil gehabt haben. Allerdings zeigt sich in Lachenmanns Bericht für die Studienstiftung des deutschen Volkes auch eine gewisse Distanz gegenüber Adornos Ablehnung des Serialismus, wenn Lachenmann schreibt:

> Ich glaube, daß Adorno – was seine positive wie auch seine negative Stellungnahme betrifft – dadurch, daß er den Maßstab Schönberg nicht nur in künstlerischem Sinne, sondern auch in ideologisch-philosophischem Sinne überall anlegt, dieser neuen Musik so oder so nicht gerecht wird.[82]

Wieder in Einklang mit Adorno, artikuliert Lachenmann in der Folge das »Interesse und Mißtrauen«[83] gegenüber der in Darmstadt vorherrschenden Tendenz, der Bürde künstlerischer Entscheidungen durch deren Überantwortung an ein vermeintlich objektives Regelsystem zu entfliehen – Einwände, in denen Adornos Forderung widerhallt, das künstlerische Subjekt müsse in allen Kompositionsstadien handlungsfähig bleiben.[84] Diese Vorbehalte sind es auch, die ihn die Unterweisung Luigi Nonos suchen lassen, der in Lachenmanns Wahrnehmung als einziger unter den federführenden Komponisten der ›Darmstädter Schule‹ den Anspruch auf subjektiven Ausdruck in der Musik nicht preisgegeben hat.[85] 30 Jahre später formuliert Lachenmann:

> Als ich 1957 zum erstenmal nach Darmstadt kam, habe ich mich indes an Luigi Nono gehalten, weil dort, wo nach meinem Eindruck die anderen Komponisten noch ziemlich beziehungslos, quasi mit dem Rücken zur Tradition standen, Nono für seinen Weg die – von ihm neu gesehene – Tradition bewußt in Anspruch nahm.[86]

Auch in »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« charakterisiert Lachenmann die rein negative Haltung der seriellen Musik gegenüber der musikalischen Tradition als deren »Versagen gegenüber Gesellschaft und Wirklichkeit«[87]: Durch das bewusste Aussperren der Kategorie des Schönen würde diese in ihrer gesellschaftlich nach wie vor dominanten Form quasi hinterrücks

82 Helmut Lachenmann, SHL Semesterbericht, 1957–07-14/31; zit.n. Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 43–44.
83 Ebd.
84 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 164f.
85 Nonnenmann, *Der Gang durchg die Klippen*, S. 37–64.
86 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 343.
87 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 105.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von den musikalischen Gebilden Besitz ergreifen.[88] In diesem Aufsatz nimmt Lachenmann denn auch explizit auf den Text »Das Altern der Neuen Musik« Bezug, der sich »heute [also um 1976, Anm. d. Verf.] als wahr und prophetisch«[89] erweise. Tatsächlich wirkt Adornos Vorwurf, im seriellen Komponieren werde die Sprachlichkeit und der Ausdruck in der Musik einer vermeintlichen Objektivität geopfert, in Lachenmanns Argumentation weitgehend unmodifiziert fort.[90]

Die Nähe von Lachenmanns Denken zu demjenigen Adornos geht jedoch über kompositionstechnische Fragen hinaus. In einem Aufsatz für die Darmstädter Ferienkurse 2006 bemerkt Lachenmann:

> Es kommt mir sogar vor, als habe die westlich geprägte Zivilisation alles das, was sie an technischen Segnungen und erkenntnistheoretischem Fortschritt jenem permanenten Grenzüberschreitungsprozess, sprich »Aufklärung«, verdankt […] – es scheint mir, als habe sie diese ihre zumindest technologisch scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten letztlich just dazu eingerichtet, benutzt, vorgesehen, um eine so fortschrittlich gesinnte Menschheit erst recht unmündig zu halten […].[91]

Aus diesem Abschnitt spricht Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Theorem der *Dialektik der Aufklärung*[92]: In ihrem gleichnamigen Buch beschreiben die Autoren die Aufklärung als doppelgesichtigen Prozess, in dem die fortschreitende Befreiung des Menschen mit einer ebenso gravierenden neuen Form der Unfreiheit einhergehe. Das Kapitel »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«[93], in dem die Handschrift Adornos besonders deutlich hervortritt, thematisiert die Rolle der Kultur im Zuge einer gezielten Manipulation, die durch die Konfrontation mit uniformer Massenware jeglichen Ansatz kritischer Reflexion bei den Kulturkonsument*innen ersticke.

Die Vorstellung eines alle Sparten umfassenden Kulturbetriebs, der – auf Berieselung und oberflächlichen ›Spaß‹ ausgerichtet – die Denkfähigkeit der Menschen gezielt verkümmern lässt, stellt auch eine wesentliche Grundlage

88 Ebd., S. 104–105.
89 Ebd., S. 104.
90 Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, passim; Gianmario Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, in: *Ästhetik und Komposition. Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit*, hg. von Gianmario Borio u.a. (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. XX), Mainz 1994, S. 108–118, hier S. 110.
91 Lachenmann, »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero«, S. 94.
92 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*.
93 Ebd., S. 128–176.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von Lachenmanns Aussagen über Kunst und Gesellschaft dar. Sie bildet gleichsam die Negativfolie zum Desiderat einer gesellschaftskritischen Musik. Ein Terminus, der dabei eine prominente Rolle spielt, ist jener der ›Verdrängung‹. In seinem Statement »Über Tradition« von 1978 konstatiert Lachenmann eine tiefe Krise des bürgerlichen Bewusstseins, die mit »der Entwicklung der industriellen Massengesellschaft«[94] in Zusammenhang stehe. Auf die damit einhergehende Überforderung reagiere die Gesellschaft mit einem

> breit entwickelte[n] System von Verdrängungsmechanismen, welche die Isolation, Entfremdung, Angst und Sprachlosigkeit des Individuums überspielen sollen. […] Unser Kulturbetrieb ist ein wesentlicher Teil dieses Verdrängungssystems.[95]

Nicht nur die populäre Kultur, auch die klassisch-romantische Musiktradition spiele in diesem Verdrängungssystem eine herausragende Rolle. Um den Blick in den menschlichen Abgrund, der im 20. Jahrhundert unübersehbar geworden sei, nicht ertragen zu müssen, ziehe sich die Gesellschaft die überlieferte Kunstmusik »als warme Bettdecke über den Kopf«[96] und verrate so die Tradition: »Kunst, Medium der Erhellung, wird weithin als Medium der Verdrängung mißbraucht«[97], schreibt Lachenmann 1982 in dem ausführlichen Kommentar zu seiner Komposition *Accanto*. Acht Jahre später nimmt er den Topos der Verdrängung wieder auf und konkretisiert dabei die Art und Weise, wie die Gesellschaft ihre Augen vor den realen Verwerfungen verschließe:

> Die Gesellschaft, in der wir leben, ist geprägt nicht bloß von den Bedrohungen, denen sie sich ausgesetzt weiß, geprägt vielmehr von ihren Verdrängungen solcher Bedrohungen, geprägt im ästhetischen Bereich aber von billig verfügbarer Magie und der per Knopfdruck abrufbaren Emphase, von wohlig erlebter Exotik und ängstlich beschworener Illusion von Geborgenheit in einer Welt, die alles Irritierende vorsorglich zur »Dissonanz« eingemeindet und so schlecht bewältigt, gar erneut genießt als pikant zubereitete Spannung für ein konsonant orientiertes, das heißt sich an die bürgerlichen Wertvorstellungen anklammerndes Erleben.[98]

Die Rede ist hier von der geschmeidigen Fähigkeit des Kulturbetriebs, noch das scheinbar Widerständige der totalitären Logik einer ständigen Berieselung zu

94 Helmut Lachenmann, »Über Tradition«, in: *MaeE*^{3}, S. 339–340, hier S. 339.
95 Ebd.
96 Lachenmann, »Accanto«, S. 168.
97 Ebd., S. 168.
98 Helmut Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus« [1990], in: *MaeE*^{3}, S. 83–92, hier S. 91.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unterwerfen. Dieser Logik unterliege auch die musikalische Sprachfähigkeit, die sich, nachdem sie sich über Jahrhunderte aus sich selbst erneuert habe, in der Gegenwart zur »Sprachfertigkeit«[99] entwertet sehe:

> Entwertet vor allem durch ihre allgegenwärtige Verfügbarkeit und ihren kunstfeindlichen – sei es politischen, kommerziellen, dekorativen oder demagogischen, daseinspolsternden – Gebrauch, entwertet und unglaubwürdig geworden in einer zwar durchaus aufgeklärten, aber zugleich von ihrem erkannten Widerspruch sich wohlweislich abschirmenden, davonlaufenden, sich ablenkenden Zivilisation, für welche Musik als kulturelle Dienstleistung in erster Linie nicht der Bewußtmachung, Erhellung, das heißt der Bewältigung von erkannten Widersprüchen dient, sondern deren Verdrängung, ihrer schlechten Dämonisierung, Poetisierung, ihrer verharmlosenden Idyllisierung, und wo Emphase als kunstvoll nachgestellte, organisierte Magie per Knopfdruck in allen Lebenslagen zu haben ist.[100]

Der Gedanke einer ihres Kunst- und Wahrheitsanspruchs entkleideten Musik, die auf manipulative Weise zur Übertünchung gesellschaftlicher Widersprüche missbraucht wird, spiegelt deutlich den fatalistischen Duktus des Kulturindustrie-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung*, wo es etwa heißt: »Die kapitalistische Produktion hält sie [die Konsument*innen, Anm. d. Verf.] mit Leib und Seele so eingeschlossen, daß sie dem, was ihnen geboten wird, widerstandslos verfallen.«[101]

Neben der ›Verdrängung‹ spielt das Begriffsfeld von Täuschung, Betrug und Illusion in Lachenmanns Argumentation eine herausragende Rolle. 1976 schreibt der Komponist in einem Entwurf für eine Studienordnung des Faches Schulmusik von »illusionärer Kommunikation«[102], die den Umgang mit westlicher Kunstmusik kennzeichnen würde. In einem anderen Text ist die Rede vom »Betrug an unseren Sehnsüchten«, den »[d]ie Unterhaltungsindustrie«[103] im Verbund mit dem »philharmonische[n] Kulturbetrieb«[104] zu verantworten habe. Noch 2006 begründet Lachenmann einen emphatischen Aufruf zur Rettung der Kunst mit den Täuschungsmanövern »in unserer westlichen profit- und spaßorientierten Zivilisation«[105]:

---

99 Lachenmann, »Von verlorener Unschuld«, S. 139.
100 Ebd., S. 139.
101 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 141–142.
102 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 361.
103 Helmut Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens« [1980], in: *MaeE*^{3}, S. 54–72, hier S. 54.
104 Ebd.
105 Lachenmann, »Kunst in (Un)Sicherheit bringen«, S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Im Hinblick auf die zunehmende Erosion unserer Kultur unter der Diktatur von ignorant manipulierten Mehrheitsentscheidungen, von wirtschaftlich begründeten Sachzwängen kann es […] den Wachsamen und den verantwortlich Denkenden nur noch darum gehen, den »Geist«, sprich die »Kunst in Sicherheit zu bringen«.[106]

Die bürgerliche Kultur vermag sich auch noch jene kulturellen Phänomene einzuverleiben, die ihr scheinbar entgegengesetzt sind – mehr noch, gerade durch die Vereinnahmung widerspenstiger Kulturprodukte, deren vermeintlich kritisches Gewicht dadurch neutralisiert wird, beweist sie ihre totale Kontrolle. So heißt es in einem von Lachenmanns früheren Texten, »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik« aus dem Jahr 1971[107]:

> Komponieren ist in eine fast ausweglose Problematik geraten. Für diese Gesellschaft oder gegen sie komponieren ist für diese dasselbe und birgt die Gefahr, womöglich gerade dann, wenn man diese Gesellschaft ganz empfindlich treffen will, sich von ihr heimtückisch umarmen zu lassen.[108]

Die Logik der Vereinnahmung betrifft zunächst die Erzeugnisse der klassisch-romantischen Musiktradition, die uns als feindliche Wesen begegnen

> dort, wo sie in Anspruch genommen werden als Requisiten jenes falsch sprachfertigen Kulturbetriebs, der dazu dient, den Menschen von seinen Widersprüchen, von seinen Ängsten abzulenken, abzulenken von jenem eigenen Abgrund, den er doch fühlt. Und so werden jene Werke, ursprünglich historische Beispiele des geistigen Erwachens der Menschheit, heute weithin zu Mitteln des Einschläferns.[109]

Der aufklärerische Charakter, der Lachenmann zufolge das Wesen der kanonischen Werke der europäischen Kunstmusik ausmacht, wird also durch den Kulturbetrieb in sein Gegenteil verkehrt. Eine noch fatalere Dialektik erfasst Lachenmann zufolge die Musikproduktion der Avantgarde, deren oppositionelle Haltung zum gesellschaftlichen Mainstream häufig einen zentralen Bestandteil ihres Selbstverständnisses ausmache:

---

106 Ebd., S. 2.

107 Sendung für den Süddeutschen Rundfunk, gesendet am 21. November 1969; EV in: *Melos* 26 (1971), Heft 6, S. 225–230; zit.n.: Helmut Lachenmann, *MaeE*^{3}, S. 247–257.

108 Helmut Lachenmann, »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik« [1971], in: *MaeE*^{3}, S. 247–257, hier S. 248.

109 Lachenmann, »Accanto«, S. 168.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Musik, so aggressiv […] sie sich auch geben mag, spielt sich in einem ungefährlichen Raum ab, der gerade von denen gehegt und beschützt wird, denen eine kritische Funktion der Musik zu gelten hätte. Musik zu komponieren, um »die Gesellschaft zu ändern«: Das ist eine Heuchelei, oder – sympathischer – eine Donquichotterie.[110]

Lachenmann schätzt die Wirksamkeit einer politisch engagierten Musik, mit deren Zielen er sehr wohl sympathisiert, angesichts der »Unterdrückung der Freiheit und der Kultur« durch die erwähnten Unterdrückungsmechanismen also als verschwindend gering ein. Diese Wirkungslosigkeit ist ironischerweise die Folge einer augenscheinlichen Akzeptanz avantgardistischer Artefakte, die sich erst bei genauerem Hinsehen als subtile Form der Entschärfung entpuppt: »Die Öffentlichkeit hat sich bis heute durch all diese Neuansätze nicht verunsichern lassen. Ihre Abwehrstrategie war und ist die der – tödlichen – Umarmung«[111]. Der Umgang der Gesellschaft mit augenscheinlich widerständigen Kulturprodukten nimmt dabei häufig die Form einer besonderen Faszination an, die Erzeugnisse der Avantgarde fungieren als exotische Leckerbissen:

> Die Zeiten sind vorbei, in denen die sogenannte Avantgarde um einen Platz im Kulturbetrieb kämpfen mußte: Gerade als Ungewohntes, Unberechenbares, möglicherweise Schockierendes ist Neue Musik als in diesem Sinne Gewohntes, Berechenbares und möglicherweise Aufregendes salonfähig geworden für eine Gesellschaft, deren Unbehagen am eigenen Anachronismus sie dazu treibt, neue und andere Formen des Behagens sich zu verschaffen.[112]

Da sich der Mainstream noch die widerständigsten kulturellen Äußerungen einzuverleiben vermag, gibt es für die Komponist*innen der Avantgarde faktisch kein Entrinnen. Die Anerkennung durch etablierte Institutionen der Hochkultur fällt auf die Schaffenden selber zurück, wenn Lachenmann die Komponisten Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, György Ligeti und Krzysztof Penderecki dafür kritisiert, dass sie »die unfreiwillige Rolle der Avantgarde in einer restaurativen Gesellschaft erkannt und – wie subtil und kritisch auch immer – expressiv zu nutzen gewußt hatten.«[113]

Manche Denkfiguren beweisen in Lachenmanns Texten eine bemerkenswerte Beständigkeit – so etwa der Topos vom »Verdrängungssystem«[114] der

110 Lachenmann, »Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik«, S. 98.
111 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 344.
112 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 21.
113 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 343.
114 Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Unterhaltungsindustrie, der sich in Publikationen aus den Jahren um 1970 ebenso findet wie in dem Artikel »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero« von 2006. Hier verwendet Lachenmann schließlich auch den Ausdruck ›Kulturindustrie‹ als Gegenpol zum von ihm vertretenen emphatischen Kunstbegriff. Diesen möchte er so verstanden wissen,

> 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.[115]

Angefangen beim pessimistischen Befund hinsichtlich der Lage des Individuums im Spätkapitalismus über das scheinbar so mannigfache Aufgebot eines Unterhaltungsapparats,[116] der die menschlichen Bedürfnisse doch mit den immer gleichen scheinhaften Befriedigungen betäubt,[117] bis zur Vereinnahmung auch noch der kritischen Erzeugnisse avantgardistischer Kunst[118] – Lachenmann bringt sämtlich Topoi ins Spiel, die auch in der Kulturindustrie-Kritik Adornos und Horkheimers von zentraler Bedeutung sind.

Auch in Bezug auf die konkreten musikalischen Genres, auf die sich die Kritik erstreckt, gibt es insofern Parallelen zu Adorno, als sich auch dieser nicht auf die Popularmusik beschränkt – verwiesen sei etwa auf die in der Einleitung zur *Philosophie der neuen Musik* vorgebrachte Kritik am verdinglichenden Umgang mit dem Erbe europäischer Kunstmusik.[119] Dennoch zielt Adornos Urteil über

---

115 Lachenmann, »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero«, S. 88.

116 »Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik […]. Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert.« Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 131.

117 »Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert. In der Tat ist es ein Zirkel aus Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.« ebd., S. 129.

118 »Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus.« ebd., S. 140.

119 »Der Musikbetrieb, der den Vorrat erniedrigt, indem er ihn als Heiligtum anpreist und galvanisiert, bestätigt bloß den Bewußtseinsstand der Hörer an sich, für den die entsagend errungene Harmonie des Wiener Klassizismus und die ausbrechende Sehnsucht der Romantik als Schmücke dein Heim nebeneinander konsumfähig geworden sind.« Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 18–19.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Kulturindustrie vorwiegend auf jenen Sektor, den er als »Amusement«[120] bezeichnet. Auch Lachenmann begegnet der Popularmusik überwiegend mit einer ablehnenden Haltung.[121] Doch nimmt in seiner Kritik an den erwähnten Phänomenen die zeitgenössische Kunstmusik einen größeren Raum ein, als dies bei Adorno der Fall ist. Lachenmanns Verdikt trifft dabei zum einen Strömungen, die er als »Neo-Strukturalismus«[122] bezeichnet und die

> in epigonaler Anlehnung an die seriellen Verfahren jener Pioniere einer erhofften Stunde Null nach 1945 – auch heute noch von der Fiktion eines geschichtlich und gesellschaftlich unberührten beziehungsweise unbelasteten Materialdenkens [...] meinen ausgehen zu können und [...] Komplexität im keimfreien Raum zu stiften hoffen, wo es niemanden stört und wo sich ein ›interesseloses‹, technologisch beeindruckbares Hören gleichsam botanisierend delektiert; so Situationen kultivierend, die den bürgerlichen Zeitgenossen von jeher zu faszinieren pflegen, ohne ihn dabei ernstlich zu beunruhigen«[123]

Stärker noch nimmt Lachenmanns Kritik jedoch jene Tendenzen der 1960er-Jahre ins Visier, die in ihrem Bruch mit Werk- und Autonomiekonzepten, der Öffnung gegenüber anderen Kunstsparten und der vertieften Beschäftigung mit dem Phänomen Klang auf Überwindung des rigiden Material- und Parameterdenkens des Serialismus zielten und vielfach als innovative Weiterentwicklung der Avantgarde gedeutet wurden.[124] Ihnen wirft Lachenmann vor, in Form der bereits zitierten »Querfeldein-Kontakte«[125] Zugeständnisse an Hörgewohnheiten zu machen und

> die Hantierung mit außermusikalischen Disziplinen als verzweifeltes Nonplus-ultra einer bürgerlichen Vorstellung von Progressivität an die Stelle musikalischen Denkens stellen [zu wollen]. 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 Vor-

120 Vgl. Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 143, passim.
121 Vgl. Kapitel 4.4.
122 Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, S. 86.
123 Ebd., S. 83.
124 Vgl. György Ligeti, »Wandlungen der musikalischen Form«, in: *Form – Raum*, hg. von Herbert Eimert (= Die Reihe, Bd. 7), Wien 1960, S. 5–17.; Hanns-Werner Heister, »Systematische Rückgriffe aufs Elementare«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*: 1945–1975, hg. von Hanns-Werner Heister (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 3), Laaber 2005, S. 199–212, hier S. 199–200.
125 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 22, passim; vgl. auch Kapitel 4.2.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> stellungen von Kunst als Medium erbaulicher Unterhaltung und von Avantgarde als behördlich anerkanntem Bürgerschreck.[126]

Die Pluralität der Avantgarde der 1960er-Jahre stellt für Lachenmann einen oberflächlichen Show-Effekt dar, der das Ziel einer Provokation des bürgerlichen Mainstreams gerade verfehlt, indem er ihm oberflächlich genügt – eine Folge der kulturindustriellen Tendenz zur Vereinnahmung vermeintlicher Opposition. Die von ihm solcherart kritisierten Komponisten sieht Lachenmann dabei nicht als passive Opfer einer unentrinnbaren Dialektik, sondern vielmehr als Komplizen in der Verfestigung des Bestehenden.

3.3 Luigi Nono

Handelt es sich bei Lukács und Adorno um Philosophen, bei deren Musikdenken Lachenmann mehr oder weniger explizite Anleihen genommen hat, so haben wir es bei Luigi Nono hingegen mit einem Komponisten zu tun, dessen Einfluss auf den jungen Lachenmann entsprechend andere Formen annahm. Lachenmann war von Herbst 1958 bis Frühling 1960 (mit einer Unterbrechung) Nonos Privatschüler in Venedig.[127] Dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis hat Rainer Nonnenmann in der Monografie *Der Gang durch die Klippen* umfassend aufgearbeitet. Wie Lukács Marxist, hat Nono Lachenmann vor allem während dieser zwei Jahre in nicht zu überschätzender Weise musikalisch, menschlich und politisch geprägt. Insgesamt war der ältere Komponist zwischen 1957, als der 21-jährige Lachenmann in Darmstadt seine Bekanntschaft machte, und seinem Tod im Jahr 1990 ein zentraler Anknüpfungspunkt (und mitunter auch Reibebaum) für Lachenmanns Denken und kompositorische Entwicklung.[128]

Seine Studienjahre in Venedig waren für Lachenmann mit einem Politisierungsschub verbunden: »Ich konnte als Kind niemals so politisiert sein, wie sich das dann später, nicht erst seit meinem Studium bei Nono, doch noch ergeben hat.«[129] Dennoch war das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler insbesonde-

126 Ebd., S. 33.

127 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 100, 144. Vgl. zur Lehrzeit Lachenmanns bei Nono auch: Nonnenmann, »›Wenn ich nicht dich gefunden hätte …‹. Helmut Lachenmann als Schüler Luigi Nonos«, in: *NZfM* 167 (2006), Heft 1, S. 26–27.

128 Ebd., S. 37.

129 Michael Struck-Schloen, »› Ernst machen: das kann ja heiter werden!‹. Hören als Beobachten: Helmut Lachenmann im Radiogespräch«, in: *MusikTexte* (2014), Heft 140, S. 20–27.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

re auf politischer Ebene von Beginn an von Konflikten gekennzeichnet. Über deren Ursachen bemerkt Lachenmann 1993: »Ich war schließlich kein Marxist, sondern eher religiös eingestellt – dabei voll von Zweifeln an allem.«[130] Folglich kam es nach Lachenmanns Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1960 zu einer allmählichen Entfremdung zwischen den Komponisten, die durch politische Meinungsverschiedenheiten ebenso bedingt war wie durch Lachenmanns Bestreben, sich ästhetisch von der übermächtigen Vorbildwirkung des Lehrers zu emanzipieren. In dessen letzten Lebensjahren kam es indes zu einer Wiederannäherung, die schließlich in einer Freundschaft mündete.

Lachenmanns erster Text über Nono stammt aus einer Zeit, als der Kontakt zu dem ehemaligen Lehrer über Streitigkeiten ein vorläufiges Ende gefunden hatte. Dennoch ist der Aufsatz »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik« aus dem Jahr 1971 von Respekt getragen. In der historischen Konstellation der späten 1960er-Jahre, als sich das politische Bekenntnis des Kommunisten Nono als Hindernis bei der Verbreitung seiner Werke in Westdeutschland erwies, klingt bei Lachenmanns Äußerungen das Bedürfnis an, seinen Lehrer gegen Anfeindungen in Schutz zu nehmen:

> Spätestens aber zu Beginn der sechziger Jahre bekam Nono von der westdeutschen Öffentlichkeit – nicht nur von ihr – zu spüren, daß sie genug von der Linkskoketterie hatte und sich nicht in ihrem restaurativen Weg irritieren lassen wollte von einem, dem es über einen Allerweltshumanismus hinaus Ernst mit dem Sozialismus war.[131]

Tenor seiner Äußerungen über Nono ist stets Achtung vor dessen künstlerischer und persönlicher Integrität, die ihn – entgegen jeder Kritik an seinen vermeintlichen musikalischen Anachronismen – weit über seine Kritiker*innen erhebe.[132] Was Nonos Bekenntnis zum Kommunismus angeht, enthält sich Lachenmann in diesem Text einer Wertung, indem er die Emphase immer wieder auf andere Aspekte verschiebt – etwa auf Nonos künstlerische Konsequenz oder die Konvergenz von politischem und ästhetischem Anspruch. Den Affront, den Nonos kommunistische Einstellung für den westdeutschen Mainstream darstellte, spielt Lachenmann herunter, indem er die ästhetische Position des Venezianers als eigentlichen Stein des Anstoßes beschreibt:

130 Lachenmann, »Paradiese auf Zeit«, S. 207.

131 Ebd., S. 248.

132 »Was hat es auf sich mit jenen erwähnten tonalen Resten? Man wirft Nono immer wieder vor, er sei stehen geblieben. Man verkennt dabei, was Stehenbleiben bedeutet in einem Stadium, wo alle anderen Komponisten zurückgegangen sind und auf Wege geringeren Widerstands ausgewichen sind.« ebd., S. 252.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Provozierender als die von ihm selbst an seine Musik gehefteten Schlagworte ist demnach seine ästhetische Aktualität. Nonos Musik ist eben nicht einfach irgendeine Akklamation, sie ist nicht ideologisch nach jedweder Richtung verwendbar, sie ist nicht nur Ausrufungszeichen hinter vertauschbaren Bekenntnissen, sie ist selbst Bekenntnis und politisch im gleichen Maß wie ästhetisch konsequent. Einer ernsthaften Kritik an Nono kann es meines Erachtens nur darum gehen, Nonos Musik vor dessen eigenen Ambitionen in Schutz zu nehmen, in denen künstlerische und politische Probleme immer wieder Gefahr laufen, sich gegenseitig zu verharmlosen. Die bloße Vertonung von Schlagworten und ideologischen Programmen kann nie gesellschaftsverändernd wirken […].[133]

Mit der Aussage, der einzige Kritikpunkt an Nonos Komponieren würde in der gegenseitigen Verharmlosung künstlerischer und politischer Probleme bestehen, kehrt Lachenmann den Zielpunkt der herkömmlichen Kritik um, indem er Nono nun sogar als zu wenig radikal erscheinen lässt. Ohne Nono seine mitunter plakativen Bekenntnisse anzukreiden, definiert Lachenmann – rhetorisch geschickt – das Rühren an ästhetische Tabus als eigentlich radikale künstlerische Handlung. Damit positioniert er nicht nur seinen eigenen ästhetischen Ansatz als konsequente Weiterführung und Überwindung des Nono'schen Komponierens, sondern stellt auch Nonos expliziten Kommunismus als Nebenschauplatz dar und entzieht ihn somit der Kritik, ohne ihn verteidigen zu müssen.

Dass Lachenmann grundlegende ästhetische Haltungen im Dialog mit Nono entwickelt hat, kommt – ungeachtet der persönlichen Entfremdung – auch in dem Text von 1971 zum Ausdruck. Seine auf den Lehrer gemünzte Aussage »Im satztechnischen Detail verrät sich für ihn der ideologische Standort des Komponisten und der Gesellschaft, der dieser sich verpflichtet weiß«[134] findet ihr Echo in einer Äußerung, die Lachenmann zwei Jahre später tätigt – diesmal jedoch nicht in Bezug auf Nono, sondern sich selbst: »Im kompositorischen Detail und seiner Beziehung zum Werk verrät sich der ideologische Standort einer Musik.«[135]

Auch in seinem zweiten ausgedehnten Text über Nono, der auf einen Vortrag anlässlich von dessen einjährigem Todestag im Jahr 1991 zurückgeht, lenkt Lachenmann die Aufmerksamkeit weg von der politischen und hin auf die ästhetische Radikalität seines Lehrers – bzw. auf die Verbindung zwischen beidem: »Das entscheidende Ärgernis aber war seine Weigerung, sein ästhetisches

133 Ebd., S. 256.
134 Ebd.
135 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bekenntnis vom politischen zu trennen.«[136] Wie bereits 20 Jahre zuvor vermeidet Lachenmann auch hier ein ausdrückliches Urteil über Nonos Kommunismus. Dass er diesen als ›Heilslehre‹ apostrophiert und auf eine Stufe mit dem Christentum stellt, verweist dennoch auf eine gewachsene Distanz gegenüber ›großen Erzählungen‹, die den postideologischen 1990er-Jahren angemessen erscheint:

> Es ist schwer, vielleicht unmöglich, der politisch-ideologischen Standortbestimmung des Resistenza-Mitglieds und Kommunisten Nono und ihrer Dynamik im Lauf der Jahre […] gerecht zu werden. So wenig wie in einer Gesellschaft der macht- und profitorientierten Heuchelei und zynischen Trägheit gegenüber den Bedrohungen und sozialen Katastrophen auf dieser Erde ein schnelles Urteil über den idealistisch-utopischen Aspekt welcher Heilslehre auch immer, sie heiße Kommunismus oder Christentum, gefällt werden kann, so wenig läßt sich über Nonos politischen Standort anders als respektvoll befinden […].[137]

Der ausdrücklich respektvolle Grundton dieser Einschätzung ist dem Gedenkcharakter der Veranstaltung wohl ebenso geschuldet wie dem freundschaftlichen Charakter, den Lachenmanns Beziehung zu seinem Lehrer in dessen letzten Lebensjahren angenommen hatte.

Die Lehrzeit bei Nono als Schule des Politischen: Lachenmann und die Linke

Welche Bedeutung Nono für Lachenmanns politisches Selbstverständnis zukommt, zeigt sich unter anderem daran, dass Lachenmann besonders häufig in Zusammenhang mit seinem Lehrer auf die Sphäre des Politischen zu sprechen kommt. Insgesamt geht er – ganz im Sinn eines Kritischen Komponierens – jedoch auf Distanz zu einer im unmittelbaren Sinn eingreifenden Kunst. Anders als in der engagierten Literatur eines Jean-Paul Sartre oder Walter Jens bildet das Politische im Diskurs um das Kritische Komponieren somit keine explizite Zentralkategorie – diese Rolle wird vielmehr vom Begriff des Kritischen bzw. der Gesellschaftskritik eingenommen.[138] Dennoch lässt sich diese Trennung – hier politisch engagierte Musik, dort musikalische Gesellschaftskritik –

136 Lachenmann, »Von Nono berührt«, S. 297.

137 Ebd., S. 299.

138 Helmut Peitsch, »Engagement/Tendenz/Parteilichkeit«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 2, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 178–223. In der westdeutschen Kunstmusik der 1960er- und 1970er-Jahre wurde eine solche dezidiert politische Ästhetik etwa von Hans Werner Henze oder dem Kreis um die Zeitschrift *Kunst und Gesell-*

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bei einer eingehenden Lektüre der Texte nicht aufrechterhalten: Der Diskurs umfasst auch im engeren Sinn politische Aussagen, aus denen sich die Selbstverortung der Protagonist*innen des Kritischen Komponierens ableiten lässt. Diese Aussagen, die hier beispielhaft anhand der Texte Lachenmanns nachgezeichnet werden, stehen am Anfang einer Erkundung der politischen Dimensionen des Kritischen Komponierens.

Trotz Lachenmanns reservierter Haltung gegenüber politisch engagierter Musik wäre der Eindruck verfehlt, das Politische trete in seinen Aussagen völlig hinter dem allgemeineren Anspruch auf Gesellschaftskritik zurück. So hebt Lachenmann 1971 »die Einsicht der politischen Relevanz jeglicher künstlerischer Aktivität«[139] hervor und betont, dass die Auseinandersetzung mit der Satztechnik »von gesellschaftspolitischer Bedeutung«[140] sei. Mitunter tritt die Behauptung einer politischen Aufgabe von Musik in den Vorarbeiten deutlicher zutage als in der Endfassung eines Textes. So heißt es in den Notizen zu dem Vortrag, der dem Aufsatz »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« zugrunde liegt, Schönheit habe »mit politischem Engagement zu tun«[141] und sei »ein Appell, eine Einladung, ein Wirkstoff zur Veränderung der Gesellschaft.«[142] Eine Veränderungsabsicht, die in späteren Äußerungen Lachenmanns abgeschwächt oder zurückgenommen wird, spielt also zumindest in dessen Musikverständnis der 1970er-Jahre eine nicht unbedeutende Rolle.

Auch innerhalb der Sekundärliteratur wird Lachenmanns Ästhetik als politisch wahrgenommen – etwa von Martin Kaltenecker, dem zufolge sich bei dem Komponisten »ein rein artistisches Aufbegehren mit einem politischen«[143] vermengt. Auch Nonnenmann sieht in der Musique concrète instrumentale die »Verbindung von kritischer Materialanalyse mit marxistischer Gesellschaftstheorie«[144] verwirklicht.

Es gibt aber auch Gegenstimmen: Mahnkopf schreibt, Lachenmann sei, »anders als Nono, kein politischer Komponist. Ich würde sogar sagen: Er ist ein gesellschaftskritischer Komponist nur indirekt, weil er als Komponist zu wenig

---

schaft vertreten. Vgl. Redaktion der Zeitschrift *Kunst und Gesellschaft*, »Musik im Klassenkampf. Zur Kampfmusik Hanns Eislers« [1973], in: *MaeE*[3], S. 405–406.

139 Lachenmann, »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik«, S. 248.

140 Ebd., S. 256.

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

142 Ebd.

143 Martin Kaltenecker, »Manches geht in der Nacht verloren. Fragmente zu Lachenmanns ›Reigen seliger Geister‹«, in: *MusikTexte* 67–68 (1997), S. 67–74, hier S. 70.

144 Nonnenmann, »Die Sackgasse als Ausweg«, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

inhaltsästhetisch denkt«.[145] Der Publizist und Komponist bekennt, er hätte sich von Lachenmann, den er immerhin als »Wortführer der deutschen Linken«[146] bezeichnet, »mehr gesellschaftliches Engagement gewünscht«[147]. Nicht nur die Einschätzungen der Kommentator*innen, auch die Aussagen des Komponisten selbst ergeben ein gemischtes Bild. So kommt wiederholt dessen ambivalentes Verhältnis zur 1968er-Bewegung zur Sprache, wobei Nähe zu einigen Aspekten der Bewegung bekannt wird, während andere ihrer Facetten vehement verworfen werden: »Ich identifizierte mich damals mit dem studentischen Protest und litt zugleich unter den inquisitorischen Selbstzerfleischungen, mit denen dieser Protest sich selbst immer wieder lähmte.«[148] Dieser partiellen Sympathiebekundung schickt Lachenmann – mit Blick auf von ihm verurteilte Tendenzen in der zeitgenössischen Kunstmusik – allerdings eine harsche Kritik voraus, wobei er sich auf Spielarten des Komponierens bezieht, die den Werkbegriff in Frage stellen und das Publikum provozieren:

> Solche Scharlatanerie ging in ihren dilettantischen Formen eine peinliche Allianz ein mit den kulturkritischen Forderungen der damals bei uns protestierenden Studenten, die im Kampf gegen die sehr wohl empfundene ideologische Restauration, gegen den US-Imperialismus, gegen den Krieg in Vietnam und die Ausbeutung der Dritten Welt unter anderem auch nach einer politisch engagierten Musik verlangten, wobei sie Hanns Eisler und Maos Rede an die Bevölkerung in Yenan ins Feld führten, aber vergaßen, Lukács zu studieren und die Musik Luigi Nonos in die Diskussion einzubeziehen.[149]

Trotz seiner Distanz zu allem, was ihm als dogmatische Linke erscheint (die er mit Ausdrücken wie »Fach-Idioten des Marxismus-Leninismus«[150] belegt), äußert sich Lachenmann wiederholt in einer Weise, die mit der politischen Linken kongruent ist: so noch in einem Interview aus dem Jahr 1999, als der revolutionäre Zeitgeist von 1968 längst in sein Gegenteil umgeschlagen war:

> Die Probleme und Gefahren und die unmenschliche Rückseite (und geistfeindliche Vorderseite), die den Kapitalismus – in welch zahmer Maske auch

145 Claus-Steffen Mahnkopf, »Was heißt kritisches Komponieren?«, in: *KunstMusik* (Herbst 2006), S. 13–27, hier S. 19.
146 Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«, S. 22.
147 Ebd.
148 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 345.
149 Ebd., S. 344–345.
150 Lachenmann, »Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik«, S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> immer – charakterisieren, sind durch die weltweite Entlarvung und Ächtung seiner bislang real existierenden Formen in unserer Zeit keineswegs beseitigt oder unaktuell geworden.[151]

Die Einordnung als ›Linksradikaler‹, die ihm in polemischer Absicht zuteil geworden sei, bezeichnet Lachenmann indessen schon 1976 als »Dummheit«.[152] Auch wenn der Komponist Distanz zur 1968er-Bewegung hält, lässt seine Kritik an der Linken doch eine prinzipielle Sympathie erkennen. So äußert er 1973 in einer Replik auf Vorwürfe seitens der Redaktion der Zeitschrift *Kunst und Gesellschaft*:

> Was aber die [politische, Anm. d. Verf.] Reaktion weiß Gott beruhigt, das ist der Dilettantismus und die Primitivität, mit welcher die Linke sich selbst immer wieder lähmt und unglaubwürdig macht, statt über den eigenen dogmatischen Horizont hinaus die kritischen Kräfte im Lande zusammenzuhalten.[153]

Eine Bündelung der »kritischen Kräfte« unter der Ägide der Linken scheint für den Lachenmann der frühen 1970er-Jahre also durchaus wünschenswert zu sein.

2015 wird der Komponist in einem Interview von dem Cellisten Lucas Fels mit einem Ausschnitt aus einem schriftlichen »Selbstporträt« konfrontiert, in dem er 1975 sein Klangverständnis folgendermaßen definierte: »Klang als Nachricht seiner Entstehungsbedingungen; die Einbeziehung und strukturelle Abwandlung dieser Erfahrung als unvermeidliche, notorische Tabuverletzung und gesellschaftliche Provokation.«[154] Lachenmann reagiert auf das Zitat mit Gelächter: »Ja gut, also, das war 75 geschrieben, das war noch ganz im Schatten der 68er-Bewegung.« Fels: »Du hast es damals so empfunden.« Lachenmann: »Ja wir wurden permanent gefragt! ›Wollt ihr nur so elitäre oder abstrakte […] Musik machen da für den Konzertsaal […]?‹«[155] Lachenmann scheint sich also im Nachhinein von einer allzu politischen Musikästhetik abgrenzen zu wollen, indem er seine Aussagen einerseits auf die Zeitumstände zurückführt, andererseits durch den Rechtfertigungsdrang, unter dem Musikschaffende damals standen, zu entschuldigen sucht. Solche Äußerungen weisen darauf hin, dass sich Lachenmann als junger Komponist in den 1960er- und 1970er-Jahren unter

151 Ryan, »Musik als ›Gefahr‹ für das Hören«, S. 14.
152 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 106.
153 Helmut Lachenmann, »In Sachen Eisler. Brief an ›Kunst und Gesellschaft‹«, in: *MaeE*[3], S. 329–330, hier S. 330.
154 Lachenmann, »Selbstporträt 1975«, S. 153.
155 Still, *Helmut Lachenmann »Pression« with Lucas Fels*.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Druck gesetzt fühlte, sein Tun als Vertreter der ›Kunstmusik‹ zu rechtfertigen. Indem er seine frühen politischen Äußerungen durch den Verweis auf äußere Umständen erklärt, geht er inhaltlich auf Distanz.[156]

Auch bei Lachenmanns dezidiert politischen Äußerungen sind über den Zeitraum eines halben Jahrhunderts hinweg, wenig überraschend, Veränderungen zu bemerken. Mehr noch als explizite Bekenntnisse betrifft dies ihr rhetorisches Gewand. In den Äußerungen der frühen 1970er-Jahre findet der politisch radikalisierte Zeitgeist ein deutliches Echo. So heißt es etwa in einem Statement für die Zeitschrift *Melos* aus dem Jahr 1972: »Von revolutionärem Geist und Willen kann Musik glaubwürdig zeugen, indem sie ihren bislang geläufigen Kommunikationsbereich nicht bloß erweitert, […] sondern indem sie anhand konkreter Alternativen Kommunikation selbst aufs Spiel setzt«.[157] Der apodiktische Tonfall und die Unversöhnlichkeit betreffen hier nicht nur die ästhetischen Vorstellungen, welche die legitimen Möglichkeiten des Komponierens auf einen äußerst schmalen Pfad beschränken,[158] sondern auch die politische Standortbestimmung.

Eine lexikalische Analyse dieses Aufsatzes enthüllt eine Reihe von Begriffen mit antikapitalistischem Unterton: Da ist die Rede von »Verbrauchsnormen«[159] der Musik, von der »bürgerlichen Ideologie«[160] der Publikumserwartungen, vom »kommerziell vergifteten tonalen Material«[161] und dem »Markt-

156 Lachenmanns Verhältnis zur Studierendenbewegung und der radikalen Linken der 1970er-Jahre betreffend, vgl. auch Laurent Feneyrou, *De lave et de fer. Une jeunesse allemande: Helmut Lachenmann*, Paris 2018.

157 Lachenmann, »Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort«, S. 98.

158 In dem 1973 erschienenen Aufsatz »Zur Analyse Neuer Musik«, mit dem der Text »Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort« wesentliche Passagen teilt, ortet Lachenmann in den Werken zeitgenössischer Komponisten »›regressive‹ Elemente«, die das Publikum zu tonal geprägten »Querfeldein-Kontakten« einladen würden. So sieht er in Stockhausens *Gruppen* die Gefahr, dass »tonales Hören wegen der linearen Eindimensionalität […] wieder Fuß fassen« wird. Bei Ligetis *Requiem* ist es ihm darum zu tun, »Eigenschaften, die den Charakter dieses Stücks maßgeblich bestimmen, zu entlarven als bewußt um ihrer geläufigen Wirkung willen geborgte Klischees der bürgerlichen tonalen Musikerfahrung«, und selbst über Nonos *Canto sospeso* konstatiert er: »[D]iese aus dem Tonalen herübergerettete Expressivität ist die unvermeidlich wunde Stelle des Stücks.« Siehe Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 21, 27, 29.

159 Ebd., S. 24.

160 Ebd., S. 29.

161 Ebd., S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wert der Avantgarde«[162]. Diese Terminologie weist den Text als Teil eines politischen Diskurses aus, der im marxistisch geprägten Umfeld der Studierendenbewegung vorherrschte.

In weiten Teilen von Lachenmanns kompositorischem Œuvre bleibt Gesellschaftskritik jedoch dem eigenen Anspruch nach auf die Behandlung des musikalischen Materials beschränkt. Gerade bei den nach 1968 entstandenen Beispielen einer Musique concrète instrumentale handelt es sich um ›absolute‹ Musik ohne explizite Referenz auf eine außermusikalische Realität. Immerhin nutzen etwa Stücke aus den späten 1970er-Jahren wie *Salut für Caudwell* oder *Tanzsuite mit Deutschlandlied* durch die Titelwahl oder das Einbeziehen semantisch aufgeladenen Materials den Verweis auf Außermusikalisches zur Artikulation eines kritischen Standpunkts. Bereits in den 1967/68 in einer ersten Fassung entstandenen Vokalkompositionen *Consolation I* und *II* geschah dies durch die Einbeziehung eines Textes, wobei in der Fassung von 1978 auch die Geschichte vom kleinen Mädchen mit den Schwefelhölzern als thematischer Rahmen dient.

Indem Lachenmann Andersens Märchen zur Grundlage seiner 1997 uraufgeführten Oper machte, schuf er ein Stück, das sich wie keines zuvor mit gesellschaftskritischen Fragestellungen auseinandersetzte. Lachenmann begründet denn auch seine Entscheidung, Andersens Text einen Brief von Gudrun Ensslin an die Seite zu stellen, mit den kapitalismuskritischen Aspekten des Märchens:

> Dieses – pardon – Rührstück von Hans Christian Andersen – wer mich kennt, der weiß, wie sehr ich es liebe – ist im Grunde auf seine unwehleidige, sprachlos kindliche Weise eine unverkennbare Anklage gegen Kapitalismus und bürgerliche Gedankenlosigkeit.[163]

Ensslins Entscheidung für Terror und Mord begegnet Lachenmann nicht mit Zustimmung, wohl aber mit Verständnis:

> Sie wurde später in ihrem idealistischen Engagement wie so viele – irgendwann – vor den Kopf gestoßen, nicht zuletzt, als seinerzeit die Notstandsgesetze durchgepeitscht und die Proteste der Studenten mit Wasserwerfern und Knüppeln erstickt wurden. Dazu der selbstgefällige Konsumrausch und die Gleichgültigkeit der Mehrheit gegenüber der Armut und Unterdrückung in der Dritten Welt ebenso wie gegenüber den amerikanischen Kriegsverbrechen in Vietnam und, und, und. So hat sie etwas

162 Ebd., S. 34.

163 Struck-Schloen, »› Ernst machen: das kann ja heiter werden!‹«, S. 24.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> gemacht, was ich nicht gutheiße, aber nachvollziehen kann: Sie hat zur Gewalt gegriffen.[164]

Was die Verbindung mit dezidiert politischen Inhalten betrifft, stellt *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* einen Sonderfall dar. In der Regel wird der auf die Gesellschaft zielende Aspekt des Kritischen Komponierens nicht durch außermusikalische Inhalte verdeutlicht. Vielmehr ist Lachenmanns Ästhetik mit dem Anspruch verbunden, ausschließlich durch den Umgang mit dem musikalischen Material und den konventionellen Wahrnehmungskategorien einen kritischen Bezug zur Gesellschaft herzustellen. Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, auf welche Art diese Bezugnahme von Lachenmann konzipiert und argumentiert wird.

Begriff	**Früheste Fundstelle bei Lachenmann (Jahr EV)**	**Diskursive Herkunft**
Material	Der Materialbegriff in der Neuen Musik (1964)	Theodor W. Adorno, Heinz-Klaus Metzger
Befreiung	Werkstatt-Gespräch (1973)	Herbert Marcuse
Musique concrète instrumentale	Zur Analyse Neuer Musik (1971)	Pierre Schaeffer (Konkrete Poesie)
Negation	Zur Analyse Neuer Musik (1973)	Theodor W. Adorno
Widerstand	Selbstporträt 1975 (1973)	Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse
Verweigerung	Zum Problem des musikalisch Schönen heute (1975)	Herbert Marcuse
Ästhetischer Apparat	Aufgaben des Fachs Musiktheorie (1977)	György Lukács, Herbert
Verdrängung	Mahler – eine Herausforderung (1976)	Marcuse, Theodor W. Adorno
Widerspiegelung	Bedingungen des Materials (1977)	Theodor W. Adorno György Lukács
Aura	(1978)	Walter Benjamin, Theodor W. Adorno

Tabelle 1: *Frühestes Auftreten und vermutete Herkunft zentraler Begriffe in Lachenmanns Texten*

164 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4 Zentrale Konzepte in Lachenmanns Texten

4.1 Sprachfähigkeit und Transzendenz

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

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

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

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

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

4 Ebd., S. 145.

5 Ebd., S. 137–138, 284.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

> Schönheit als ›Verweigerung von Gewohnheit‹ […] nicht um das Hören einer Musik, die den traurigen Weltlauf durch Kratzgeräusche beklagt, […] sondern um Musik, bei welcher unsere Wahrnehmung sensibel und aufmerksam wird im Grunde auf sich selbst, auf die eigene Strukturhaftigkeit, und die darüber hinaus versucht, den wahrnehmenden Geist sensibel zu machen für jene Strukturen der Wirklichkeit, auf die ein solches Komponieren reagiert[12].

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

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

7 Ebd., S. 79–89.

8 Lachenmann, *MaeE*[3], S. 227.

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

10 Ebd., S. 19.

11 Ebd.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

18 Lachenmann, »Accanto«, S. 168.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

19 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 128, passim; vgl. Kapitel 3.1.
20 Lachenmann, »Accanto«, S. 168.
21 Ebd., S. 168.
22 Ebd., S. 168–169.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

4.2 Musikalisches Material

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

23 Ebd., S. 176.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

29 Vgl. Gunnar Hindrichs, »Der Fortschritt des Materials«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart [2]2019, S. 59–70, hier S. 59f.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

30 Lachenmann, *Der Materialbegriff in der Neuen Musik*, Ms., S. 8; zit.n. Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, S. 114.
31 Ebd., S. 114.
32 Ebd.
33 Ebd., S. 113–114.
34 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 39.
35 Hindrichs, »Der Fortschritt des Materials«, S. 67.
36 Vortrag, gehalten am 10. August 1971 bei der 18. Bundestagung des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik in Bayreuth; zit.n.: Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 21–34.
37 Ebd., S. 22.
38 Vgl. die Begriffsverwendung bei Adorno in Bezug auf das Komponieren: Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 137–153; Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«,

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

40 Ebd., S. 23.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

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

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

46 Helmut Lachenmann, »Über mein zweites Streichquartett. (›Reigen seliger Geister‹)« [1996], in: *MaeE*^{3}, S. 227.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Wie Adorno[47] geht auch Lachenmann davon aus, dass es keinen Ausweg aus der historischen Determiniertheit der musikalischen Schreibweise gibt – auch (und gerade) dann nicht, wenn das Komponieren alle Altlasten hinter sich zu lassen vorgibt. Das zeigt sich für Lachenmann an der Kategorie des Schönen, die – von der Nachkriegs-Avantgarde zunächst ausgeklammert bzw. in ihren Werken implizit negiert – gerade aufgrund dieser Verdrängung in den Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre wieder zum Durchbruch gelangt sei:

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

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

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

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

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

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

50 Ebd.

51 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Der gesellschaftliche Charakter des musikalischen Materials

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

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

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

52 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

55 Ebd., S. 22.

56 Ebd.

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

58 Seiner unter dem Titel *Dissonanzen* veröffentlichten Textsammlung gab Adorno den Untertitel *Musik in der verwalteten Welt*: Theodor W. Adorno, *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie* (= GS, Bd. 14), Frankfurt a.M. ^{3}2017.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

59 Lachenmann, »Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort«, S. 95.
60 Ebd., S. 95.
61 Ebd., S. 95.
62 Ebd., S. 93.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

63 Ebd.

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

65 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Struktur und Aura

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

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

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

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

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

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

70 Ebd.

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

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

73 Hüppe, »Helmut Lachenmann«.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Eine Differenz gegenüber Benjamin kann in Anlehnung an Nonnenmann und Wellmer[80] in der unterschiedlichen Bewertung des Auraverlusts gesehen werden: So beurteilt Benjamin die Zerstörung der Aura als grundsätzlich positiv. Auch Lachenmann geht es um eine Brechung der Aura, einen »zerstörerisch empfundenen Umgang mit den vertrauten Sprachmitteln«[81]. Tatsächlich wird die Aura dabei jedoch nicht vernichtet, sondern vielmehr im dreifachen Hegel'schen Sinn ›aufgehoben‹ – eher als um ihre schlichte Negation handelt es sich um ihre reflektierende Einbeziehung in den Kompositionsprozess.[82] Am

75 Ebd., S. 89.

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

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

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

79 Ebd., S. 26.

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

81 Lachenmann, »Accanto«, S. 169.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

83 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 100–104.
84 Lachenmann, »Bedingungen des Materials«, S. 46.
85 Ebd., S. 46.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

Der Ästhetische Apparat als Brücke zwischen Material und Wahrnehmung

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

86 Ebd., S. 47.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Gemeint ist damit mittelbar: das Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien in ihrer besonderen, historisch und gesellschaftlich bedingten Ausformung und Reichweite, so wie sie sich in einer bestimmten Situation theoretisch beziehungsweise empirisch darstellen, in unserem Fall sozusagen die »Tonalität 1976« mit allem, was sie einschließt, von ihren traditionalistischen bis zu ihren exotischen, antithetischen, pluralistischen Elementen.
>
> Gemeint sind damit unmittelbar die tatsächlich verfügbaren Objektivationen dieser ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur, gemeint als deren Requisite im weitesten Sinn etwa das gesamte vorhandene und denkbare, überlieferte und neu entwickelte Instrumentarium in Theorie und Praxis, die Musikinstrumente in ihrer typischen Bauart und der daran gebundenen Aufführungspraxis einschließlich der gebräuchlichen Notation, darüber hinaus alle im Zusammenhang mit unserem Musikbewußtsein und unserer Musikpflege entwickelten und genutzten technischen Geräte, Begriffsapparate, Arbeitstechniken, aber auch die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte – wenn man so will: von der Auslage einer Musikalienhandlung bis zur Ehrenkarte der Putzfrau 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 Baßklarinette: Alle diese Elemente mit ihrer besonderen Hierarchie und Zuordnung, sie bilden den »ästhetischen Apparat«.[90]

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

92 Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 107.
93 So sei das Material »nicht weniger als der vergegenständlichte und kritisch reflektierte Stand der technischen Produktivkräfte einer Epoche«. Adorno, »Vers une musique informelle«, S. 503; zit n. Borio, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, S. 110–111.
94 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 14.
95 Ebd., S. 44.
96 Ebd., S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

100 Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg [2]2016, S. 43, 47.

101 Ebd., S. 88.

102 Ebd., S. 52–91.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

---

103 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den produktiven Charakter der Macht bei dem Althusser-Schüler Michel Foucault; vgl. beispielsweise Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. [10]1998, S. 113–115.

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

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

106 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

110 Ebd., S. 108.

111 Ebd.

112 Ebd.

113 Ebd.

114 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

4.3 Wahrnehmung als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung[116]

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

122 Vgl. Kapitel 4.2, S. 101.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

125 Ebd.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

129 Hilberg, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹«, S. 91.
130 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, S. 118.
131 Lachenmann, »Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder«, S. 164.
132 Helmut Lachenmann, »›… zwei Gefühle …‹«, in: *MaeE*^{3}, S. 402.
133 Hilberg, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹«, S. 92.
134 Vgl. Lachenmann, »Von Nono berührt«, S. 302.
135 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, S. 117.
136 Helmut Lachenmann, »Vier Fragen zur Neuen Musik«, in: *MaeE*^{3}, S. 357.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

137 Vgl. Kapitel 5.5.
138 Hilberg, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹«, S. 92.
139 Lachenmann, »Herausforderung an das Hören«, S. 353.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

140 Lachenmann, »Accanto«, S. 169.
141 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 26, 131 und passim.
142 Lachenmann, »Von verlorener Unschuld«, S. 142.
143 Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt a.M. 1969, S. 48.
144 Ebd., S. 61.
145 Vgl. z.B. Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 122; Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 20; Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 54; Nyffeler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

147 Vgl. zum Begriff ›Unfreiheit‹ auch Kapitel 3.1.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Teil II: Ideologie

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 anprangerten, 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«.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 etwas 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 theorretisch [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 Rezeption[19]

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»[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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 Flageolett, 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 ^{4}1994.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, »Isers 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Disziplingrenzen 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 Isers Konzept auf die Nachbardisziplin als um ein loses Anknüpfen an eine schillernde 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

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 partikulare 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Isers 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, »Isers impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest«, S. 240.
61 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 345.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstwerken[73] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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] Isers 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, »Isers 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, diente 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 nabelstarrender 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 missbrauchbarer 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 fortschreibt, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Entfremdungskritik 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kritische Komponieren im Festhalten am Hochkulturschema[111] 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. ^{8}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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Urteilskraft*, 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: *Kulturkritik 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Lachenmann's »negative« approach toward the Classical tradition, toward unthinking listening habits, and toward the manipulative potentials of musical rhetoric are best conceived of as grounded in idealistically-oriented moral positions, which he has upheld with a single-minded intensity and consistency approaching religious conviction.[123]

Die Verwandtschaft von Idealismus und Romantik bekräftigt Cox in weiteren Kommentaren – etwa, wenn er anmerkt, Lachenmann würde in seiner Poetik ethische Ansprüche »nahezu romantischen Umfangs«[124] erheben.

Zu den lexikalischen Auffälligkeiten im Diskurs des Kritischen Komponierens, die mit dem idealistischen Erbe in Zusammenhang stehen, zählt neben dem Geistbegriff auch die Metapher der ›Größe‹. In unmittelbarer Nachbarschaft zum ›Geist‹ findet sie sich etwa bei Mahnkopf, für den die beiden Begriffe Qualitäten bezeichnen, deren das »postmoderne Zeitalter«[125] verlustig gegangen sei:

> Im Bemühen um die Gunst größerer Kundenkreise vergaß man einen der Pfeiler moderner Kulturkritik, dass Kunst und Geist keine Waren sind. Doch dazu hat man Wahrheit und künstlerische Größe »prostituiert«, anstatt die Menschlichkeit zu unterstützen, mit der man für sie einsteht.[126]

Mit der Anrufung der ›Menschlichkeit‹ kommt denn auch jener Humanismus wieder ins Spiel, der – wie bereits bemerkt – ebenfalls eng mit dem bürgerlichen Kunstbegriff verknüpft ist. Den Begriff der »Großen Musik«[127] benützt Mahnkopf im Hinblick auf die musikalische Sozialisation Theodor W. Adornos, die auf dem 19. Jahrhundert fuße. Neben der engeren Begriffsbedeutung, die sich auf die mehrfach erwähnte Traditionslinie Beethoven–Wagner–Schönberg beziehen dürfte,[128] schwingt in diesem Verweis auf das vorletzte Jahrhundert mit seiner »unvorstellbar intakten Musikkultur«[129] auch ein affirmatives Verhältnis zur Vergangenheit mit, das für die Bezugnahme auf den bürgerlichen Kunstbegriff insgesamt symptomatisch ist. Auch Lachenmann pocht 1994 in einem Gespräch mit Ulrich Mosch auf den engen Zusammenhang von Kunst mit dem, was er als »jenen existentiellen Anspruch von Größe, oder sollte ich sagen: Tiefe oder Geist«[130] bezeichnet.

---

123 Cox, »Critical Modernism«, S. 150.
124 Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, S. 71.
125 Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 61.
126 Ebd., S. 61.
127 Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 23.
128 Ebd., S. 30, 35, 97.
129 Ebd., S. 23.
130 Lachenmann, *MaeE*[3], S. 219.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kritische 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 Regung 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 Zentralität 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 Nyffelers, der anlässlich von Lachenmanns 80. Geburtstag 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 unsere 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 Charakterisierung 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 Kapitel 6.1 ausführlicher besprochen wird. In dieselbe Kerbe schlägt Nonnenmann, wenn er festhält:

> Dass Lachenmann an den aufklärerisch-humanistischen Idealen von Freiheit, kritischer Vernunft, Selbsterkenntnis und verantwortlicher Handlungsfähigkeit 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 Nyffeler, »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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Regelhaftigkeit 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 unversehrt 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: *MaeE*^{3}, S. 1–20, hier S. 20.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 verzweifeltes 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 Einflusssphäre 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 milderen 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 ferneren Umgebung, welches den musikalischen Werkbegriff in manieriert-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 […], zusammengeschusterte und prätentiös 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: *MaeE*^{3}, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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], »Bewusstseinsverkümmerung«[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 Zehentreiter 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 Zehentreiter, »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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Zehentreiters 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffenden 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 zur 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Überdruss 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 aufzuhaltende, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 unsereinem 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 verehre Morricone‹. Komponist Helmut Lachenmann im Gespräch«, in: *Falter* (2005), Heft 46, S. 68–69, hier S. 69.
207 Lachenmann, »1968«

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

– 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 utopischen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hen nicht eine Frage privilegierter intellektueller Vorbildung ist, sondern einzig eine Frage kompositionstechnischer Klarheit und Konsequenz«[212]. 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-Ghettos«[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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Beethovensonate 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Popularmusik 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 »Popularmusik, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bedingt« zum Trotz, dass diese nicht zum Kernbestand dieser Materie zählen. Indem der Forderung nach der Identifikation von Elementen der europäischen Kunstmusik in der Popularmusik 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 Popularmusik, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 rekurriert, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Popularmusik, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Popularmusik 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 ^{2}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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive*, S. 13.

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

271 Ebd., S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

haltungswesen, in der Kulturindustrie, musikalisch gesehen in der Diktatur des Schalls.«[277] Dagegen sei »die neue Musik […] eine Gegenposition zur Unterhaltungsindustrie. Gemeint ist damit aber letztlich eine Alternative zum Weltuntergang«[278]. Die negative Bewertung des Populären bedingt umgekehrt die heroische Rolle einer ›neuen Musik‹, die in Opposition zur Masse und ihren ästhetischen Vorlieben positioniert werden kann.

5.5 Universalismus

In »Zur Analyse Neuer Musik« übt Lachenmann harsche Kritik an den aktuellen Erscheinungsformen zeitgenössischer Kunstmusik: Durch ihre Anbiederung an ein breiteres Publikum habe sie zwar breite Akzeptanz erlangt, dafür aber ihren Wahrheitsgehalt eingebüßt. Durch Konzessionen an die Bequemlichkeit sei die ›neue Musik‹ scheinhaft geworden, sie bediene eine gesellschaftliche Sehnsucht nach Geborgenheit und trage damit zur Unwissenheit und infolgedessen zur Ruhigstellung des Publikums bei. Dem setzt Lachenmann die Vorstellung einer Musik im Dienst der Aufklärung entgegen. Ganz im Geist Adornos definiert er ›neue Musik‹ als »Niederschlag gesellschaftlichen Bewußtseins«[279], dessen Aufgabe es sei, seine eigenen Existenzbedingungen zu reflektieren. Zum Abschluss richtet der Komponist einen Appell an die Musikerzieher*innen, im Sinn der von ihm verfochtenen Ästhetik »aufklärend [zu] wirken«[280], und entwirft im Schlusssatz ein utopisches Bild:

> Der Konzertsaal, oder was immer ihn in Zukunft ersetzen wird, nicht mehr als Ort der gesellschaftlichen Beweihräucherung oder Ausräucherung, sondern als Ort der Diskussion, der aufgeklärten Auseinandersetzung der Gesellschaft mit sich selbst und ihren Tabus, ist gewiß eine Utopie, aber immerhin ein Leitbild für den Musikerzieher […].[281]

Neben dem Topos der Kulturkritik, der in der Negativ-Folie der ›Beweihräucherung und Ausräucherung‹ zum Ausdruck kommt und mit Adornos Kulturindustrie-Hypothese in engem Zusammenhang steht, kommt in der Schilderung

277 Heinz-Klaus Metzger, »Adornos ›Philosophie der neuen Musik‹ ein halbes Jahrhundert später«, in: *Musik im Dialog I*, hg. von Sabine Sanio u.a. (= Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Bd. 1), Saarbrücken 1998, S. 47–55, hier S. 55.
278 Ebd.
279 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 33.
280 Ebd., S. 34.
281 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Konzertsaals 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‹ Konzertsaals 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 Konzertsaals. 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 Soloklarinettisten 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), Laatzen 2007, S. 17–26, hier S. 19–20.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld [2]2008, S. 15–45, hier S. 15–17.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Baßklarnette: 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 Satzelemente 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rat‹ das soziale Gefälle besonders anschaulich hervorhebt. Zudem ist die Reinigungstätigkeit dem Bereich der Reproduktionsarbeit[316] 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 ^{2}2015, 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 ^{3}2010, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 *zu*zuhören. 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 niedere 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

schreiben mit Verweis auf Georg Simmel, der Erfolg der männlichen Herrschaft lasse sich gerade daran ermessen, 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 ^{2}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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Berufsaskese«[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 ^{4}1975, 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 ^{9}1988, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bei dem Pastorensohn Lachenmann lässt sich in Ergänzung des Feindbilds ›Bequemlichkeit‹ durchaus ein Echo von Webers ›protestantischer Ethik‹ vernehmen – 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 Getraude 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Erfordernissen des Alltags, die an eine privilegierte Position im sozialen Gefüge gebunden ist.[360] Diese Distanzierung, die mit der Delegierung 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.«

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Shakeds 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 letztendlichem 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Boheme 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 Musikschrifttum 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=PLIl65iXmFOr1ZURU8WMZ0DCAouYkMLjaV (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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 [2]2019, S. 85–96, hier S. 85ff.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Teil III: Außenansicht

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6 Über Lachenmann sprechen

6.1 Tendenzen in der Lachenmann-Literatur

Der Diskurs, der den Gegenstand dieser Arbeit bildet, kann als Anordnung konzentrischer Kreisen visualisiert werden, deren relative Position die Nähe zum Kern des Korpus veranschaulicht, der von Lachenmanns eigenen Texten gebildet wird. Diesem Subkorpus wird in diesem Buch die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Der zweite Kreis repräsentiert das diskursive Umfeld, also jene Menge an Texten, die über ein gemeinsames Set an Kernaussagen mit Lachenmanns Texten kommunizieren. Ein dritter Kreis umfasst jene Texte, die zwar ebenfalls den Bereich der ›neuen Musik‹ behandeln, dies jedoch aus mehr oder weniger stark divergierenden theoretischen Perspektiven. Sie bilden kein eigentliches Thema dieser Arbeit, sondern stellen lediglich den weiteren Diskurshorizont der behandelten Texte dar (siehe Abb. 1).

Nachdem am Beginn von Kapitel 2 der innerste Kreis – die Texte Helmut Lachenmanns – behandelt und in diesem Zusammenhang auch die heikle Doppelrolle von Komponist und Autor thematisiert wurde, soll nun ein weiterer Blickwinkel eingenommen werden, indem Lachenmanns diskursives Umfeld – also der zweite Kreis – einer Gesamtschau unterzogen wird. Dies geschieht aus einer historischen Perspektive, um die Brüche und Verschiebungen zu erhellen, die seit den frühen Jahren des Kritischen Komponierens zu beobachten sind.

Wie in Kapitel 2 dargestellt, bilden die Jahre zwischen 1970 und 1990 eine besonders produktive Phase in Lachenmanns Textproduktion[1] – sie bringen in enger Abfolge jene Texte hervor, welche die größte Diskursmacht entfalten sollen.[2]

1 Kapitel 2.6.

2 So entstanden 1971 »Zur Analyse Neuer Musik«, 1973 »Die gefährdete Kommunikation«, 1976 »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, 1978 »Bedingungen des Materials«, 1979 »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, 1982 »Affekt und Aspekt«, 1984 »Musik als Abbild vom Menschen«, 1986 »Über das Komponieren«, 1987 »Komponieren im Schatten von Darmstadt« und 1990

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

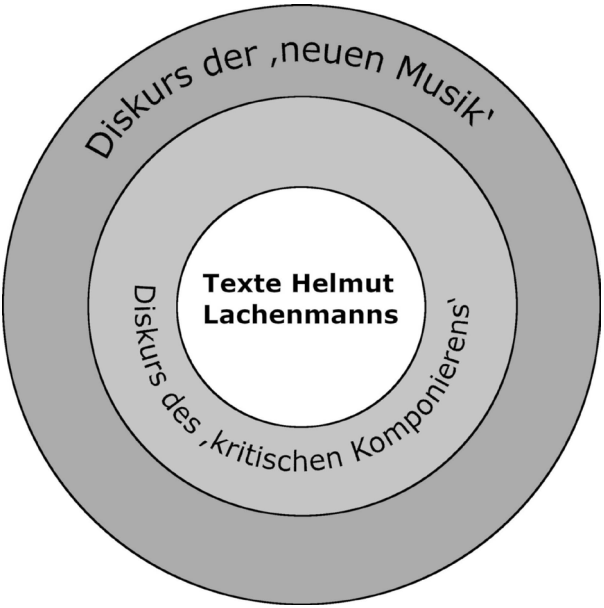

Abbildung 1: *Schichtungen im Diskurs um Helmut Lachenmann*

Was hingegen die Sekundärliteratur zu Helmut Lachenmann betrifft, so zeigt sich ein anderes Bild: Hier ist erst in den 2000er-Jahren – also mit rund 20-jähriger Verspätung – eine Häufung an Beiträgen zu verzeichnen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen erscheinen Bücher, die gänzlich der Person Lachenmanns gewidmet sind, erst nach der Jahrtausendwende – eine Dissonanz, die sich mit der zeitverzögerten Wahrnehmung von Lachenmanns kompositorischer Bedeutung erklären lässt, wobei auch das Erscheinen der ersten Auflage von *Musik als existentielle Erfahrung* im Jahr 1996 eine Rolle spielen dürfte.[3]

»Zum Problem des Strukturalismus« (hier zitiert unter dem Titel der Fassung letzter Hand). Vgl. Hockings, Jewanski, Hüppe, »Helmut Lachenmann«.

3 Davor erschienen der erste Lachenmann gewidmete Band der *Musik-Konzepte* (1988) und Frank Sieleckis Dissertation *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber* (1992). Zu erwähnen ist aus diesem Zeitraum auch ein Lachenmann-Schwerpunkt der *MusikTexte* aus dem Jahr 1997. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Helmut Lachenmann* (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988; Sielecki, *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*; *MusikTexte* 67–68 (1997), S. 61–114.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dennoch ist das Echo, das Lachenmanns kompositorisches und publizistisches Schaffen in Musikpublizistik und Musikwissenschaft hervorruft, in den letzten Jahrzehnten zu einem umfangreichen Teilgebiet der Musikliteratur angewachsen, das aus mehreren Gründen unser Interesse verdient.

Bemerkenswert ist dieses Textkorpus zum einen aufgrund der weitreichenden Kongruenz zwischen Lachenmanns Position und jener der Autor*innen, die über ihn schreiben: An dieser Tendenz zur Übernahme Lachenmann'scher Kategorien ist die Diskursmacht des Komponisten zu ermessen. Zudem hat dieses Diskurssegment bereits früh einen reflexiven Charakter entwickelt und so die eigenen Tendenzen, Verfestigungen und Schwachstellen zum Thema gemacht. Nicht zuletzt erfuhr das Lachenmann-Schrifttum seit der Jahrtausendwende eine beträchtliche Ausdifferenzierung, in der auch alternative und antagonistische Interpretationsansätze abseits des theoretischen Rahmens der Kritischen Theorie zu beobachten sind. Hier soll jedoch zunächst die Frühphase des Schreibens über Lachenmann dargestellt werden, die von einem auffallenden Naheverhältnis vieler Autor*innen zu ihrem Gegenstand gekennzeichnet war.

Hagiografie

»Der 82-jährige Lachenmann gilt als der große Meister der sogenannten Neuen Musik«[4], vermeldete am 6.6.2018 die dpa. Aus der gleichen Quelle erfuhren interessierte Medienkonsument*innen auch, dass Lachenmanns Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* »zu den wenigen Rennern des zeitgenössischen Musiktheaterschaffens« zählt. Ob es sich bei diesen Aussagen um akkurate Tatsachenbeschreibungen handelt, kann und soll an dieser Stelle nicht entschieden werden. Es wäre billig, über den hagiografischen Tonfall des Tagesjournalismus zu spotten oder derartige Lobeshymnen als ›gesunkenes Kulturgut‹ des Fachjournalismus zu verhöhnen. Den Wahrheitsgehalt solcher Schilderungen zu analysieren wäre müßig oder vielmehr ein Kategorienfehler, sind sie doch als Symptom für einen Diskurs zu werten, der die Grenzen des Fachjournalismus überschreitet und im medialen Mainstream seinen festen Platz gefunden hat. Die Aussage, es handle sich bei Lachenmann um einen bedeutenden deutschen Komponisten seiner Generation, wird niemand bestreiten. Bemerkenswert sind solche Würdigungen jedoch, weil sich im Alltagsdiskurs Klischees, Topoi und

4 Georg Etscheit und dpa, »Komponist Lachenmann setzt auf Hörner. Uraufführung in München«, in: *NMZ Online* (06.06.2018), https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/komponist-lachenmann-setzt-auf-hoerner-uraufuehrung-in-muenchen (Zugriff am 22. Oktober 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stereotype mit größerer Deutlichkeit herauskristallisieren als in Fachdiskursen, die aufgrund ihres Anspruchs auf Differenzierung derartigen Gemeinplätzen naturgemäß weniger Raum bieten.

Gleichwohl bleiben solche Denkmuster keineswegs auf den theoriefernen Tagesjournalismus beschränkt: Die Vorstellungen von Größe, Meisterschaft und einem Kanon unvergänglicher Werke bilden vielmehr Konstanten des musikhistorischen Denkens, das sie als »Tiefenstrukturen«[5] seit dem 19. Jahrhundert durchziehen. Kritik an solchen narrativen Mustern ist demgegenüber ein vergleichsweise junges Phänomen. Der Erklärungsbedarf erhöht sich allerdings bei ihrer Anwendung auf ›neue Musik‹, die ihre Legitimation nicht zuletzt aus ihrem Widerspruch gegen diese Tradition bezieht. Dennoch manifestiert sich im obigen Zitat ein Merkmal, das auch den Fachdiskurs über Lachenmann kennzeichnet, nämlich eine geringe Distanz zum Gegenstand der Betrachtung. Hagiografische Beschreibungsmuster finden sich auch in den Texten von Wissenschaftler*innen, in denen das Phänomen Lachenmann etwa als »kleines Wunder«[6] bezeichnet oder dessen Auftreten in der Musikgeschichte als »Rückkehr authentischer Musik«[7] gefeiert wird. Bisweilen wird die Heroisierung offen ausgesprochen, wenn etwa mit ›Größe‹ und ›Humanität‹ weitere Denkfiguren des bürgerlichen Kunstdiskurses bemüht werden: »Sein ganzes Komponieren kann als der heroische Versuch verstanden werden, durch die Negation des schlechten Bestehenden den humanistischen Gehalt der großen bürgerlichen Musik in unsere Zeit hinüberzuretten.«[8] Neben dem Beharrungsvermögen eines Narrativs, das Kunst und Künstler(*in) ins Übermenschliche erhöht und ihnen den quasi-religiösen Rang von Kultobjekten zuweist, sowie einer affirmativen Bezugnahme auf im kulturellen Sinn vermeintlich bessere Zeiten, deren Erbe in die augenscheinlich defizitäre Gegenwart ›hinübergerettet‹ werden muss (ein kulturpessimistischer Gemeinplatz), spricht aus diesen Zeilen neuerlich Lachenmanns Transformation vom Bürgerschreck zum Liebkind des Bildungsbürgertums.

Verschwisterung

Frank Hentschel versucht mit dem Begriff der ›Verschwisterungsideologie‹ die Neigung mancher Musikwissenschaftler*innen zu erfassen, sich mit der Posi-

5 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 158.
6 Nyffeler, »Himmel und Höhle«, S. 88.
7 Kaltenecker, »Was ist eine reiche Musik?«, S. 40.
8 Nyffeler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tion der von ihnen beschriebenen Komponist*innen ›neuer Musik‹ zu identifizieren und so gewissermaßen als deren Sprachrohr zu fungieren:

> Statt die Komponisten und Werke der Neuen Musik zu einem historischen Gegenstand neben anderen zu machen, agieren Musikwissenschaftler oft als deren Verbündete. […] Das Problem besteht […] darin, dass Musikwissenschaftler tendenziell mit denselben ästhetischen und historiografischen Prämissen die Musik analysieren, mit denen sie komponiert wurde, anstatt sich zu einer sozialhistorischen Verortung und Zergliederung gerade jener Prämissen aufzuschwingen. Es liegt der Verdacht nahe, dass Neue Musik und ihre Exegeten ein gemeinsames soziales Interesse teilen, durch das ein solches Bündnis bedingt wird.[9]

Hentschel zufolge bildet die ›Verschwisterungsideologie‹ also ein Grundmerkmal des Diskurses über ›neue Musik‹. Eine solche Art der Parteinahme lässt sich auch in den Texten über Lachenmann beobachten, wo sie sich mitunter auf das Phänomen der ›neuen Musik‹ in seiner Gesamtheit richtet: So suggeriert die Aussage, Veranstaltungsstätten ›neuer Musik‹ hätten sich »etwas bewahrt, was andere Orte auch gern hätten: vor allem eine Aufgeschlossenheit der meisten Hörer gegenüber dem Ungewohnten«[10], eine Überlegenheit der Hörer*innen von ›neuer Musik‹ gegenüber anderen Publika, die zwar vom Ästhetischen ausgeht, aber auch den ethischen Bereich umfasst. Wer dem Unbekannten mit Offenheit begegnet, beweist nicht nur eine ästhetische Tugend, die im Denken der Avantgarde hoch veranschlagt wird, sondern grenzt sich auch gegenüber Engstirnigkeit und Rassismus ab. ›Aufgeschlossenheit gegenüber dem Ungewohnten‹ erscheint in jedem Fall als positive Eigenschaft, im Gegensatz etwa zu Angst vor dem Ungewohnten oder Beschränkung auf das bereits Bekannte. Abgesehen davon, dass diese Aussage bislang einer empirischen Überprüfung harrt, wird offensichtlich die Sichtweise der betreffenden Akteur*innen übernommen, in deren Interesse es liegt, sich selbst als aufgeschlossen darzustellen. Es könnte hinter einer solchen Aussage also eine Distinktionsabsicht vermutet werden, also das Bestreben, sich zumindest in den Augen der eigenen Peergroup vorteilhaft von anderen gesellschaftlichen Gruppen abzusetzen.

Neben einer positiven Voreingenommenheit gegenüber dem Feld der ›neuen Musik‹ kennzeichnet das von Hentschel beschriebene Phänomen die Literatur über Lachenmann aber auch in spezifischer Weise, also in der Bezugnahme auf den Komponisten selbst. Der Lachenmann gegenüber gewählte Tonfall ist häufig ehrerbietig und suggeriert eine unterlegene Position der Autor*in.

---

9 Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive*, S. 15.

10 Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Selbst Reinhold Brinkmann, der einen der hellsichtigsten Kommentare zur Lachenmann-Diskussion beigesteuert hat und nicht mit sorgfältig argumentierter und präzise formulierter Kritik an deren Lenkung durch den Komponisten spart, beeilt sich, dieser Kritik durch Beteuerungen der Wertschätzung die Spitze zu nehmen – auch, indem er die Diskrepanz zwischen seiner Wahrnehmung von Lachenmanns Musik und dessen Selbstkommentar sicherheitshalber höflich auf die eigene Kappe nimmt.[11] Dass Brinkmann zwar Lachenmanns Selbstexegese kritisiert, dessen Musik jedoch dezidiert von der Kritik ausnimmt, zeigt auch, dass Brinkmann – anders als Wellmer – Werk und Kommentar als klar getrennte Sphären versteht.

Auch in einer demokratischen und formell egalitären Gesellschaft leben im ästhetischen Diskurs Umgangsweisen der ständischen Gesellschaft fort: Nicht nur tote Komponisten sind aufgrund ihres Klassikerstatus weit über die Normalsterblichen erhaben, auch der lebende Komponist ist ein Fürst der Musik – freilich unter der Voraussetzung, zu den wenigen zu zählen, die sich wie Lachenmann einen Platz im Pantheon des zeitgenössischen Kanons erobert haben. Diese Sonderstellung des Künstlers äußert sich etwa im Vorwort zu *Musik als existentielle Erfahrung*, in welchem der Herausgeber sich genötigt sieht, einen Hang zum Subjektivismus in Lachenmanns Texten – also ein autoritatives Sprechen aus gesicherter Position – zu verteidigen:

> Immer geht die Argumentation aus der Sicherheit der eigenen, als Grundgesetz wirkenden Position hervor. Man sollte dies nicht als primitive Egozentrik sehen, vielmehr handelt es sich dabei um die festgefügte Gewißheit einer Welt- und Geistesschau, die sich eingebunden weiß in die großen Traditionen abendländischen Denkens, in die Überlieferung eines Hoch-Begriffs von Kunst, wie er mit den Namen Bach, Beethoven, Schönberg zu umreißen wäre, und es handelt sich auch um das unverrückbare Bewußtsein der moralischen Verpflichtung, die aus solcher Einbindung notwendigerweise erwächst.[12]

Die einst selbstverständliche Sprecherposition des bürgerlichen, europäischen, männlichen Subjekts hat im späten 20. Jahrhundert offenbar ihre Universalität verloren, bedarf also der Rechtfertigung. Dabei macht Häusler klar, dass die subjektive Haltung nicht jedem zusteht, sondern ein Privileg darstellt, das durch die Tradition legitimiert wird. Lachenmann ist mehr als ein Zwerg auf den Schultern von Riesen, er ist ein Gigant unter Giganten – daher ist seine Spre-

11 »Es ist nicht das Problem dieser Musik, eher ist es (vermutlich) mein Problem.« Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 117.

12 Häusler, »Vorwort des Herausgebers«, S. XVIII–XIX.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

cherhaltung auch nicht ›primitiv egozentrisch‹ (also vorlaut und überheblich), sondern festgefügt und gewiss.

Verschmelzung der Positionen

Insbesondere bei der Analyse der frühen Lachenmann-Literatur wird augenscheinlich, dass diese demselben Diskurszusammenhang angehört wie Lachenmanns eigene Schriften, wodurch die darin vertretenen Positionen jenen des Komponisten teilweise zum Verwechseln ähneln. Diese Identifikation geht so weit, dass oftmals nicht klar ist, bei welchen Argumenten es sich um jene der Autor*in und bei welchen um jene Lachenmanns handelt. Gemeinsam ist vielen Texten eine bis in die Satzstellung reichende Anlehnung an Adorno und die Begrifflichkeit der Kritischen Theorie. Die Tendenz zur Identifikation kennzeichnet insbesondere die Sekundärliteratur aus den 1980er- und den frühen 1990er-Jahren, ist aber teilweise auch später noch anzutreffen. Deutlich lässt sie sich etwa in einem 1984 erschienenen Aufsatz über Lachenmann nachvollziehen:

> [S]eine Musik weigert sich, Bekanntes dem Hörer zu liefern [sic!] und widersetzt sich einer Hörhaltung, die konsumiert und deren Erwartungen zu befriedigen wären, welche damit also schon dem Kompositionsprozeß als unverrückbare Kriterien zugrunde liegen müßten.[13]

In dieser indirekten Wiedergabe der ästhetischen Position Lachenmanns wird nicht einfach referiert, was Lachenmann mit seiner Musik zu erzielen hofft, sondern dessen Haltung distanzlos verabsolutiert. Der gesellschaftskritische Anspruch an das Komponieren wird damit nicht einem bestimmten Komponisten – eben Lachenmann – zugeschrieben, sondern als unumstrittene Selbstverständlichkeit präsentiert. Interessanterweise fällt der Name Lachenmann zwischen Zeile 1 und Zeile 52 nur ein einziges Mal, und auch da nur in Klammern. Der Autor muss Lachenmanns Standpunkt nicht als solchen markieren, da er sich dessen Sache, die er als Wahrheit referiert, vollständig zu eigen gemacht hat.

Clytus Gottwald geht in seinem Beitrag zu dem Lachenmann gewidmeten *Musik-Konzepte*-Band von 1988 in seiner kulturkritischen Haltung noch über Lachenmann hinaus, wenn er in seinem Plädoyer für die »Elfenbein-Turm-Mu-

13 Febel, »Zu Ein Kinderspiel und Les Consolations von Helmut Lachenmann«, S. 84.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sik«[14] nicht nur die »Unterhaltungs- und Beschwichtigungsindustrie«[15] geißelt, sondern auch eine

> Klangvorstellung, die nur die Showseite des Klanges sich gestattet als ein Medium falscher gesellschaftlicher Ostentation […]. Zum anderen soll der Klang aus seiner Verdinglichung erlöst werden, in die er geriet, seit Komponisten ihn als ästhetischen Wert, gar als Gegenstand von Komposition entdeckten. Gerade diese Verfügung über den Klang, so sehr sie historisch sich im Recht wußte, machte ihn verfügbar für die Kulturindustrie.[16]

In der Ablehnung vermeintlicher Oberflächlichkeit zeigt sich die Nähe zu Lachenmanns Denken ebenso wie im Abrufen von Chiffren der Kritischen Theorie wie ›Verdinglichung‹ oder ›Kulturindustrie‹. Selbst die Haltung Michael Mäckelmanns, der den Standpunkt des Komponisten 1985 in überwiegend sachlicher Weise darlegt, verschwimmt in der Rede von der »Befreiung von gewohnten Klischees«[17], welche die Komposition *Air* durch den »verweigerten Klang des Solo- und Orchesterparts«[18] erziele, mit der Position Lachenmanns. Insgesamt ähneln die Texte aus den 1980er-Jahren einander in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht – etwa in ihrer Übernahme von Elementen der ästhetischen Theorie Adornos oder in der Verteidigung des Kritischen Komponierens gegenüber dezidiert politischer Musik – bis zur Ununterscheidbarkeit.

Unter den Musikwissenschaftler*innen, die sich in den letzten 20 Jahren besonders eingehend mit dem Werk Lachenmanns auseinandergesetzt haben, nimmt Rainer Nonnenmann aufgrund seiner intimen Kenntnis und differenzierten Betrachtung des Gegenstands eine zentrale Stellung ein. Zugleich belegen auch seine Schriften die Dominanz von Lachenmanns Denkfiguren im Diskurs über den Komponisten. Dies schmälert Nonnenmanns Verdienst keineswegs, es zeigt lediglich, dass es sich bei diesen so persistenten Kategorien in der Tat um diskursive Elemente handelt, die nicht einer einzelnen Autor*in zuzurechnen sind, sondern den Diskurs in seiner Ganzheit konturieren.

Auch in den Darstellungen Nonnenmanns ist Lachenmanns Standpunkt nicht immer klar von jenem des Autors zu trennen. So heißt es etwa in *Der Gang durch die Klippen*:

---

14 Clytus Gottwald, »Vom Schönen im Wahren. Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988, S. 3–11, hier S. 9.

15 Ebd., S. 7.

16 Ebd., S. 4.

17 Mäckelmann, »Helmut Lachenmann, oder: ›Das neu zu rechtfertigende Schöne‹«, S. 24.

18 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Zugleich wendet sich Lachenmann gegen jene a priori zum Scheitern verurteilten heroisch puristischen Ambitionen, möglichst sämtliche expressiven Vorprägungen und qualitativen Unterschiede der kompositorischen Mittel durch serielle, algorithmische, aleatorische oder sonst wie geartete quantifizierende Organisationsverfahren rücksichtslos zu ignorieren […].[19]

Hier wird Lachenmanns kritische Darstellung der seriellen Musik und ihres Anspruchs auf völlige Kontrolle des Materials nicht als subjektive Position des Komponisten gekennzeichnet, sondern vom Autor als ›wahr‹ übernommen. Auch in anderen ästhetischen Belangen scheint sich Nonnenmanns Position in unausgesprochener Weise mit derjenigen Lachenmanns zu decken, etwa, wenn über von diesem abgelehnte musikalische Phänomene gesagt wird:

> Im Gegensatz zu Lachenmanns genuin musikalischen Innovationen verhielten sich Fluxus und Happenings bei allen anarchoiden Tabuverletzungen letztlich konform gegenüber dem bestehenden Musikbetrieb, weil sie als dezidiert kunstnihilistische Bewegungen auf innerästhetische Innovation zugunsten anästhetischer Polemik gegen Kunst und Kultur im Allgemeinen und den Werkbegriff im Speziellen verzichteten. Lachenmann hält sie lediglich für zusammengeschusterte und prätentiös aufgeplusterte Mini-Gesamtkunstwerke, die insgesamt symptomatisch seien für eine Zeit der innovativen beziehungsweise aufgeklärten Restauration.[20]

Während der zweite Satz Lachenmanns Standpunkt klar als solchen markiert, ist die Sprecherposition im ersten Satz des Zitats unklar: Was eindeutig Lachenmanns ästhetischem Denken zuzuordnen ist, erscheint hier wiederum als Tatsachenschilderung, was freilich auch legitim ist, sofern der Autor es als wahr erachtet. Dennoch nähert sich die Beziehung zum Gegenstand hier einem kommentierenden Diskurs, wie ihn Hakan Gürses gegenüber dem Diskurstypus der Kritik abgrenzt.[21]

Auch die Art und Weise, wie andere Autor*innen die Musik Lachenmanns beschreiben, ähnelt oft frappant den Äußerungen des Komponisten – so etwa, wenn Ralf-Alexander Kohler schreibt, Lachenmanns instrumentalkonkrete Musik sei »ihrem Wesen nach subversiv. Sie verweist auf eine Tätigkeit, die eben nicht in Dollarnoten quantifizierbar ist [sic!] und speist sich aus dem Wissen,

19 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, S. 340.

20 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 119.

21 Hakan Gürses, »Kunstkritik zwischen Macht und Veränderung«, in: *mdw-Webmagazin* (28. Februar 2020), https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2018/02/28/kunstkritik-zwischen-macht-und-veraenderung/ (Zugriff am 22. Oktober 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

daß es ein Leben jenseits der großen Kaufhäuser, Einkaufsstraßen und Designerläden gibt.«[22] Die Konsumkritik und der Topos eines subversiven Potenzials von Musik sind feste Bestandteile des Lachenmann'schen Denkgebäudes – wie auch des Diskurses um das Kritische Komponieren in seiner Gesamtheit.

Albrecht Wellmer hat sich als Philosoph ausführlich mit Lachenmanns Musikästhetik auseinandergesetzt, der ein wesentlicher Teil seines Buches *Versuch über Musik und Sprache* gewidmet ist. Unter dem Titel »Helmut Lachenmann: Die Befreiung des Klangs in der konstruktivistischen Tradition der europäischen Moderne« schildert Wellmer zunächst Lachenmanns Ästhetik und deren ›negative‹ Komponente, die neben einer ästhetischen

> zugleich eine gesellschaftliche Dimension hat; es ist der Widerstand gegenüber Tendenzen zur gesellschaftlichen, das heißt heute: der kulturindustriellen Vereinnahmung, Verharmlosung und Nivellierung der Kunst, das heißt gegenüber der Tendenz, die Kunst in eine alles nivellierende Konsumkultur zu integrieren.[23]

Dass Wellmer hier nicht nur Lachenmanns, sondern auch seine eigene ästhetische Haltung referiert, kann über weite Strecken vermutet werden, wird aber an der erläuternden Wendung »das heißt heute« explizit, die Wellmers Position als solche kenntlich macht und auf beiläufige Weise den Schritt von der Positionsschilderung aus zweiter Hand zur Tatsachenschilderung vollzieht. Auch bei Hiekel vollzieht sich dieser Übergang fließend, wenn der Autor die gesellschaftskritische Haltung beschreibt, wie sie in Lachenmanns Texten der 1970er-Jahre zum Ausdruck kommt:

> Dabei bezieht sich diese Haltung nicht im engeren Sinne auf die politische Wirklichkeit, sondern auf die von gesellschaftlichen Usancen geprägte Wirklichkeit des Umgangs mit den Künsten. Hauptzielpunkt der Kritik ist dabei jene allgegenwärtige Suche nach Behaglichkeit, die dazu tendiert, Kunst bloß als harmlos-hübsches Beiwerk anzusehen und die in ihr liegenden Erlebnis- und Erkenntnismomente zu überdecken.[24]

Während der erste Satz noch als Wiedergabe des ästhetischen Denkens Lachenmanns zu verstehen ist, macht der zweite Satz eine Aussage über die Wirklichkeit und offenbart damit die Sichtweise des Autors – es ist dieser und nicht

22 Kohler, »Zur politischen Dimension einer musikalischen Kategorie, oder wie ist Helmut Lachenmanns ›musique concrète instrumentale‹ satztechnisch zu verstehen«, S. 116.

23 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 272.

24 Hiekel, »Die Freiheit zum Staunen«, S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bloß Lachenmann, der eine »allgegenwärtige Suche nach Behaglichkeit« diagnostiziert und ihr im Sinne einer Kritik an der ›Kulturindustrie‹ eine Verharmlosung von Kunst attestiert.

Diese Tendenzen ziehen sich bis in die jüngsten Beiträge zur Lachenmann-Forschung: Ob Martin Kaltenecker die musikalischen 1970er-Jahre als Zeitalter »der Clowns, des Allerleis, der unbestimmten Negationen«[25] schmäht oder Livine van Eecke 2016 von einer »inherent tendency of the musical material itself«[26] ausgeht, der Lachenmann zu folgen trachte, finden sich zahlreiche Belege für ein Naheverhältnis der Musikwissenschaft zur ästhetischen Position Lachenmanns, das einen kritischen Blick auf den Untersuchungsgegenstand erschwert.

6.2 Stadien im Sprechen über Lachenmann

In der frühen Lachenmann-Literatur stechen neben der Nähe der Positionen die ostentativ zur Schau getragene Gelehrsamkeit und der oft hochtrabende Stil hervor, die den vorgetragenen Standpunkten Dignität verleihen sollen. Die Autor*innen äußern sich im Sinne von Adornos Kulturindustrie-[27] und Materialbegriff[28], geißeln in der Sprache der Neuen Linken Entfremdung[29] oder berufen sich auf das Fortschrittsprinzip[30] und den utopischen Charakter von Kunst[31]. Sie verdammen – wie Hans-Peter Jahn – das Äußerliche, das Virtuose und den Effekt und bedienen damit die idealistische Metaphorik von Oberfläche versus Substanz (wobei Jahns Analyse von *Pression*, wie gleich noch zu zeigen sein wird, in signifikanten Punkten von Lachenmanns Interpretationsmustern divergiert).[32] Auch das psychoanalytische Vokabular (›Verdrängung‹) ist Teil des rhetorischen Instrumentariums der Neuen Linken, das in diesen Texten widerhallt. In der Zusammenschau der vor 1990 erschienenen Texte entsteht der Eindruck, dass die Verwendung des Vokabulars der Kritischen Theorie keiner Begründung bedarf, da diese im linksintellektuellen Denken der alten BRD eine

25 Kaltenecker, »Was ist eine reiche Musik?«, S. 37.
26 Van Eecke, »The Adornian Reception of (the) Child(hood) in Helmut Lachenmann's ›Ein Kinderspiel‹«, S. 224.
27 Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt?«, S. 81, 106.
28 Ebd., S. 95; Febel, »Zu Ein Kinderspiel und Les Consolations von Helmut Lachenmann«, S. 84–85.
29 Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt?«, S. 82.
30 Jahn, »Pression«, S. 58, Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt?«, S. 96–97.
31 Gottwald, »Vom Schönen im Wahren«, S. 9; Böttinger, »erstarrt/befreit – erstarrt?«, S. 81–83.
32 Jahn, »Pression«, S. 60.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hegemoniale Stellung einnimmt. Ohne auf explizite Verweise auf Adorno oder andere Autor*innen der Frankfurter Schule angewiesen zu sein, sind die Texte in einer Weise von deren Rhetorik und Gedankenwelt durchdrungen, die sie als Bestandteile desselben Diskurszusammenhangs ausweist.

Bereits in dem Lachenmann gewidmeten Schwerpunkt der *MusikTexte* von 1997 finden sich hingegen Belege für eine wachsende Distanz gegenüber Lachenmanns Begrifflichkeit und seinen ästhetischen Entwürfen – etwa, wenn Eberhard Hüppe eine Diskrepanz zwischen der »Schattenmetaphorik«[33] in Lachenmanns Texten und der »Helligkeit«[34] seiner Klangsprache konstatiert oder wenn Martin Kaltenecker dieser eine »ganz eigene Heiterkeit«[35] zuspricht und zu dem Schluss kommt: »Man kann nicht umhin, in dieser Musik, selbst um den Preis einer Abschwächung ihrer rein polemischen Energie, Schönheit zu finden.«[36] Andererseits ist das Phänomen der ›Verschwisterung‹ auch in den späten 2000er-Jahren noch präsent.[37] Ein gegensätzliches Bild vermitteln zwei 2004 und 2005 erschienene, Lachenmann gewidmete Sonderhefte der *Contemporary Music Review*, die als englischsprachige Sammelwerke über den Komponisten eine Sonderstellung einnehmen. Die veränderte kulturelle Perspektive macht deutlich, wie sehr es sich beim Lachenmann-Diskurs im engeren Sinn um ein deutschsprachiges Phänomen handelt. Die in den Sonderheften vertretenen Positionen unterscheiden sich teils eklatant vom normativen Rahmen der Kritischen Theorie, der die hiesige Auseinandersetzung über lange Zeit geprägt hat – auch wenn sich die Texte teilweise in das (kontinental-)europäische Narrativ einer exklusiven Kunstmusik fügen.[38] Freilich erwachsen aus einer weniger intimen und differenzierten Kenntnis der deutschsprachigen Kompositionslandschaft teilweise eigenwillige Verallgemeinerungen und Verschiebungen, etwa, wenn Lachenmanns Caudwell-Verweise als Beleg für dessen ›aktivistische‹ Haltung herangezogen werden[39] oder der Komponist als paradigma-

33 Eberhard Hüppe, »Über das Höhlengleichnis. Zur Ästhetik Helmut Lachenmanns«, in: *MusikTexte* 67–68 (Januar 1997), S. 62–67, hier S. 63.

34 Ebd.

35 Kaltenecker, *Manches geht in der Nacht verloren*, S. 72.

36 Ebd., S. 73.

37 Hüppe, »Über das Höhlengleichnis«, S. 63; Kaltenecker, *Manches geht in der Nacht verloren*, S. 72, 73; Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 272 und passim.

38 Pedro M. Rocha, »Where Does Music Start?«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 103–106, hier S. 103.

39 Frank Abbinanti, »Sections of Exergue/Evocations/Dialogue with Timbre«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 81–90, hier S. 81.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tischer Vertreter der Avantgarde schlechthin apostrophiert wird, ohne seine Distanz zur seriellen Musik wie auch gegenüber einem undialektischen Fortschrittsdenken in Rechnung zu stellen. Interessanterweise führt die durch den Außenseiterstatus bewirkte Perspektivenverschiebung zu Analysen, die – ohne Bezugnahme auf die von Lachenmann bereitgestellten Kategorien – zu völlig abweichenden Ergebnissen finden.[40] Insgesamt wird deutlich, dass sich Lachenmann nicht nur als Komponist außerhalb des angloamerikanischen Kanons ›neuer Musik‹ bewegt, sondern das Referenzsystem der Kritischen Theorie hier seiner Selbstverständlichkeit beraubt wird. Nicht zuletzt äußert sich die Differenz zur deutschsprachigen Literatur darin, dass die Autor*innen ihre Frustration und Hilflosigkeit angesichts Lachenmann'scher Partituren und Klanggebilde bereitwillig zugeben,[41] was im deutschen Sprachraum einem Eingeständnis von Banausentum gleichkäme.[42]

Dass die deutschsprachige Lachenmann-Literatur ebenfalls Veränderungen unterliegt, ist daran abzulesen, dass auch hier die Terminologie der Kritischen Theorie – und jene des Komponisten – allmählich in den Hintergrund tritt und durch alternative Begrifflichkeiten ergänzt wird, ohne je ganz zu verschwinden. Diese Termini, die im Laufe der 2000er-Jahre allmählich Platz greifen, umfassen etwa den Bildbegriff, dessen Verwendung Lachenmann durch den Untertitel *Musik mit Bildern* seines Musiktheaters *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* nahegelegt hat. Nachdem ihn Nonnenmann in einem 2005 erschienenen Text ins Zentrum stellt,[43] wird er in der jüngsten Lachenmann gewidmeten Sammelpublikation von 2012 titelgebend und damit dem ›Iconic Turn‹ in den Kulturwissenschaften Genüge getan. Auch die Begriffe der »Transzendenz«[44] und der »Interkulturalität«[45] spielen seit Mitte der 2000er-

40 Rocha, »Where Does Music Start?«, S. 106; Elgar Schmidt, »Mahler contra Lachenmann«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 116–118.

41 Rocha, »Where Does Music Start?«, S. 105; Schmidt, »Mahler contra Lachenmann«, S. 115.

42 Als Beitrag zur englischsprachigen Lachenmann-Literatur (wenngleich von einem deutschen Autor) wäre auch der Aufsatz von Jonas Wolf, »Does ›Critical Composition‹ (Still) Exist? Reflections on the Material of New Music«, in: *On_Culture* 7 (2019), S. 1–19, zu nennen.

43 Nonnenmann, »›Musik mit Bildern‹«, passim.

44 Ebd., S. 21; Grüny, »›Zustände, die sich verändern‹«, S. 42; Hiekel, »Lachenmann verstehen«, S. 21; Nyffeler, »Himmel und Höhle«, S. 79.

45 Jörn Peter Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung. Asiatische Perspektiven in Helmut Lachenmanns Ästhetik«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 62–84 hier S. 62; vgl. auch Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut La-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jahre in der Lachenmann-Diskussion eine größere Rolle – die Öffnung gegenüber weiteren alternativen Konzepten kommt in Kapitel 6.2 ausführlicher zur Sprache. Schließlich erheben Christan Utz und Clemens Gadenstätter mit ihrem 2008 erschienenen Band *Musik als Wahrnehmungskunst* den Anspruch, Interpretationen abseits der Deutungsmuster des Komponisten zu ihrem Recht zu verhelfen:

> So versucht dieser Band Zugänge zu Lachenmanns Musik zu finden, die sich nachhaltig absetzen von jenen ubiquitären scheinbar theorieüberfrachteten, in Wahrheit aber meist nur an Theoriemangel leidenden Echos, die Lachenmann'sche Theorie-Praxis journalistisch zurechtstutzen oder ihr matt nachsprechen.[46]

Auch Klaus-Michael Hinz und Eberhard Hüppe legen 1997 bzw. 2005 Analysen vor, die sich zumindest teilweise jenseits des Lachenmann'schen Kategoriensystems bewegen.[47]

Der Diskurs als sein eigener Gegenstand

Die größte Transformation innerhalb der Lachenmann-Literatur dürfte in der Ablöse einer »frühen Phase der unbefragten Geltung des Autor-Wortes«[48] durch eine verstärkte Dissidenz gegenüber der autoritativen Anweisung Lachenmanns bestehen. Wellmer sieht Mitte der 1990er-Jahre eine zunehmend kritische Auseinandersetzung mit der »Frage, inwieweit Lachenmanns Ästhetik und seine Selbstkommentare für das Verständnis und die Deutung seiner Musik und ihres zeitgeschichtlichen Orts überhaupt relevant sind«[49], wobei er Nonnenmann als Beispiel für »eine eng an Lachenmanns Ästhetik orientierte

---

chenmann«, S. 20; Livine van Eecke, »NUN?! On the Idea of the Immanent-Sublime to the Minds of Jean-François Lyotard and Helmut Lachenmann«, in: *Perspectives of New Music* 53 (2015), Heft 2, S. 55–64, passim.

46 Christian Utz und Clemens Gadenstätter, »Vorwort«, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz u.a., Saarbrücken 2008, S. 9–10, hier S. 9.

47 Klaus-Michael Hinz, »Lachenmann lesen. Ein Kinderspiel«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67–68, S. 2; Eberhard Hüppe, »Topographie der ästhetischen Neugierde. Versuch über Helmut Lachenmann«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 85–104, passim.

48 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 117.

49 Wellmer, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existenzielle Erfahrung«, S. 132.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Interpretation seiner Musik« und Brinkmann als Stellvertreter einer durch größere Distanz geprägten Haltung zitiert.

Allerdings hat sich auch Nonnenmann für einen kritischen Umgang mit Lachenmanns Selbstkommentaren ausgesprochen, die »nicht umstandslos als letzte verbindliche Aussagen über seine Werke zu hypostasieren, sondern selbst zum Gegenstand der Untersuchung zu machen«[50] seien. Manche Autor*innen würden indessen »der Suggestivkraft von Lachenmanns Musikdenken unterliegen und mehr oder weniger nur referieren, was dieser in zahlreichen Essays und Interviews oftmals deutlicher und konziser dargelegt hat.«[51] Auch Mahnkopf bemerkt am Beispiel von *Concertini*, dass Lachenmanns Musik »ein anderes Beschreibungsvokabular als dasjenige [verlange], das Lachenmann selbst über Jahrzehnte implementierte«[52], und Hiekel macht auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Lachenmann als Autor und Lachenmann als Komponist aufmerksam, während Matthias Schmidt konkret die Adäquanz des Begriffsfelds des ›Negativen‹ im Hinblick auf Lachenmanns Komponieren in Frage stellt.[53] Jahn unterzieht 2006 die Ausrichtung der Lachenmann-Literatur an der Begrifflichkeit des Komponisten einer herben Kritik:

> Bei den zahllosen Analysen zu Helmut Lachenmanns Musik pendelt sich ein Reflexions- und Interpretationsstil ein, der den Termini des Komponisten ergeben nacheifert und damit gerade das, was der Komponist will – nämlich eine autarke und authentische Inanspruchnahme der Werke mit dem individuellen Instrumentarium des Erkennens – versäumt. Selten kommt es vor, dass der Blickwinkel auf das Werk überraschend und nonkonformistisch ausgerichtet ist. Auch Musikwissenschaftler haben Angst, ihre Kompetenz gegen die Strömungen der Nomenklatur zu behaupten.[54]

Jahn bleibt nicht der einzige Kritiker einer orthodoxen Anlehnung an Lachenmanns Theoriegebäude, die – so Nyffeler – »nicht mit der Aura des Unantastbaren umgeben werden«[55] sollen. Nyffeler schildert Lachenmanns Aufstieg zu einer »unbestreitbaren Autorität«[56], welcher

> zur unliebsamen Folge [hatte], dass seine Schriften – Ausdruck eines eigensinnigen und unbeirrt auf die Freiheit des künstlerischen Gedankens

50 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 16.
51 Ebd., S. 20.
52 Mahnkopf, »Helmut Lachenmann: Concertini«, S. 59.
53 Hiekel, »Die Freiheit zum Staunen«, S. 5–6; Schmidt, »Mozart gedenken«, S. 171.
54 Jahn, »›Schöne Stellen‹«, S. 65.
55 Nyffeler, »Himmel und Höhle«, S. 80.
56 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> gerichteten Geistes – von einer wachsenden Schar von Adepten als ästhetisches Rezeptbuch betrachtet werden, in der irrigen Annahme, daraus allgemeine Leitsätze für eine »fortschrittliche Praxis« ableiten zu können.[57]

Die Kritik an einer ›Lachenmann-Orthodoxie‹, die den Texten des Komponisten im Hinblick auf die Interpretation seiner Werke zentrale Bedeutung beimisst, ist Hiekel zufolge selbst schon zu einem »Topos«[58] der Lachenmann-Literatur geworden, wobei der Autor einräumt:

> Dass dieses Dilemma im Falle Lachenmann womöglich gravierender ist als bei den meisten anderen Komponisten der Gegenwart, hat mit dem besonderen Nachdruck und auch der Brillanz seiner Texte zu tun. Diese können als Musterbeispiel dafür gelten, wie wichtig das erklärende Kommentieren von Kompositionen in der neuen Musik seit 1945 geworden ist.[59]

Während Hiekel die mangelnde Eigenständigkeit der Lachenmann-Exeget*innen mit der Suggestivkraft von Lachenmanns Texten zu entschuldigen sucht, dessen in *Musik als existentielle Erfahrung* versammelten Äußerungen der Status einer diskursiven Autorität zukomme, wird diese von Brinkmann selbstkritisch ins Visier genommen:

> Und wir, die Nachschreibenden, folgen oft nur zu bereitwillig dem listig vorgeschlagenen Interpretationsmuster, es erscheint als »authentisch« und stammt ja offensichtlich aus derselben so geheimnisvollen Welt des »Schöpferischen«, die auch dem Kunstwerk seine Dignität gibt.[60]

Prägte die Dominanz von Lachenmanns eigenen Erklärungsmustern insbesondere die Frühphase des Sprechens über den Komponisten, so wird sie seit den 2000er-Jahren vermehrt kritisch gesehen – etwa von Hiekel, der es als Selbstverständlichkeit bezeichnet, die »aber […] im musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Umfeld wohl dennoch hervorgehoben werden [muss], dass die Texte über Musik im Verhältnis zur Musik selbst sekundär sind.«[61] Mahnkopf wiederum führt ins Treffen, dass die Kommentare eines Komponisten nicht ohne Weiteres als »theoretisches System«[62] zu behandeln seien. Ferdinand Zehentreiters auf Nicolaus A. Huber gemünzte Feststellung: »Huber's theoretical program of an independent form of critical composition

57 Ebd.
58 Hiekel, »Lachenmann verstehen«, S. 12.
59 Ebd.
60 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 119.
61 Hiekel, »Erfolg als Ermutigung«, S. 21.
62 Mahnkopf, »Was heißt kritisches Komponieren?«, S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

and his concrete aesthetic visions drift apart«[63], lässt sich wohl auch auf Lachenmann übertragen. Bei dem Gedankengebäude einer Komponist*in, mag es noch so elaboriert sein, und ihren musikalischen Kreationen handelt es sich um zwei verschiedene Welten. Die Musikpublizistik könnte also einen Fehler begehen, wenn sie das Schreiben von Komponierenden umstandslos als ›Theorie‹ akzeptiert, zu der die Kompositionen die ›Praxis‹ darstellen – und vice versa. Auch die von der Lachenmann-Literatur anfangs so dankbar aufgegriffenen ästhetischen Kategorien des Komponisten werden nun einer kritischen Prüfung unterzogen – zumal sich der damit verbundene Geltungsanspruch Thomas Kabisch zufolge nicht auf den theoretischen Bereich beschränkt, sondern auch die Musik umfasst:

> Im Begriff der »Verweigerung« gehen der Umgang des Komponisten mit dem musikalischen Material, die erkenntnistheoretische Einsicht in die begriffliche Präformierung jeglicher Erfahrung und eine kulturkritische Wendung gegen den »universellen Verblendungszusammenhang« ununterscheidbar und wenig glücklich ineinander über.[64]

Neben der theoretischen Konsistenz der Komponist*innenkommentare bildet auch deren Verhältnis zum musikalischen Werk ein wiederkehrendes Thema im Diskurs in dessen reflexivem Stadium. So wird von mehreren Autor*innen in Frage gestellt, ob die Hörenden die von Lachenmann intendierten Bedeutungen in der Musik auch tatsächlich wahrnehmen würden.[65] Das oben angesprochene Auseinanderklaffen von Kommentar und Komposition sowie den Versuch des Komponisten, deren Bedeutung durch verbale Erläuterungen festzulegen, problematisiert etwa Franklin Cox, dem zufolge »die Diskrepanz zwischen der nackten musikalischen Substanz und dem, was dadurch vermittelt werden soll, […] am Dogmatismus vieler Artikel zu Lachenmanns Musik von ehemaligen Schülern und Sympathisanten gemessen werden«[66] kann.

Als herausragendes Beispiel für das Hinterfragen von Lachenmanns Autoritätsposition nennt Brinkmann die Beschäftigung mit Lachenmanns Violoncello-Stück *Pression* durch den Cellisten Hans-Peter Jahn, der schon 1988 eines

63 Zehentreiter, »Sensory Cognition as an Autonomous Form of Critique«, S. 51.
64 Kabisch, »Dialektisches Komponieren – dialektisches Hören«, S. 25.
65 Martin Kaltenecker, »Hören mit Bildern«, in: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni u.a., München 2012, S. 19–37, hier S. 29; Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, S. 75; in Bezug auf Spahlinger vgl. Domann, »›Wo bleibt das Negative?‹«, S. 187.
66 Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, S. 75.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Kernelemente von Lachenmanns Ästhetik aus der Sicht des Interpreten in Zweifel gezogen hat:[67]

> Wer die Möglichkeit besaß, durch lange Zeit hindurch an *Pression* interpretatorisch zu arbeiten, wird der Lachenmannschen Aussage »Schönheit als verweigerte Gewohnheit« nicht mehr bedenkenlos zustimmen können, da er sich durch die Auseinandersetzung mit dieser neuen Sprache nicht nur an diese angepaßt, sondern auch gelernt hat, mit ihr zu sprechen.[68]

Die Vertrautheit des Interpreten mit der Musik unterläuft also den Schockeffekt, den die Lachenmann'sche Gewohnheitsverweigerung zu erzielen trachtet. Das bloß Negative wird zu einem neuen Positivum, wird zu Sprache – und somit ein Hauptaxiom der ästhetischen Moderne, die Forderung nach konstanter Erneuerung, ad absurdum geführt. Die Erfahrung der ›Ungeborgenheit‹ verwandelt sich, so Jahn knapp zwei Jahrzehnte später, bei mehrfacher Rezeption eines Lachenmann-Stückes »in ›rückversichernde‹ Erfahrungen mit dem Verlauf der Komposition.«[69] Mit der Formel von ›Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit‹ nimmt Jahn eine Aporie nicht nur von Lachenmanns gesellschaftskritischer Ästhetik, sondern des Kritischen Komponierens insgesamt ins Visier:

> Wenn also Schönheit als die Verweigerung von Gewohnheit begriffen wird, dann hätte die Kunst sich permanent zu häuten. Oder den Begriff der Gewohnheit hätte man unter differenzierterer Betrachtung ob seiner Stigmatisierung zu befragen gehabt. Hat man sich an etwas gewöhnt, das man liebt? Ist Gewohnheit eine Vorstufe von Faulheit, Trägheit, Erstarrung?[70]

Nicht nur die negativen Konnotationen von Gewohnheit benennt der Autor als fragwürdig, sondern insbesondere den inneren Widerspruch einer Erneuerung in Permanenz, der in den Texten über Lachenmann zunehmend zum Problem gemacht wird – etwa von Domann, dem zufolge »der Ansatz einer Ästhetik des Negativen zwar als einmaliges Ereignis seine Berechtigung und Wirkung zu haben [scheint], nicht aber als andauernder Ansatz zum Komponieren«[71], oder von Mahnkopf, in dessen Augen »alle negativistischen Bestimmungen hinfällig werden, wenn das Negative zum Normalen wird.«[72]

---

67 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 117–118.
68 Jahn, »Pression«, S. 60.
69 Jahn, »›Schöne Stellen‹«, S. 62.
70 Ebd., S. 63.
71 Domann, »›Wo bleibt das Negative?‹«, S. 190.
72 Mahnkopf, »Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann«, S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Dialektik von Verweigerung und Erfolg

Einen der häufigsten Einwände gegenüber Lachenmanns Kritischem Komponieren bildet die Überlegung, dass dessen Wirkung paradoxerweise durch seinen eigenen Erfolg gefährdet werde. Lachenmanns Intention, durch die Frustration von Hörerwartungen eine Disruption zu erreichen, die bei den Hörenden eine kognitive Neuorientierung auslösen soll, laufe ins Leere, sobald der Musik gesellschaftliche Anerkennung zuteilwerde. Mehrere Autor*innen haben die Meinung geäußert, dass dieser Moment bei Lachenmann längst erreicht sei.[73] So macht Nonnenmann darauf aufmerksam, dass das Kritische Komponieren ein zeitgebundenes Phänomen sei, das durch Wiederholung seine kritische Sprengkraft verliere:

> Als Folge inner- und außermusikalischer Veränderungen, Etablierung und Akzeptanz kann sein kritisches Potential unter Umständen so weit schwinden, daß es nicht mehr wahrgenommen wird und wie bei alter Musik erst wieder durch historisch-rekonstruktive oder aktualisierende Interpretationsansätze neu erfahrbar gemacht werden muß.[74]

Auch Mahnkopf stellt fest, dass der Aufstieg in den Rang der »Klassizität« der von ihm als »Negativismus« bezeichneten Kompositionsrichtung, zu der er Lachenmann zählt, zu deren Intentionen im Widerspruch stehe – einem Widerspruch, den auch Domann thematisiert:

> Ein Werk mit Wahrheitsanspruch darf nicht erfolgreich sein, wenn doch Erfolg Vermarktung bedeutet und damit Hörgewohnheiten prägt und zur Konstitution von ästhetischen Erwartungshaltungen beiträgt, zu deren Negation und Verweigerung es doch gerade in seinem Wahrheitsanspruch angetreten ist. […] Schon gar nicht darf es zum Repertoire des Publikums werden, das nach einem Prozess der Eingewöhnung Gefallen daran finden könnte, womit man in die Sphäre der Sinnlichkeit und des Genusses vorstieße.[75]

Dass sich Lachenmann selbst dieser Paradoxie bewusst war, zeigt eine Diskussion im Jahr 2003, an der neben dem Komponisten auch Heinz-Klaus Metzger beteiligt war. Auf Metzgers Mahnung, Kunst müsse stets einen kritischen »Stachel«[76] bewahren, um ihrem Wahrheitsanspruch gerecht zu werden, entgegnet

73 Nyffeler, »Sich neu erfinden, indem man sich treu bleibt«, S. 3.
74 Nonnenmann, »Die Sackgasse als Ausweg«, S. 52.
75 Domann, »›Wo bleibt das Negative?‹«, S. 191.
76 Demmler, »Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen«, S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lachenmann: »Was bedeutet denn ›Stachel‹ in einer kulturellen Situation, in der auch eine Art masochistisches Lustprinzip in der Rezeption zu beobachten ist? Wo auch der Begriff der Provokation noch einmal befragt werden muss?«[77] Weiters distanziert sich Lachenmann vom Begriff des »Negativen«[78] und stellt klar, dass die Vorstellung der ›Verweigerung‹ für ihn immer mit jener eines ›Angebots‹ verbunden gewesen sei: »Für mich ist es nie die Frage gewesen, ob die Kunst ›Ja‹ oder ›Nein‹ sagt, denn dort, wo sie das tut, spielt sie ein Moralistenspiel.«[79] Diese Aussage kann einerseits als Reaktion auf die Kritik am Kritischen Komponieren gelesen werden – andererseits lässt sich der Umstand, dass Lachenmann seine Position kritisch weiterdenkt, auch als Integration von Teilen dieser Kritik verstehen.

Neben dem Paradox einer Erneuerung in Permanenz gerät, wie bereits angedeutet, auch die grundsätzlich negative Bewertung von Gewohnheit im Diskurs um das Kritische Komponieren – und somit auch der a priori progressive Charakter ihrer Verweigerung – ins Visier der Kritik. So wurde von Autor*innen, die dem Kritischen Komponieren durchaus wohlwollend gegenüberstehen, auf einige grundlegende Probleme einer Ästhetik hingewiesen, die die Zuständigkeit der Kunst in den Bereich des Gesellschaftlichen ausdehnt und den ästhetischen Anspruch mit einem moralisch-politischen verknüpft. Diese Kritik zielt etwa auf die Annahme, eine Rezeptionshaltung, die das Gewohnte bevorzugt und nach traditioneller Schönheit oder Kunstgenuss strebt, müsse mit einer reaktionären Haltung oder einer affirmativen Einstellung gegenüber der gesellschaftlichen Realität einhergehen.[80]

Dem schließt sich die allgemeinere Frage nach der Sinnhaftigkeit und den Möglichkeiten einer Übertragung theoretischer Konzepte auf die Musik an, wie sie nicht nur für Lachenmann, sondern für das Kritische Komponieren in seiner Gesamtheit konstitutiv ist. In diesem Zusammenhang wird die Problematik einer Adoption der Theorien Adornos angesprochen, die oft zur Autorisierung der Konzepte des Komponisten dienen sollen, während die Musik nur scheinbar den der Theorie immanenten Wahrheitsansprüchen genügt.[81] Skepsis wird auch hinsichtlich Lachenmanns Überzeugung laut, der ästhetische Stimulus bewirke nicht zuletzt eine persönliche Transformation, die als Grundlage gesellschaftlicher Veränderung dienen könne. So sieht Cox Lachenmann als Romantiker

77 Ebd.
78 Ebd.
79 Ebd.
80 Domann, »›Wo bleibt das Negative?‹«, S. 191.
81 Ebd., S. 182, 188–189; Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 34.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> in dem Sinne, dass die von individueller Verwandlung offenbarten Befreiungsperspektiven […] als notwendige Bedingung für die erwünschte gesellschaftliche Verwandlung betrachtet werden. Zuweilen scheinen diese als »Ersatzprogramm« zu dienen, bei dem der Avantgarde-Künstler seine Ziele zur gesellschaftlichen Veränderung charismatisch in seiner eigenen Person realisiert und durch seine Musik an eine kleine Gruppe von Auserwählten vermittelt, deren Aufgabe es dann wird, diese Vision in der Kunstwelt zu realisieren […].[82]

Diese Kritik beinhaltet also einen grundlegenden Zweifel an den Möglichkeiten einer Kunst mit gesellschaftskritischem Anspruch und am Erzielen realer Veränderung durch die Befrachtung des Ästhetischen mit politischen Inhalten, die möglicherweise eine symbolische Übertragung mit dem Charakter einer Ersatzhandlung darstellt. Kaltenecker merkt in diesem Zusammenhang an, dass es sich bei der Parallelsetzung einer »Differenzierung unserer Sinneswahrnehmungen«[83] durch die Kunst mit der Sphäre politischen Handelns um einen Topos handle, »der allerdings grundlegend ist in der Moderne.«[84]

Auch Jahn spricht fundamentale Probleme an, die eine auf Gesellschaftsveränderung zielende Ästhetik mit sich bringe – etwa die mangelnde Konkretion der angestrebten Veränderungen oder das Fehlen von Indikatoren, an denen ein Erfolg oder Scheitern des Unterfangens abzulesen wäre:

> Wer darauf abhebt, das Hören als Veränderungsinitiative zu bestimmen, ohne zu benennen, was sich verändern soll, will Veränderung als moralischen Imperativ begreifen. Jede musikalische Präsenz verändert den Zustand der Hörenden. Über die Effizienz solcher Veränderungen gibt es wenige wissenschaftliche Untersuchungen. […] Die Abscheu vor einem Werk spricht ja nicht gegen das Werk, sondern spricht für die Wirkung desselben und spricht für die Imponderabilien des Hörens. Aber genauso wenig spricht Begeisterung für das Werk. Sie bringt zum Ausdruck, was ein Hörender beim Hören empfindet. Seine Konditionierung wird dabei vielleicht verständlich, nicht aber die Relevanz eines Werks für die jeweilige Gesellschaft.[85]

---

82 Cox, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, S. 75.

83 Zit. n. Jörn Peter Hiekel, »Kritisches Komponieren, Glückserfahrungen und die Macht der Musik. Jörn Peter Hiekel im Gespräch mit Helmut Lachenmann, Hans-Peter Jahn, Martin Kaltenecker, Ulrich Mosch und Isabel Mundry«, 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. 98–110, hier S. 102.

84 Ebd.

85 Jahn, »›Schöne Stellen‹«, S. 63.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Ungewissheit einer gesellschaftlichen Wirkung kann das Projekt des Kritischen Komponierens für Nonnenmann insgesamt in Frage stellen:

> Die Diskrepanz zwischen seinem theoretischen Wirkungsanspruch und seiner praktischen Folgenlosigkeit ist eine historische Tatsache, die an die Substanz des Ansatzes rührt. Das westdeutsche, vorwiegend material- und formalästhetisch orientierte »kritische Komponieren« hatte in den vergangenen fast vierzig Jahren ebenso wenig spürbaren Einfluß auf die Gesellschaft der BRD, wie das ostdeutsche, vorwiegend inhaltsästhetisch dominierte »kritische Komponieren« wirksam zum Aufbau eines besseren Sozialismus in der DDR beitragen […] konnte. Bleibt der beabsichtigte Einfluß auf die Gesellschaft aus, droht Musik zum Surrogat besserer Verhältnisse oder zur bloßen Fiktion von Freiheit zu werden und damit eben den »affirmativen Charakter« anzunehmen, den Herbert Marcuse schon in den 30er Jahren an der bürgerlichen Kultur kritisiert hatte.[86]

Nonnenmann berührt hier ein essenzielles Problem jeder Kunst mit gesellschaftskritischem Anspruch: Das nicht verifizierbare, aber zumindest denkmögliche Ausbleiben realer Wirkungen kann Kritischem Komponieren sogar jenen scheinhaften Charakter verleihen, dem es eigentlich entgegensteht – als Vorspiegelung einer gesellschaftsverändernden Perspektive, die nur vorgeblich an Machtverhältnissen rüttelt und damit effektive Kritik und Veränderung im Extremfall nicht ermutigt, sondern hemmt. Ein weiterer neuralgischer Punkt des Kritischen Komponierens gerät dabei in den Blick: Warum wird die Aufgabe der Kritik – einer Tätigkeit, die per definitionem Urteile fällt, also Aussagen trifft – ausgerechnet einem nicht-propositionalen Medium wie der Musik übertragen, obwohl eine differenzierte Gesellschaft über reichlich Spezialist*innen für Kritik (wie Philosoph*innen, Wissenschaftler*innen, Jurist*innen, Journalist*innen oder politische Aktivist*innen) verfügt?

> Auch im Hinblick auf andere Disziplinen ist der gesellschaftskritische Anspruch von Musik zu relativieren. Kritik ist kein Privileg der Kunst, sondern in anderen Lebensbereichen wie Politik, Medien, Wissenschaft, Wirtschaft, Verbänden, Kirchen etc. viel stärker ausgeprägt und zumeist auch viel wirkungsvoller.[87]

Nonnenmann spricht ferner das Dilemma einer Institutionalisierung der Gesellschaftskritik in Form des Kritischen Komponierens sowie einer Gewöhnung an, die der Kritik ihren Stachel nimmt.[88] Kohler geht noch weiter mit der Aussage, dass die rhizomatisch vernetzte Gesellschaft der Gegenwart das theoreti-

86 Nonnenmann, »Die Sackgasse als Ausweg«, S. 54.
87 Ebd., S. 55.
88 Ebd., S. 53.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sche Modell, auf dem die Musique concrète instrumentale basiere – einschließlich der Vorstellung eines monolithischen, zentralen Steuerungsapparats hinter der Kulturindustrie –, als unzeitgemäß erscheinen ließe:

> Ich glaube, daß sowohl die geistesgeschichtlichen als auch die gesellschaftlichen Bedingungen, auf deren Grundlage Lachenmann seine »musique concrète instrumentale« entwickelt hat, so in der Gegenwart nicht mehr gegeben sind. Wenn dies richtig ist, dann drängt sich völlig zwanglos die Frage auf, welche Konsequenzen dies für die Musik hat.[89]

Diese Beispiele können als Beleg dafür dienen, dass der Diskurs über Lachenmann alles andere als einheitlich ist und mittlerweile über das bloße Wiederkäuen des Komponistenworts weit hinausgeht.

Alternative Interpretationen

Die theoretischen Konzepte, die Lachenmann in seinen Texten entwickelt und die den begleitenden Diskurs durch Jahrzehnte prägen, werden im Schreiben über den Komponisten also nicht mehr unhinterfragt aufgegriffen, sondern zunehmend zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung gemacht. Dass es für einen solchen Kategorienwandel auch ernstzunehmende Ansatzpunkte in Lachenmanns eigenem Denken gibt, zeigt exemplarisch eine von Hiekel zitierte Äußerung des Komponisten aus dem Jahr 2003:

> Es war im Grunde die Zeit eines Überdrusses an Philosophie: kein Hegel mehr, kein Adorno mehr – überall dort, wo sich der rationale Apparat noch etwas zutraut, also meint, eine Sache in den Griff zu kriegen, da wurde ich misstrauisch.[90]

Lachenmanns wachsendes Unbehagen gegenüber dem ›rationalen Apparat‹ führt zu theoretischen Umorientierungen, die parallel dazu auch von der Lachenmann-Literatur vollzogen werden. Dabei werden die den Diskurs ursprünglich bestimmenden Narrative nicht nur hinterfragt, sondern zunehmend durch alternative Deutungen herausgefordert. In erster Linie betrifft dies den normativen Rahmen der Frankfurter Schule: So reflektiert etwa Nyffeler, dass die Stellungnahmen Heinz-Klaus Metzgers aus den 1950er- und 1960er-Jahren ihre Diskursmacht verloren hätten und aus heutiger Sicht anders zu gewichten

89 Kohler, »Zur politischen Dimension einer musikalischen Kategorie, oder wie ist Helmut Lachenmanns ›musique concrète instrumentale‹ satztechnisch zu verstehen«, S. 115.

90 Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung«, S. 83.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seien – »als eine sehr persönliche Sicht auf Dinge, die durchaus auch anders hätten beurteilt werden können.«[91] Während hier die Dominanz der Kritischen Theorie angefochten wird, wirft David Lesser die Frage auf, ob Lachenmanns Musik eine adäquate Realisierung der philosophischen Konzepte von Adorno und Lukács darstelle und ob nicht andere theoretische Referenzen deren Spezifik besser erfassen würden – konkret bringt der Autor Louis Althusser ins Spiel.[92] Hiekel wiederum schlägt vor, im Schreiben über Lachenmann durch diesen geprägte Begriffe wie ›Kritik‹ oder ›Verweigerung‹ durch den weniger vorbelasteten des ›Widerständigen‹ zu ersetzen.[93] Ein interessantes Beispiel einer Lachenmann-Interpretation, die von Adorno ausgeht, ohne jedoch die üblichen Ableitungen hinsichtlich eines gesellschaftskritischen Musikverständnisses vorzunehmen, stellt die Analyse von Cosima Linke dar.[94]

Hinsichtlich der Deutungsmuster, die nunmehr in Konkurrenz zum Narrativ der Kritischen Theorie treten, sind in erster Linie Ansätze aus dem Umfeld des Poststrukturalismus zu nennen. Wie Pietro Cavallotti argumentiert, lässt Lachenmanns Poetik bereits in den 1980er-Jahren »eine signifikante Auseinandersetzung mit dem poststrukturalistischen Denken erkennen«[95]. Dennoch bleiben, wie Hiekel bemerkt, Referenzen auf poststrukturalistisches Denken in Lachenmanns Schriften rar:

> Was in solchen Selbstbeschreibungen zu wenig vorkommt, ist die heterogene, neue Perspektiven erschießende Seite, das vielfältige Spiel mit Hörerwartungen, […] aber auch mit bildhaften Elementen innerhalb der Musik. Dabei stellen einige dieser Aspekte, vielleicht sogar mehr [sic!] als dem Komponisten selbst bewusst ist, eine Revision und Erweiterung jedes engen Moderne-Begriffs dar, eine Öffnung im Sinne poststrukturalistischen Denkens […].[96]

---

91 Zit. n.: Demmler, »Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen«, S. 23.

92 David Lesser, »Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 107–114, hier S. 108–113.

93 Hiekel, »Die Freiheit zum Staunen«, S. 6–7.

94 Cosima Linke, *Konstellationen. Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz 2018.

95 Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen ^{2}2002, S. 9.

96 Hiekel, »Die Freiheit zum Staunen«, S. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hiekel sieht also pluralistische Ansätze, wie er sie in Lachenmanns Kompositionen *Accanto*, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* und *Mouvement* umgesetzt findet und mit dem Denken eines »Jean-François Lyotard und Wolfgang Welsch, aber auch [mit] einzelne[n] Schriften des mit Lachenmann befreundeten Philosophen Albrecht Wellmer«[97] in Verbindung bringt, in den Schriften des Komponisten nur ungenügend reflektiert. Hüppe weist hingegen darauf hin, dass Lachenmann bereits 1988/89 bei der Benennung seines Orchesterstücks *Tableau*, in welchem »heterogene, ja inkommensurable Eigenschaften von Klängen untereinander quasi modulierend in Beziehung«[98] gesetzt würden, Michel Foucaults *Ordnung der Dinge* im Sinn gehabt habe. Kaltenecker schließlich deutet nicht nur die *Tanzsuite* als postmodern,[99] er schlägt mit Verweis auf Jacques Rancière, Gilles Deleuze und Slavoj Žižek auch Lachenmanns verfremdendes »Neubeleuchten«[100] und »Rekontextualisieren«[101] von Elementen der Denkrichtung der Postmoderne zu.[102] Livine van Eecke wiederum denkt Lachenmann und Lyotard zusammen, indem er am Beispiel von *Ein Kinderspiel* ein veränderndes Aufgreifen überkommener Formen, Materialien und Kategorien beobachtet, das er mit der (von Jacques Derrida geprägten) Figur der Dekonstruktion in Verbindung bringt.[103] Der Komponist selbst bewegte sich bereits 1990 mit der Äußerung: »Wo Kunst sich nicht auf solche Weise mit dem Inkommensurablen einläßt, wo sie sich um das Spiel mit dem Nichtquantifizierbaren drückt, ist sie tot«[104], in Lyotard'schen Begriffsregionen.[105]

Seit den späten 1990er-Jahren mehren sich in Lachenmanns Arbeiten die Bezüge zum ostasiatischen Denken, insbesondere zu den Philosoph*innen der japanischen Kyōto-Schule. Mehr noch als der Poststrukturalismus scheint die

97 Ebd., S. 23.

98 Hüppe, »Helmut Lachenmann«, S. 51.

99 Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris 2001, S. 200; vgl. dazu Hüppe, »Helmut Lachenmann«, S. 35.

100 Martin Kaltenecker, »Helmut Lachenmann und das ›kritische Orchester‹«, 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. 47–58, hier S. 57.

101 Ebd.

102 Ebd., S. 56–58.

103 Van Eecke, »NUN?! On the Idea of the Immanent-Sublime to the Minds of Jean-François Lyotard and Helmut Lachenmann«, S. 56; van Eecke, »The Adornian Reception of (the) Child(hood) in Helmut Lachenmann's ›Ein Kinderspiel‹«, S. 226.

104 Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, S. 90.

105 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (= Edition Passagen, Bd. 7), Wien 1993, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

asiatische Philosophie für den Komponisten einen Ausweg aus der Sackgasse westlicher Dialektik und Rationalität zu bieten. Erstmals öffnet sich der ostasiatische Referenzraum in der 1997 uraufgeführten »Musik mit Bildern« *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, in deren zweitem Teil »An der Hauswand« die japanische Mundorgel Shō das Klanggeschehen bestimmt. Expliziert wird der Verweis in dem »Doppelkonzert mit Vokalpart«[106] NUN (1997/99), einem »Parergon«[107] zur Oper, wo in den Männerstimmen Auszüge aus der Abhandlung *Ort* des Philosophen Kitarō Nishida verarbeitet werden. Auch wenn van Eecke zu dem Schluss kommt, dass die Ästhetik auch dieser Komposition ihre Verankerung im europäischen Denken nicht verleugnen kann, sieht der Autor darin den Versuch einer Abkehr von der Hegel'schen Teleologie und der Adorno'schen Dialektik des Materials ausgedrückt, der in dem Streben nach der Erfahrung des Augenblicks, des Statischen und der reinen Gegenwart zum Ausdruck komme.[108]

Hiekel wiederum reklamiert für Lachenmanns Poetik den Begriff der Interkulturalität und erblickt im Fall der Musique concrète instrumentale aufgrund ihrer Verweigerung des westlichen Imperativs zur Naturbeherrschung eine Parallele zur fernöstlichen Philosophie. Er adressiert allerdings auch die Frage, »ob und inwiefern die ausschnitthafte Integration einer authentischen asiatischen Perspektive legitim ist, oder aber eine unstatthafte Äußerlichkeit, eine sozusagen ausbeuterische Attitüde«[109], und berührt damit jenen Punkt, der unter dem Stichwort der kulturellen Aneignung seit den 1980er-Jahren im postkolonialen Diskurs thematisiert wird.[110] Weiters problematisiert Hiekel die »Unbekümmertheit«[111] von Vertreter*innen der ›neuen Musik‹ im Umgang mit nicht-westlichen Kulturen und ruft die Musikwissenschaft zur Kritik an derartigen Praktiken auf.

Hiekel zufolge zeigt Lachenmann schon früh ein kritisches Bewusstsein für das inhärente Machtgefälle, das der Verwendung ›exotischer‹ oder ›primitiver‹ Elemente durch westliche Künstler*innen im Regelfall zugrunde liegt: So tadelt dieser in dem unter dem Namen Luigi Nonos erschienenen Vortrag »Ge-

106 Hüppe, »Helmut Lachenmann«, S. 71.

107 Helmut Lachenmann, NUN [Werkeinführung], https://www.breitkopf.com/work/3889 (Zugriff am 22. Oktober 2020).

108 Van Eecke, »NUN?! On the Idea of the Immanent-Sublime to the Minds of Jean-François Lyotard and Helmut Lachenmann«, passim.

109 Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung«, S. 68.

110 O. V., »Cultural Appropriation«, in: *Oxford Reference*, https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095652789 (Zugriff am 22. Oktober 2020).

111 Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung«, S. 63.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schichte und Gegenwart in der Musik von heute« John Cages Anverwandlung ›asiatischer‹ Elemente als »Eroberung fremder Kulturen«[112], die »kolonialistischem Denken«[113] entspringe. Allerdings zitiert Hiekel auch Lachenmanns Metapher von der Befruchtung durch fremde Kulturen als »Vitaminzufuhr«[114] für den ausgelaugten Westen, wobei die Instrumentalisierung der kulturell ›Anderen‹ für die Zwecke europäischer Künstler*innen nicht problematisiert wird. Unerwähnt bleibt auch der häufig unscharfe Gebrauch des Modeworts ›Interkulturalität‹, dem jegliche Tätigkeit, die die eigene (Herkunfts-)Kultur überschreitet, als ›interkulturell‹ gilt – ungeachtet dessen, ob sich diese in Form eines gleichberechtigten Dialogs oder als einseitige Aneignung vollzieht. Während Ersterer unter den gegenwärtigen Machtverhältnissen als utopisch erscheinen muss, stellt Letztere in der Kultur- wie auch der Musikgeschichte des Westens eine unrühmliche Tradition dar, die etwa von Edward Said unter dem Stichwort des Orientalismus thematisiert wurde. Eine ethisch verstandene Interkulturalität kann hingegen nicht stattfinden, ohne diese bis heute nachwirkenden (und teilweise im Zuge der Globalisierung noch verschärften) Machtverhältnisse zu berücksichtigen und kritisch zu reflektieren.

Hiekel beruft sich in seinen Ausführungen auf die interkulturelle Philosophie Franz Martin Wimmers. Dieser versteht die Vorsilbe ›Inter-‹ als Verweis auf eine »gegenseitige Relation«[115], einen auf dem gleichberechtigten Austausch von Vertreter*innen verschiedener Traditionen basierenden ›Polylog‹. Eine solche normativ verstandene Interkulturalität impliziert eine Begegnung auf Augenhöhe, eine Art Habermas'schen ›herrschaftsfreien Diskurs‹. Der bloße Umstand, dass westliche Künstler*innen oder Intellektuelle anderen Traditionen gegenüber ›offen‹ sind, wird von diesem ethischen Interkulturalitätsbegriff nicht umfasst. Kritisch ließe sich aus postkolonialem Blickwinkel die Frage anschließen, ob ein solches Machtgleichgewicht im Lichte der fortbestehenden globalen Ungleichheit überhaupt erreicht werden kann.[116] In jedem Fall ist die

112 Helmut Lachenmann, »Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute« [1960], in: *MaeE*^{3}, S. 311–316, hier S. 314.

113 Ebd.

114 Zit. n. Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung«, S. 64; Gespräch mit dem Autor.

115 Franz Martin Wimmer, »Thesen, Bedingungen und Aufgaben einer interkulturell orientierten Philosophie«, in: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 2 (1998), Heft 1, S. 5–12, hier S. 10.

116 Vgl. etwa Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodríguez, »Einleitung«, in: *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, hg. von Hito Steyerl u.a., Münster ^{2}2012, S. 7–16, hier S. 9. Kritik am Konzept des herrschaftsfreien Diskurses kommt auch von Vertreter*innen der älteren Kritischen Theorie: Frank Buhren, *Zur Kritik der kommunikativen Vernunft. Gesellschaft,*

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Adoption ›asiatischer‹ Perspektiven sowohl in Lachenmanns Ästhetik als auch im Sprechen über ihn ein Indiz tektonischer Verschiebungen im Diskursgebäude, das allmählich die Einflusssphäre der Kritischen Theorie verlässt, womit auch seine Zuordnung zum Diskurs des Kritischen Komponierens im Verlauf der 1990er- und mehr noch der 2000er-Jahre allmählich ihre Berechtigung verliert. Dennoch finden sich nicht nur in Lachenmanns eigenen Äußerungen, sondern auch in der Sekundärliteratur nach wie vor Konstanten, die auf die Anfänge des Diskurses im Bann der Kritischen Theorie zurückverweisen.

Vernunft und Sprache in Jürgen Habermas' Theorie der Moderne, Berlin 2009, S. 79–80.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

7 Das soziale Feld der ›neuen Musik‹

In den vorigen Kapiteln wurden verschiedene Aspekte des Diskurses um das Kritische Komponieren beleuchtet, wobei die Texte Helmut Lachenmanns im Zentrum der Aufmerksamkeit standen. Auf den folgenden Seiten wird unterdessen der Versuch unternommen, diesen Diskurs in seinem sozialen Kontext zu verorten, um neben den diskursinternen auch die externen Bedingungen seiner Entstehung und Entwicklung darzustellen. Ihre Wirkmacht entfalten Diskurse erst in Interaktion mit sozialen Praktiken und Strukturen, auf die sie reale Auswirkungen haben.

Die hier angestrebte Verknüpfung von Diskurs und Gesellschaft basiert auf dem Diskursbegriff der CDA, der – anders als manche Adaptionen des Foucault'schen Diskursbegriffs – nicht die gesamte soziale Realität als diskursimmanent versteht.[1] Stattdessen wird die Geltung des Begriffs auf jene Zeichensysteme begrenzt, mittels derer die Realität interpretiert wird, und erscheint daher – neben materiellen, institutionellen und anderen Faktoren – lediglich als eine unter mehreren Komponenten des Sozialen, die dieses beeinflussen und zugleich von ihm beeinflusst werden.[2] In der CDA nimmt folglich – neben der Analyse des Textuellen im engeren Sinn – die Untersuchung des sozialen Kontexts eine herausragende Stellung ein. Auch in der historischen Diskursanalyse nach Achim Landwehr gilt die Kontextanalyse als gleichwertiger Bestandteil der Untersuchung.[3] Ziel dieses Kapitels ist es daher, der Darstellung der Akteur*innen eine Außenperspektive gegenüberzustellen und dabei etwaige ideologische Momente jener Selbstsicht transparent zu machen, was eine Beschäftigung mit dem sozialen Umfeld nötig macht. Da die hierzu erforderlichen umfangreichen empirischen Untersuchungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, stütze ich mich dabei auf die bislang vorliegenden sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Feld der ›neuen Musik‹.

1 Fairclough, Wodak, »Critical Discourse Analysis«, S. 258–259.
2 Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 19, 28.
3 Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 105.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

7.1 Szenen und Milieus: Terminologie kultureller Vergemeinschaftung im Zeichen der Lebensstilforschung

2010 widmet die *Neue Zeitschrift für Musik* unter dem Titel »Soziotop Neue Musik« einen Schwerpunkt den sozialen Formationen rund um zeitgenössische Kunstmusik.[4] Winfried Gebhardt greift darin den Szenebegriff auf, wie er 1991 von Gerhard Schulze in *Die Erlebnisgesellschaft* ins Spiel gebracht wird. Schulze definiert Szenen als temporäre und instabile Formen der Vergemeinschaftung, die durch personelle, lokale und inhaltliche Merkmale verbunden werden.[5] Ronald Hitzler u.a. arbeiten dieses Konzept in Bezug auf Jugendkulturen aus, in denen sie posttraditionale, auf Individualisierung basierende Sozialisationsformen erblicken, die »bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln.«[6]

Auch wenn sich der Szenebegriff primär zur Beschreibung jugendkultureller Vergemeinschaftungsformen etabliert hat, wurde er auch für die Analyse von Phänomenen der ›Hochkultur‹ nutzbar gemacht. Zur Illustration seiner Taxonomie urbaner Szenen führt Schulze denn auch die »Hochkulturszene«[7] ins Treffen, die er durch ein beharrliches Festhalten an bürgerlichen Traditionen wie etwa einem Kanon zeitloser Werke und einer Verankerung in historisch gewachsenen Bauwerken mit sakraler Aura gekennzeichnet sieht. Besonders hebt Schulze den ungewöhnlichen Vergangenheitsbezug der Hochkulturszene hervor, deren Ritualen er eine bemerkenswerte Widerstandskraft gegenüber kulturellen Veränderungen attestiert.[8] Als kennzeichnend für diese Rückwärtsgewandtheit nennt er den zeremoniellen Charakter, die kontemplative Rezeptionshaltung und generell die strikte Normierung hochkultureller Akte.[9] In Anlehnung an Schulze definiert Gebhardt Szenen im Bereich der ›neuen Musik‹

4 *NZfM* 171 (2010), Heft 5.
5 Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 463.
6 Ronald Hitzler, Thomas Bucher und Arne Niederbacher, *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute* (= Erlebniswelten, Bd. 3), Opladen 2001, S. 20.
7 Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 475.
8 Vgl. dazu Henschel: »Man wird darin eine Fortsetzung bildungsbürgerlicher Strategien und Mechanismen sehen dürfen, doch muss man sich auch der Frage stellen, wie sich angesichts der sozialen Umwälzungen der letzten 200 Jahre solche Strukturen halten konnten.« Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive*, S. 15.
9 Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 476.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als »ästhetisch orientierte soziale Netzwerke«[10], die thematisch fokussiert sind und über ein eigenes Wissen sowie eine eigene Kultur verfügen. Mit Hitzler u.a. charakterisiert er Szenen als »Teilzeit-Vergemeinschaftungen«[11], die auf einen begleitenden Diskurs angewiesen sind.[12] Als spezifische Ereignisform der Szene bestimmt Gebhardt das »Event«.[13]

Schulze verbindet den Szenebegriff mit dem von Stefan Hradil geprägten Konzept sozialer Milieus.[14] Schulze fasst unter diesem Begriff »Personengruppen, die sich durch gruppenspezifische Existenzformen und erhöhte Binnenkommunikation voneinander abheben«.[15] Die Milieuzugehörigkeit wird nicht durch den sozio-ökonomischen Hintergrund determiniert, sondern erfolgt aufgrund einer freiwilligen »Beziehungswahl«[16] der Individuen.[17] Damit unterscheidet sich das Milieu von traditionellen Termini der Sozialstrukturanalyse wie dem Klassen- oder Schichtbegriff, die mit der Vorstellung von Stabilität, einer hierarchischen Anordnung sowie der äußeren Determinierung von Großgruppen (etwa auf der Grundlage von Vermögen, Einkommen oder Bildung) einhergehen. Das Aufgreifen des Milieubegriffs durch Schulze lässt sich als Indiz für einen Paradigmenwechsel in der Soziologie verstehen, der durch die Abkehr von derartigen als statisch empfundenen Konzepten geprägt war – so beschwor Ulrich Beck 1983 in seinem gleichnamigen Aufsatz eine Gesellschaft ›jenseits von Stand und Klasse‹. Mit seinem Namen ist auch das Individualisierungstheorem verbunden, das von einer Loslösung der Einzelnen aus traditionellen Identifikations- und Ordnungsschemata ausgeht. ›Objektive‹ Bedingungen und ›subjektive‹ Lebensweise sind dieser Annahme zufolge weitgehend entkoppelt.[18] Dementsprechend bewertet auch Schulze den Einfluss von Einkommensverhältnissen auf die Lebensführung als marginal und sieht

10 Winfried Gebhardt, »Soziotop oder Szene? Die soziale Gestalt der neuen Musik«, in: *NZfM* 171 (2010), Heft 5, S. 20–28, hier S. 23.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 Ebd., S. 24.
14 Vgl. Stefan Hradil, *Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft. Von Klassen und Schichten zu Lagen und Milieus*, Wiesbaden 1987.
15 Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 174.
16 Ebd., S. 177.
17 Vgl. Gebhardt, »Soziotop oder Szene?«, S. 23.
18 Ulrich Beck, »Jenseits von Stand und Klasse?«, in: *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, hg. von Ulrich Beck u.a., Frankfurt a.M. [9]2015, S. 43–60; vgl. Nicole Burzan, *Soziale Ungleichheit. Eine Einführung in die zentralen Theorien* (= Studientexte zur Soziologie), Wiesbaden [4]2011, S. 157.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ihn durch die Möglichkeit, mehr noch: die Pflicht zur eigenen Entscheidung ersetzt.[19]

Trotz seines Siegeszugs im Zuge der Lebensstilforschung ist das Individualisierungstheorem jüngst in die Kritik geraten. So bemerkt Gunnar Otte, dass die Individualisierungsthese und die damit verbundene Annahme einer Entkoppelung von Klassenlage und Lebensstil zwar »häufig unterstellt, aber nicht nachgewiesen werden.«[20] Wie er anhand eines Vergleichs des Musikgeschmacks von Jugendlichen von den 1950er- bis in die 2000er-Jahre zeigt, ist der behauptete Wandel von klassengeprägten hin zu herkunftsunabhängigen Präferenzen nicht zu beobachten. Vielmehr weisen die Geschmäcker innerhalb sozialer Klassen[21] sowie der Einfluss von Bildung auf den Musikgeschmack über die Jahrzehnte eine weitgehende Kontinuität auf.[22]

7.2 Das kulturelle Feld

Von den als labil und unstrukturiert gedachten Szenen,[23] die über keine verbindlichen Regeln oder Handlungsnormen verfügen, unterscheidet sich Pierre Bourdieus Konzept des kulturellen Feldes in mehrfacher Hinsicht. Gemäß den Konnotationen des Feldbegriffs, der aus der Physik in die Sozialwissenschaften

19 Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 177.

20 Gunnar Otte, »›Klassenkultur‹ und ›Individualisierung‹ als soziologische Mythen? Ein Zeitvergleich des Musikgeschmacks Jugendlicher in Deutschland, 1955–2004«, in: *Individualisierungen. Ein Vierteljahrhundert »jenseits von Stand und Klasse«?*, hg. von Peter A. Berger u.a., Wiesbaden 2010, S. 73–95, hier S. 77.

21 Mit ›Klassen‹ sind – in Anlehnung an Bourdieu und Reckwitz – gesellschaftliche Großgruppen gemeint, die sich durch Art und Ausmaß materieller und kultureller Ressourcen sowie durch ihre Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse unterscheiden, wobei sowohl ökonomische und soziale als auch habituelle und symbolische Faktoren eine Rolle spielen. Vgl. Boike Rehbein, Christian Schneickert und Anja Weiß, »Klasse (classe)«, in: *Bourdieu-Handbuch*, hg. von Gerhard Fröhlich u.a., Stuttgart 2009, S. 140–147; Andreas Reckwitz, *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Frankfurt a.M. 2019, S. 65–68.

22 »Das gemäß der Individualisierungsthese erwartete Abschmelzen der Bildungsdifferenzen ist nicht beobachtbar.« Otte, »›Klassenkultur‹ und ›Individualisierung‹ als soziologische Mythen?«, S. 85. Vgl. zur Kritik am Individualisierungstheorem auch Gerhard Stapelfeldt, »Kritik des soziologischen Individualisierungstheorems (Ulrich Beck)«, in: *Kritiknetz – Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft* (2014), https://www.kritiknetz.de/ (Zugriff am 24. Oktober 2020), S. 1–9.

23 Hitzler, Bucher, Niederbacher, *Leben in Szenen*, S. 23–24.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

übernommen wurde, schwingt bei seiner Verwendung der Gedanke an Kräfteverhältnisse mit, die auf einen örtlich bestimmbaren Bereich wirken und auf die darin befindlichen Akteur*innen, Objekte und Ereignisse Einfluss nehmen. Sie selbst bleiben dabei jedoch unsichtbar und erschließen sich nur aufgrund der von ihnen generierten Effekte.[24] Bourdieu beschreibt das kulturelle Feld als Konfiguration von Stellungen[25] (›positions‹) und Stellungnahmen (›prises-de-position‹), wobei mit Ersteren die Standorte der Akteur*innen gemeint sind, während in Letzteren (bei denen es sich um Artefakte bzw. ›Werke‹, aber auch um Texte oder Diskursbeiträge handeln kann) deren kulturelles Handeln zum Ausdruck kommt. Stellungen und Stellungnahmen sind für Bourdieu nur gemeinsam zu untersuchen – eine Überzeugung, die werkimmanenten Ansätzen eine Absage erteilt.[26]

Die Positionen der Akteur*innen sind durch deren jeweiliges Kapital bestimmt, dessen Verteilung die Struktur des Feldes determiniert. Der Kapitalbegriff ist bei Bourdieu – anders als bei Marx – nicht auf ökonomische Mittel im engeren Sinn beschränkt, sondern meint schlicht diejenigen Merkmale und Fähigkeiten, die innerhalb des jeweiligen Feldes Erfolg verheißen.[27] Felder sind Bourdieu zufolge gemäß der Logik des Kampfes strukturiert, in welchem die Akteur*innen nach der bestmöglichen Position streben.[28] Beim Feldbegriff handelt es sich also um eine Interpretation der kulturellen Produktion in Begriffen der Auseinandersetzung zwischen Individuen und Gruppen, die um Anerkennung und die legitime Definition des Feldes selbst rivalisieren.[29]

Wiewohl sich Bourdieu vehement gegen eine Auffassung des kulturellen Feldes als autonomer Entität verwehrt, besitzt jedes Feld – so auch das der Kultur bzw. der Kunst – eine Teilautonomie und funktioniert nach seiner je spezifischen Logik.[30] Zur Beschreibung sozialer Felder bedient sich Bourdieu der Analogie des Spieles, in dem die Akteur*innen, soll das Spiel funktionieren, die

24 Boike Rehbein und Gernot Saalmann, »Feld (champs)«, in: *Bourdieu-Handbuch*, hg. von Gerhard Fröhlich u.a., Stuttgart 2009, S. 99–103.

25 Zur deutschen Übersetzung der Begriffe vgl. Bourdieu, *Praktische Vernunft*, S. 62.

26 Pierre Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, in: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, hg. von Randal Johnson, Cambridge 1993, S. 29–73, hier S. 30. Der Aufsatz erschien im Original auf Englisch und wird daher auch auf Englisch zitiert.

27 Boike Rehbein und Gernot Saalmann, »Kapital (capital)«, in: *Bourdieu-Handbuch*, hg. von Gerhard Fröhlich u.a., Stuttgart 2009, S. 134–140, hier S. 134–135.

28 Rehbein, Saalmann, »Feld (champs)«, S. 101; Vgl. Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 30.

29 Ebd., S. 33, 42.

30 Ebd., S. 33; vgl. Rehbein, Saalmann, »Feld (champs)«, S. 100.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Regeln einhalten und vom Wert des jeweiligen Einsatzes überzeugt sein müssen. Diese Überzeugung – den Glauben an die feldeigenen Regeln – bezeichnet Bourdieu als ›Illusio‹.[31]

Neben der Beschreibung kultureller Vergemeinschaftungen in Begriffen von Feld und Szene haben sich in der Kunstsoziologie des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts interaktionistische Ansätze, die sich auf Howard S. Beckers Theorie der Kunstwelten[32] (›art worlds‹) beziehen, als einflussreich erwiesen. Becker begreift Kunst als kollaborative Handlung, wobei im Zentrum nicht das Werk oder der*die Künstler*in als einsame*r Schaffende*r steht, sondern das arbeitsteilig organisierte Ereignis (›event‹), an dessen Zustandekommen eine Vielzahl von Personen – Produzierende wie Rezipierende – gleichermaßen beteiligt sind. Im Bereich der Musiksoziologie wurde dieser Ansatz etwa von Tia DeNora weiterentwickelt.[33] Weiters sind netzwerktheoretische und systemtheoretische Zugänge zu nennen, wobei Letztere mit Bezug zur E-Musik zwar in musikphilosophischen Arbeiten, aber kaum im Bereich der Musiksoziologie zur Anwendung gelangen.[34] Im Gegensatz zu interaktionistischen oder ethnografischen Zugängen, die sich auf die möglichst ›dichte Beschreibung‹[35] von Einzelphänomenen beschränken und auf eine Darstellung des sozialen Raumes in seiner Gesamtheit verzichten, ist das soziale Feld bei Bourdieu von objektiven Relationen determiniert.[36] Anders als etwa in Beckers ›Kunstwelten‹-Theorie liegt der Fokus also nicht ausschließlich auf den Akteur*innen und deren Interaktionen. Hinter diesen Relationen sieht Bourdieu ein zugrunde liegendes Prinzip am Werk, das durch die Verteilung von Macht und Kapital bestimmt ist.[37] Bourdieu bedient sich somit einer von Hakan Gürses »das Unsichtbare«[38] genannten diskursiven Figur, die suggeriert, dass die sichtbaren Phänomene durch eine zugrunde liegende, der Wahrnehmung nicht

31 Ebd., S. 100.
32 Howard S. Becker, *Kunstwelten*, Hamburg 2017.
33 DeNora, *Music in Everyday Life*, S. 39.
34 Vgl. etwa Harry Lehmann, *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn 2016.
35 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973, S. 6.
36 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 29; vgl. Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant und Hella Beister, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2006, S. 127.
37 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 34–35.
38 Hakan Gürses, *Funktionen der Kultur. Zur Kritik des Kulturbegriffs*, https://www.hakanguerses.at/online-texte/ (Zugriff am 24. Oktober 2020), S. 15–17.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unmittelbar zugängliche Tiefenstruktur determiniert werden. Dennoch verfügt auch Bourdieu über keinen geschlossenen Gesellschaftsbegriff. Zwischen akteursbasierten Ansätzen und makrosoziologischen Systementwürfen nimmt Bourdieus Konzept der sozialen Felder eine Mittelposition ein.[39]

7.3 Feld und Diskurs

Hier liegt in der Tat eine wesentliche Differenz gegenüber mikrosoziologischen Ansätzen begründet: Konstituiert für diese die Perspektive der Akteur*innen die unhintergehbare Letztinstanz der wissenschaftlichen Erkenntnis, so sieht es Bourdieu gerade als Ziel, mit dem im Feld vorherrschenden Glauben – der ›Illusio‹ der Spielenden – zu brechen (und in diesem Sinn eine Außenperspektive zur Sicht der Akteur*innen herzustellen). Dem Status des Kunstwerks als kollektiv hervorgebrachtem »Fetisch«[40] kann die Kunstwissenschaft Bourdieu zufolge nur gerecht werden, indem sie weder in die ideologische Falle tappt, in den legitimatorischen Diskurs einzustimmen, noch diesen als nebensächlich oder unwahr beiseitelässt, da er es ist, der die Objekte der Kunst erst als solche konstituiert.[41]

Im Kontext der Soziologie der späten 1980er-Jahre, welche die als statisch empfundenen Modelle und »Metaerzählungen«[42] der Moderne durch bescheidener und flexibler anmutende Konzepte im Zeichen der Postmoderne ersetzte, erschien der Szenebegriff als verlockende Alternative zum Bourdieu'schen Feldkonzept – barg er doch das Versprechen, dem instabilen und temporären Charakter sozialer Formationen im kulturellen Bereich Rechnung zu tragen. Dennoch spricht einiges dafür, die sozialen Formationen um ›neue Musik‹ in der Terminologie des Feldes zu fassen. Zum einen handelt es sich dabei um Gefüge von relativer Stabilität mit einigermaßen klar umrissenen Grenzen. Diese spielen für die Definition des Feldes eine herausragende Rolle, bilden sie Bourdieu zufolge doch einen Gegenstand von Auseinandersetzungen zwischen den Akteur*innen. Wie die Zusammenschau von Diskursanalyse und empirischen

39 Rehbein, Saalmann, »Feld (champs)«, S. 100.

40 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 35.

41 Ebd. Rainer Diaz-Bone hat 2001 eine umfassend theoretisch fundierte, poststrukturalistisch orientierte Zusammenführung der Distinktionstheorie Bourdieus und der Foucault'schen Diskurstheorie vorgelegt. Vgl. Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden ^{2}2010.

42 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Befunden zeigen wird, sind auch die Auseinandersetzungen um ›neue Musik‹ von Abgrenzungsbestrebungen geprägt.

Ein zentraler Unterschied gegenüber dem Szenebegriff besteht in der grundlegenden hierarchischen Strukturierung des Feldes (sowie des sozialen Raumes in seiner Gesamtheit), wobei das Geschehen innerhalb des Feldes von Machtverhältnissen grundiert wird.[43] Auch im Bereich der ›neuen Musik‹ spielt das Ausverhandeln von Machtpositionen, wie argumentiert werden kann, eine entscheidende Rolle. Als wichtigstes Argument für den Feldbegriff kann jedoch Bourdieus Annahme einer strukturellen Homologie zwischen verschiedenen Feldern gelten: So versteht der Soziologe das Feld der kulturellen Produktion als homolog – also strukturäquivalent – zum Feld der Macht bzw. der Klassenverhältnisse. Ereignisse im kulturellen Feld sind in diesem Sinn ›überdeterminiert‹, da sie neben ihrer ästhetischen, feldspezifischen Logik auf Realitäten außerhalb des Feldes, insbesondere auf Kämpfe innerhalb des Feldes der Macht verweisen.[44] Dies ist für den Bereich der ›neuen Musik‹ insofern von besonderem Interesse, als sich mit dem Konzept der Homologie das Phänomen einer symbolischen Übertragung fassen lässt, einer Verlagerung von politischen Kämpfen in den Raum des Ästhetischen. Es stellt somit eine Möglichkeit dar, dem Phänomen Rechnung zu tragen, dass Stellungnahmen im Feld der ›neuen Musik‹ offenbar Themen verhandeln, die den Bereich des Ästhetischen überschreiten.

Aufgrund der Homologie zwischen kulturellem Feld und Feld der Macht verweisen die Kämpfe innerhalb des einen stets auf gleichzeitig stattfindende Auseinandersetzungen innerhalb des anderen Feldes. Somit kann der Feldbegriff dabei helfen, das Verhältnis zwischen Kunst und Politik theoretisch in den Griff zu bekommen. Insbesondere beschreibt Bourdieu, wie Vertreter*innen des kulturellen Feldes, die über ein umfangreiches symbolisches, aber ein geringeres ökonomisches Kapital verfügen, gleichsam transversale Allianzen zu benachteiligten Positionen im Feld der Klassenverhältnisse bilden:

> The cultural producers, who occupy the economically dominated and symbolically dominant position within the field of cultural production, tend to feel solidarity with the occupants of the economically and culturally dominated positions within the field of class relations.[45]

43 Rehbein, Saalmann, »Feld (champs)«, S. 100.

44 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 44.

45 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dies kann als theoretische Basis für die Beobachtung dienen, dass die Akteur*innen des Kritischen Komponierens – trotz oder gerade wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Elite – der politischen Linken nahestehen. Der Feldbegriff hilft somit dabei, den Diskurs des Kritischen Komponierens in einen Kontext ästhetisch-politischer Allianzen zu stellen, der in der Geschichte weit zurückreicht und die radikalen Sympathien der historischen Avantgarde ebenso wie die revolutionären Utopien der Romantiker*innen umfasst.

Die sozialwissenschaftliche Forschung zum Feld der ›neuen Musik‹

Innerhalb der sozialwissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik machen die Auseinandersetzungen mit ›neuer Musik‹ nur einen kleinen Teilbereich aus.[46] Dieses Defizit artikuliert Frank Hentschel in einem Text aus dem Jahr 2010, in dem er die Kombination einer »Interpretation von Dokumenten aus der Szene der Neuen Musik mit empirischen Forschungen«[47] fordert. In eine ähnliche Kerbe schlägt Georgina Borns Vorschlag einer Erforschung des ›neue Musik‹-Bereichs mittels ethnografischer Methoden:

> Because these phenomena have the capacity to absorb and conceal contradiction, it takes a method such as ethnography to uncover the gaps between external claims and internal realities, public rhetoric and private thought, ideology and practice.[48]

Born bringt hier den eingangs artikulierten Anspruch zum Ausdruck, den Selbstdarstellungen der Akteur*innen im kulturellen Feld im Sinne der Kontextualisierung eine Außenperspektive gegenüberzustellen, um ideologische Momente – oder das, was Bourdieu als ›Illusio‹ bezeichnet – sichtbar zu machen.

Den Großteil der sozialwissenschaftlichen Studien zum Bereich der ›neuen Musik‹ bilden Publikumsanalysen, wobei es sich bei der überwiegenden Mehrheit davon um die Untersuchung breiterer Publikumsbereiche handelt,

---

46 Vgl. Katarzyna Grebosz-Haring und Martin Weichbold, »Contemporary Art Music and Its Audiences. Age, Gender, and Social Class Profile«, in: *Musicae Scientiae* (2018), https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1029864918774082 (Zugriff am 24. Oktober 2020), S. 4.

47 Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive*, S. 4.

48 Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Oakland 1995, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die sich nur zu einem kleinen Teil auf das Publikum der ›neuen Musik‹ beziehen.[49] Ausschließlich der ›neuen Musik‹ gewidmete Analysen bilden die Ausnahme. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die im Rahmen eines Forschungsprojekts unter der Leitung von Simone Heilgendorff durchgeführte Untersuchung der Publika von drei internationalen ›neue Musik‹-Festivals, da es sich dabei nicht nur um die aktuellste, sondern auch die umfangreichste Studie in diesem Bereich handelt.[50] Neben der Arbeit von Heilgendorff u.a., deren Ergebnisse vorläufig in einigen Publikationen von Katarzyna Grebosz-Haring und anderen vorliegen, fällt die Untersuchung von Henriette Zehme als zweite deutschsprachige, ausschließlich dem ›neue Musik‹-Publikum

49 Dass die dabei herangezogenen Genrebezeichnungen grobe Verallgemeinerungen darstellen und der faktischen Vielfalt und Unabgrenzbarkeit musikalischer Ausdrucksformen nicht gerecht werden, ist vom Prinzip her wohl nicht vermeidbar, sofern eine Aufschlüsselung des Musikkonsums nach Sparten überhaupt angestrebt wird. Ein Blick auf die den Publikumsanalysen zugrunde gelegten Kategorisierungsschemata ist dennoch aufschlussreich. So untersuchen die Befragungen von Heilgendorff u.a. und Zehme ausschließlich Publika ›neuer Musik‹, die als »contemporary art music« respektive »zeitgenössische Musik« bezeichnet wird. Dollase/Rüsenberg, Neuhoff und Huber erheben demgegenüber den Anspruch, das jeweils lokale Musikpublikum in seiner Gesamtheit abzubilden. Bei Dollase/Rüsenberg steht »Neue Musik« den Genres Klassische Musik, Jazz, Rockmusik, Schlager und Volksmusik gegenüber. Bei Neuhoff wird das Genre »Neue Musik/Avantgarde« durch ein Konzert der Musik-Biennale Berlin repräsentiert und zwischen »Klassik« und »Jazz« angesiedelt. Bei Huber scheint »moderne Kunstmusik« zwar in Zusammenhang mit der Besuchshäufigkeit von Konzerten als distinkte Musikrichtung auf, bei der Frage nach den Präferenzen, deren Antworten nach neun Stilfeldern gruppiert wurden, wurde sie hingegen vermutlich der »Klassik« zugeschlagen. Vgl. Simone Heilgendorff, »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, in: *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, hg. von Katarina Bogunović Hočevar u.a., Frankfurt a.M. 2016, S. 253–266, hier S. 253; Henriette Zehme, *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* (= ZeitMusikSchriften, Bd. 1), Regensburg 2005 S. 107; Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz 1986, S. 105; Hans Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur. Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie«, in: *Handbuch der Musiksoziologie*, hg. von Helga de La Motte-Haber u.a. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2007, S. 473–509, hier S. 479; Huber, *Musikhören im Zeitalter Web 2.0*, S. 141–143.

50 Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit lag die finale Publikation der Ergebnisse noch nicht vor.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gewidmete Studie ins Gewicht. Borns ethnografische Untersuchung des Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) stellt als Institutionsanalyse einen Sonderfall dar.[51]

Die Ergebnisse dieser empirischen Arbeiten sind freilich nur mit Einschränkungen auf das Umfeld des Kritischen Komponierens zu übertragen. Zudem sind dessen Akteur*innen nicht repräsentativ für das Publikum ›neuer Musik‹, sondern vielmehr Teil jenes inneren Kerns, den Gebhardt als ›Organisations- und Reflexionselite‹ bezeichnet.[52] Dennoch lassen die Studien in begrenztem Umfang Rückschlüsse auf den Diskurs des Kritischen Komponierens zu.

Komplizenschaft von Diskurs und Feld

Wie die Publikumsanalysen übereinstimmend zeigen, repräsentieren Hörer*innen ›neuer Musik‹ sowohl hinsichtlich ihrer ökonomischen Situierung als auch ihrer Bildungsabschlüsse ein privilegiertes Gesellschaftssegment.[53] Personen mit niedrigem Bildungsabschluss und/oder geringem Einkommen sind hingegen kaum anzutreffen (wobei die Variablen ›formale Bildung‹ und ›Einkommen‹ weitgehend korrelieren)[54]. Hans Neuhoff zufolge besetzen die Besucher*innen von Veranstaltungen in den Bereichen ›Klassik‹ und ›neue Musik‹ die Spitzenposition im Internationalen Sozioökonomischen Index (ISEI). Nur scheinbar steht dazu der Befund von Zehme im Widerspruch, wonach das Publikum der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik ein unterdurchschnittliches

51 Anders gelagert ist der Fall von Hentschels Untersuchung der Wittener Kammermusiktage, die zwar ebenfalls von einem soziologischen Blickwinkel getragen ist, auf empirische Forschung jedoch verzichtet. Vgl. Frank Hentschel, *Die »Wittener Tage für neue Kammermusik«. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 62), Stuttgart 2007; Born, *Rationalizing Culture*.

52 Gebhardt, »Soziotop oder Szene?«, S. 23.

53 »Ganz gleich, ob im Opernhaus ›Fidelio‹ aufgeführt wird, Wolf Biermann in der Messehalle oder Klaus Hoffmann im Schauspielhaus auftreten, die unterschiedlichsten Jazzgruppen und -interpreten in der Musikhochschule spielen oder exponierte Vertreter der Neuen Musik das Programm gestalten, Besucher mit höherer Bildung stellen durchweg die Mehrheit des Publikums und dies meist recht deutlich.« Dollase, Rüsenberg, Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 44–45.

54 So befanden sich im Sample von Zehme 1,9 Prozent (Fach-)Arbeiter*innen, 2,6 Prozent Arbeitslose, 2,2 Prozent Hausfrauen und -männer sowie 0,9 Prozent Auszubildende. Andere einkommensschwache Beschäftigungsgruppen wie etwa prekär beschäftigte Personen wurden nicht erfasst. Zehme, *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum*, S. 113.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Einkommen aufweist. Der Autorin zufolge ist diese Unstimmigkeit nämlich »durch den hohen Anteil an Schülern und Studenten zu erklären«[55] und steht somit der allgemeinen Tendenz einer Zugehörigkeit zu privilegierten sozialen Klassen nicht entgegen.

Die Variable mit dem größten Einfluss ist Neuhoff zufolge die Bildung. Auch wenn »die absoluten Unterschiede zwischen den traditionell bildungshoch verankerten Musikarten (Klassik und Jazz) und bestimmten nicht-akademischen Musikarten (House, Mainstream-Rock) im Schwinden sind«,[56] besitze der Bildungsabschluss in Relation zu den durchschnittlichen Abschlüssen des jeweiligen Geburtsjahrgangs immer noch prognostischen Wert.[57] Zu einem ähnlichen Befund kommt Grebosz-Haring:

> It may be concluded that the most important precondition for access to contemporary art music is still a high level of education. In all festivals and concert formats, the audience represents an intellectual elite.[58]

So verzeichnet die Studie einen Publikumsanteil von 83 Prozent mit Hochschulabschluss, davon knapp 20 Prozent mit Doktorat.[59]

Im Gefolge des Individualisierungstheorems war in den späten 1980er- und 1990er-Jahren die Position vertreten worden, dass der musikalische Geschmack in der Gegenwartsgesellschaft nicht mehr oder in weit geringerem Ausmaß als zuvor mit der sozialen Herkunft in Verbindung stehe.[60] Diese These steht im Widerspruch zu der Position Bourdieus, der Musikgeschmack als wesentliches Mittel der Abgrenzung der ›herrschenden Klasse‹ gegenüber den dominierten Klassen interpretiert.[61] Auch Neuhoff erteilt der Annahme einer Bedeutungsminderung des Herkunftsmilieus eine Absage:

> Diese Befunde stehen allen Thesen von einer Enttraditionalisierung soziokultureller Strukturen, der Auflösung von sozialen und kulturellen Grenzen in unserer Gesellschaft, offenkundig entgegen. Von einer Durchmischung sozialer Statusgruppen in den Auditorien des Musiklebens, wie sie

55 Ebd., S. 115.
56 Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 482.
57 Ebd., S. 482–483.
58 Katarzyna Grebosz-Haring, *Audiences of Contemporary Art Music. Brief Report on Audience Surveys at the Festival d'Automne à Paris, Warsaw Autumn, and Wien Modern in the Autumn of 2014*, https://uni-salzburg.at/index.php?id=63689 (Zugriff am 24. Oktober 2020), S. 14.
59 Ebd., S. 4; Grebosz-Haring, Weichbold, »Contemporary Art Music and Its Audiences«, S. 8.
60 Oliver Berli, *Grenzenlos guter Geschmack*, Bielefeld 2014, S. 57.
61 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 41.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> hier durch das zentrale Merkmal der Erwerbstätigkeit definiert wurden, kann überhaupt keine Rede sein.[62]

Nicht zuletzt kam auch das Team um Heilgendorff zu dem Schluss, dass die Festivals ›neuer Musik‹ zur Reproduktion sozialer Ungleichheit beitragen.[63] Insgesamt ist das Publikum der ›neue Musik‹-Festivals Grebosz-Haring zufolge überdurchschnittlich alt, formal hoch gebildet und zu einem Großteil selbst jenem Gesellschaftssegment zugehörig, das die Autor*innen in Anlehnung an Reckwitz als »creative class«[64] bezeichnen.

Die exklusive Zusammensetzung des ›neue Musik‹-Publikums korrespondiert mit den elitären Tendenzen im Diskurs über das Kritische Komponieren, wo eine Ablehnung des Populären mit einer negativen Sicht auf die Mehrheit der Bevölkerung einhergeht (vgl. Kapitel 5.4). Wie erwähnt, sind die sozialwissenschaftlichen Forschungen zum Feld der ›neuen Musik‹ in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu behandeln: Sie repräsentieren zum einen teils bereits historische Momentaufnahmen des Feldes; zum anderen entstammen sie spezifischen Kontexten, die mit dem Umfeld des untersuchten Diskurses nicht deckungsgleich sind. Auch handelt es sich beim Großteil der Untersuchungen um Publikumsanalysen – sie erfassen also lediglich einen Teil der Handelnden im Feld, wobei die ›Organisations- und Reflexionselite‹, aus der sich die Teilnehmer*innen des Diskurses über das Kritische Komponieren mehrheitlich rekrutieren, nicht eigens erfasst wird. Dennoch sind gewisse Rückschlüsse möglich: Folgt man Bourdieus Argumentation der ›feinen Unterschiede‹, so ist anzunehmen, dass auch die Diskursteilnehmer*innen den beschriebenen sozialen Klassen zuzurechnen sind und der Diskurs auch an Angehörige dieser sozialen Klassen adressiert ist, dass also auch die intendierten Leser*innen der analysierten Texte diesen Gesellschaftsgruppen angehören.

Als weiteres Anzeichen für den elitären Charakter des Publikums ›klassischer‹ – wie auch ›neuer‹ – Musik deutet Neuhoff dessen herausragende »Affektkontrolle«[65], die sich in der durch Reglosigkeit und Selbstkontrolle charakterisierten Rezeptionshaltung manifestiere. Neuhoff verweist in diesem Zusammenhang auf Georg Simmel, der die Affektkontrolle als entscheidende Voraussetzung für die bürgerliche Hegemonie im 19. Jahrhundert deutete. In der bür-

62 Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 488.
63 Grebosz-Haring, Weichbold, »Contemporary Art Music and Its Audiences«, S. 13.
64 Ebd., S. 8.
65 Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 508.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gerlich geprägten Konzertkultur finden diese Verhaltensweisen Neuhoff zufolge einen symbolischen Ausdruck.[66]

Die elitäre Zusammensetzung des Feldes wird im Diskurs des Kritischen Komponierens – dessen Entstehung im Umfeld der Neuen Linken zum Trotz – jedoch nicht nur keiner (oder nur einer marginalen) Kritik unterzogen, die anti-populären und massenfeindlichen Tendenzen des Diskurses verhalten sich vielmehr in Komplizenschaft mit dieser sozialen Realität. Somit wird soziale Ungleichheit im Feld der ›neuen Musik‹ durch den Diskurs über das Kritische Komponieren zugleich verschleiert und auf einer symbolischen Ebene reproduziert.

Die Institutionen als Torhüterinnen

Im Bereich der ›neuen Musik‹ bieten insbesondere Institutionsanalysen Einblicke in die Ausdehnung und die Grenzen des Feldes. Dahlia Borsche bemerkt hinsichtlich des Soziotops der ›neuen Musik‹, dieses erhalte »vor allem auch durch seine Konstruktion von etwas ›Anderem‹ seine Kontur.«[67] Wie sich herausstellt, sind diese Grenzen jedoch nicht ein für alle Mal festgeschrieben, sondern bilden vielmehr einen Gegenstand der Auseinandersetzung unter den beteiligten Akteur*innen. Solche Aushandlungsprozesse reflektiert Borns IRCAM-Studie ebenso wie Hentschels Untersuchung der Wittener Tage für neue Kammermusik, in deren Zusammenhang sich der Autor auch mit der Geschichte der Darmstädter Ferienkurse beschäftigt hat.[68]

Borns in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren durchgeführte ethnografische Studie über das IRCAM erlaubt zum einen aufgrund der Spezifik des französischen Kontexts nur bedingt einen Vergleich mit dem deutschsprachigen Raum, in dem der Diskurs über das Kritische Komponieren hauptsächlich verortet ist. Zum anderen stellt das IRCAM eine in seiner Art unvergleichliche Institution an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Technologie dar, zugeschnitten ganz auf die Persönlichkeit ihres Gründers Pierre Boulez. Trotzdem sind auch hier bedingte Verallgemeinerungen möglich, denn bei aller Verschiedenartigkeit weisen die untersuchten Institutionen doch nicht unwesentliche Gemeinsamkeiten auf. So sind und waren sowohl das IRCAM als

66 Ebd., S. 508–509.

67 Dalia Borsche, »Schnittstellen zeitgenössischer und populärer Musik«, in: *NZfM* 171 (2010), Heft 5, S. 31–33, hier S. 32.

68 Frank Hentschel, »Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ›neuen Musik‹ nach 1968«, in: *Musikkulturen in der Revolte: Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von ›1968‹*, hg. von Beate Kutschke, Stuttgart 2008, S. 39–54, hier S. 46–51.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auch die Darmstädter Ferienkurse maßgeblich an der Ausbildung und Verfestigung eines Kanons der ›neuen Musik‹[69] beteiligt, der ganz oder teilweise durch den Ausschluss ästhetischer Positionen konstituiert wird, die annäherungsweise mit den Adjektiven ›pluralistisch‹, ›populär‹ und ›postmodern‹ gekennzeichnet werden können.[70] Mit Einschränkungen gilt dies auch für die Wittener Tage: Zwar grenzt sich das Festival unter seinem Leiter Wilfried Brenneke gegenüber ›orthodoxen‹ Institutionen der Avantgarde wie den Darmstädter Ferienkursen ab, indem eine größere Breite an ästhetischen Positionen einbezogen werden soll.[71] Dennoch stützt sich Brennekes Programm nichtsdestoweniger auf implizite Normen – wie jene der Innovation, die etwa den Neoklassizismus ausschließt.[72] Auch ist in der Gegenüberstellung des regulären Programms mit dem sogenannten Zusatzprogramm nicht nur eine engere Ausrichtung des Ersteren, sondern auch ein beiden Schienen gemeinsamer ›Kanon des Verbotenen‹ zu erkennen.[73]

In Bezug auf das IRCAM konstatiert Born weiters eine Ausrichtung am traditionellen Konzertritual sowie ein Festhalten am Prinzip der Autor*innenschaft, das sie mit einer starken Orientierung an Textualität in Verbindung bringt.[74] Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen IRCAM und Darmstädter Ferienkursen ist das Auftreten von Generationenkonflikten, in denen die Definitionsmacht innerhalb des Feldes sowie dessen Grenzen zur Disposition stehen. So kam es in Darmstadt um das Jahr 1968 zu Auseinandersetzungen zwischen der Leitung der Ferienkurse und Teilnehmer*innen mit Nähe zur Studierendenbewegung, die für eine Pluralisierung und Demokratisierung der Kurse sowie für eine Öffnung des Repertoires gegenüber anderen, beispielsweise außereuropäischen Positionen eintraten. Interessanterweise erschien in diesem Zusammenhang gerade das (eigentlich inhärent kritische) marxistische Denken als symptomatisch für die elitären und konservativen Tendenzen des ›Establishments‹.[75] Auch Born beobachtet – wenn auch zu einem späteren

69 Born, *Rationalizing Culture*, S. 171; Hentschel, »Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ›neuen Musik‹ nach 1968«, S. 49.

70 Dabei spielte im Bereich des IRCAM die Abgrenzung gegenüber dem Populären eine größere Rolle, während bei den Darmstädter Ferienkursen der Pluralismus ein besonderes Feindbild darstellte. Born, *Rationalizing Culture*, S. 171, 260–262, 290; Hentschel, »Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ›neuen Musik‹ nach 1968«, S. 43, 51, 53.

71 Hentschel, *Die »Wittener Tage für neue Kammermusik«*, S. 163.

72 Ebd., S. 163.

73 Ebd., S. 191, 194.

74 Born, *Rationalizing Culture*, S. 224.

75 Hentschel, »Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ›neuen Musik‹ nach 1968«, S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zeitpunkt – einen Generationenkonflikt, der hier Boulez als Vertreter der Avantgarde von der Folgegeneration trennt, deren ästhetische Positionen die Anthropologin als postmodern identifiziert.[76]

Beziehen wir diese Diagnosen hinsichtlich der Grenzen des Feldes auf den Diskurs des Kritischen Komponierens, erscheint dessen Position zunächst klar: Wiederholt bestehen Lachenmann und die Autor*innen in seinem diskursiven Umfeld auf einem engen und normativen Begriff der Kunst im Allgemeinen wie auch der (neuen) Kunstmusik im Besonderen – sie treten also für eine klare Begrenzung des Feldes ein, das vor der Übernahme durch ›feindliche‹ Positionen im Bereich des Populären, der Postmoderne oder des Pluralismus zu schützen sei.[77] Dem entsprechen das Festhalten am emphatischen Kunstbegriff und die Ausrichtung an einem Kanon ›avancierter‹ Musik.[78] Auch ein Beharren auf Textlichkeit und dem traditionellen Konzertritual lassen sich im Diskurs um Lachenmann beobachten. Dazu ist zu bemerken, dass diese Abgrenzungsbestrebungen sich nicht auf den Diskurs des Kritischen Komponierens beschränken, sondern für die Auseinandersetzungen im Feld der ›neuen Musik‹ insgesamt kennzeichnend sind. Diese Einschätzung wird jedoch durch den Umstand konterkariert, dass Lachenmann in dem von Hentschel zitierten Konflikt für die junge Generation Partei ergriff.[79] Auch widerspricht dem teilweise doktrinären Ton innerhalb des Diskurses die Feststellung von Dollase u.a., dass sich das ›neue Musik‹-Publikum durch einen überdurchschnittlichen Grad an ästhetischer Toleranz auszeichne.[80]

---

76 Born, *Rationalizing Culture*, S. 298.

77 Zur Abgrenzung gegenüber dem ›Populären‹: vgl. Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, S. 106; Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 35; Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 59; zur ›Postmoderne‹: Jörn Peter Hiekel, »Ist Versöhnen das Ziel? Zum Spannungsfeld zwischen ›populärem‹ und ›Elitärem‹ in der heutigen Musik«, in: *Populär vs. elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2013, S. 9–21, hier S. 13–14; Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, S. 82; zum ›Pluralismus‹: Nicolaus A. Huber, »Intention und Wirkung. Zur Situation der Neuen Musik«, in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 264; Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 359. Freilich gibt es auch Gegenbeispiele; so weist Hiekel auf pluralistische Elemente in Lachenmanns *Accanto* hin: Hiekel, »Die Freiheit zum Staunen«, S. 16.

78 Vgl. Kapitel 5.4.

79 Hentschel, »Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ›neuen Musik‹ nach 1968«, S. 49.

80 Dollase, Rüsenberg, Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 94.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Doch auch, wenn im Diskurs über das Kritische Komponieren gewisse Aussagen mit einiger Regelmäßigkeit auftreten und damit den Diskurs als solchen erst hervorbringen, sind bereits die Texte Lachenmanns in sich vielschichtig und nicht auf eine einfache Formel zu bringen. Sosehr der Komponist wiederholt einen klar begrenzten Kunstbegriff einfordert, sich auf einen Kanon von Meisterwerken beruft oder eine an Fortschritt und Innovation orientierte Position avantgardistischen Denkens vertritt, finden sich in seinen Schriften doch auch gegensätzliche Elemente. Der Briefwechsel mit Nono macht deutlich, dass sich auch Lachenmann und sein Lehrer in einem Generationenkonflikt befanden: hier der orthodoxe Marxist, dort der skeptische Christ mit Sympathie für die Neue Linke. Hier politisch engagierte Musik, dort eine Gesellschaftskritik, die nur in der musikalischen Struktur manifest werden will. Hier serielles Denken und Reinigung des Materials, dort die dialektische Neukodierung und Resemantisierung überlieferter Mittel sowie der Fokus auf Klang und Wahrnehmung. Auch wenn Lachenmann immer wieder auf dem Fortschrittsprinzip[81] besteht und sich von prononciert postmodernen Positionen abgrenzt,[82] rücken ihn seine wiederholt durchklingende Kritik an Adorno oder die Beschäftigung mit asiatischer Philosophie in die Nähe postmoderner Positionen.[83]

---

81 So etwa 1991: »Dahinter steht die erkannte Notwendigkeit, den Musikbegriff, die Idee von Musik selbst, kategorisch neu zu bestimmen.« Helmut Lachenmann, »Idée musicale«, in: *MaeE*[3], S. 351.

82 In seinen Texten grenzt sich Lachenmann – anders als Mahnkopf – nicht dezidiert von der ›Postmoderne‹ ab, sehr wohl aber von Begriffen wie ›Pluralismus‹ oder ›Orientierungslosigkeit‹, die im Zuge der deutschsprachigen Postmoderne-Diskussion häufig von Gegner*innen der Postmoderne ins Spiel gebracht werden. Vgl. Helmut Lachenmann, »›Bewundernswerter Geist‹. Nachruf auf Heinz-Klaus Metzger«, in: *MusikTexte* 123 (2009), S. 52; Lachenmann, »In Sachen Eisler«, S. 329, Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 359. Elke Hockings weist darauf hin, dass Lachenmann im Zuge eines Symposions der Münchner Biennale 1990 unter dem Titel »Moderne versus Postmoderne« als Vertreter der ›Moderne‹ mit Wolfgang Rihm kontrastiert wurde, der wiederum als Repräsentant der ›Postmoderne‹ galt. Elke Hockings, »Helmut Lachenmann's Concept of Rejection«, in: *Tempo* (1995), Heft 193, S. 4–14, hier S. 10.

83 Den Bezügen zwischen Lachenmann und ›dem Postmodernen‹ in ihrer ganzen Komplexität gerecht zu werden, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Zudem wäre dabei, wie Pietro Cavallotti bemerkt, zwischen Postmoderne, Poststrukturalismus und Dekonstruktion zu differenzieren. Jörn Peter Hiekel zufolge hat sich Lachenmann in den letzten Jahren eingehend mit der Philosophie der französischen Dekonstruktion und des Poststrukturalismus auseinandergesetzt. Autoren wie Hiekel, Kaltenecker, Hüppe, Jungheinrich oder van Eecke haben postmoderne, dekonstruktive und poststrukturalistische Mo-

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Politische Orientierung

Explizite politische Vorlieben wurden in den Publikumsbefragungen nur in Ausnahmefällen thematisiert. Einzig Dollase und Rüsenberg stellten die »Sonntagsfrage«[84] in ihrer 1978–1980 durchgeführten Untersuchung – und damit in zeitlicher Koinzidenz zu der Periode, in welcher Lachenmanns Textproduktion die größte Intensität erreichte.[85] Der Politisierung des ästhetischen Diskurses der Zeit, die in Lachenmanns Texten einen Widerhall findet, stehen die Ergebnisse in Bezug auf das Publikum ›neuer Musik‹ jedoch entgegen. So bringt dieses zwar mehrheitlich eine »links-grüne Orientierung«[86] zum Ausdruck, ordnete sich auf einer Links-Rechts-Skala aber nur wenig links der Mitte ein[87] – und damit deutlich rechts von den Jazz- und Liedermacher-Publika. (Dabei sollte im Blick behalten werden, dass politische Orientierungen keine überzeitliche Essenz besitzen, sondern zeit- und kontextabhängig sind.) Auch ist im ›neue Musik‹-Publikum der Anteil der Nichtwähler*innen besonders hoch und nur ein kleiner Prozentsatz gibt an, politisch aktiv zu sein – dieser ist geringer als etwa beim Opernpublikum oder bei den Hörer*innen volkstümlicher Musik.[88]

Dieser Befund steht der politischen Konnotation des Diskurses um das Kritische Komponieren entgegen. Zudem nahm die Kritische Theorie in den 1960er- und 1970er-Jahren in den ästhetischen Debatten Westeuropas auch über die Grenzen des Kritischen Komponierens hinaus eine hegemoniale Stellung ein. Es erscheint also als überraschend, dass diese Tendenz bei dem von

---

mente in Lachenmanns kompositorischer Ästhetik beleuchtet. Cavallotti widmet diesem Aspekt in *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen ²2002, umfangreiche Überlegungen; Hiekel, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung«, S. 65; Hüppe, »Helmut Lachenmann«; Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, S. 200; Hiekel, »Lachenmann verstehen«, S. 11; van Eecke, »NUN?! On the Idea of the Immanent-Sublime to the Minds of Jean-François Lyotard and Helmut Lachenmann«, S. 56; van Eecke, »The Adornian Reception of (the) Child(hood) in Helmut Lachenmann's ›Ein Kinderspiel‹«, S. 226.

84 Dollase, Rüsenberg, Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 135.

85 Neuhoff fragt in seiner Untersuchung von Konzertpublika zwar auch nach der Parteipräferenz, diese spielt in seiner Analyse, die vor allem auf Lebensstil und Persönlichkeitsmerkmale fokussiert, jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Siehe Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 479.

86 Dollase u.a., *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 136.

87 Auf einer Skala von 1 (links) bis 11 (rechts) lag der Mittelwert des ›neue Musik‹-Publikums zwischen 4 und 5. Ebd., S. 138.

88 Ebd., S. 136, 142.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dollase u.a. untersuchten Publikum nicht stärker zu Buche schlägt. Dazu ist jedoch zu bemerken, dass die Untersuchung von Dollase u.a. das Publikum eines einzigen Konzerts aus dem Bereich der ›neuen Musik‹ umfasst –[89] die Antworten können also keinerlei Repräsentativität beanspruchen. Darüber hinaus bleibt festzuhalten, dass sich die politischen Präferenzen des untersuchten ›neue Musik‹-Publikums nicht mit der politischen Orientierung der untersuchten Diskursbeiträge decken. Mit Gewissheit lässt sich jedoch sagen, dass der Diskurs des Kritischen Komponierens ein relativ weit links stehendes Segment innerhalb des ›neue Musik‹-Diskurses repräsentiert.[90]

Funktionen von Musik

In den Publikumsbefragungen wurden auch die Funktionen abgefragt, die Musik im Leben der Hörenden einnimmt. Dollase u.a. zufolge spielen »Ablenkung«[91] und »Trost«[92] für das Publikum von ›neuer Musik‹ eine geringere Rolle als für andere Publika, während jenes das Musikhören am häufigsten mit Bildungszwecken verbindet.[93] Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Neuhoff, dem zufolge »Entspannung«[94] und »Trost«[95] die geringste und »Kontemplation«[96] die größte Bedeutung für das ›neue Musik‹-Publikum besitzen. Dem entsprechen auch die Ergebnisse von Heilgendorff u.a., deren Respondent*innen Musik mehrheitlich als »thought-provoking impulse«[97] bezeichnen.

Die Funktionen, welche die Hörer*innen von ›neuer Musik‹ dieser in den Publikumsbefragungen zuschreiben, decken sich weitgehend mit den Inhalten des Diskurses über das Kritische Komponieren. So wird Musik großteils mit dem emphatischen Kunst- und Bildungsanspruch des bürgerlichen 19. Jahrhunderts aufgeladen. Bei der Bewertung des Umstands, dass die Unterhaltungsfunktion beim ›neue Musik‹-Publikum insgesamt schlecht abschneidet, ist freilich auch die soziale Erwünschtheit der Antworten mitzuberücksichtigen.

89 Konzertschiene »Musik der Zeit« des WDR, Konzert des Ensembles Klangerzeuger vom 25. Januar 1980; N = 108; ebd., S. 22.

90 Dass eine ›objektive‹ Positionierung innerhalb eines Links-Rechts-Schemas nicht möglich ist, da es – abseits der Selbstverortung – keine eindeutigen Parameter gibt, an denen eine solche Platzierung festgemacht werden könnte, sei hier nur am Rande bemerkt.

91 Dollase u.a., *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 60.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 63.

94 Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 494.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Grebosz-Haring, *Audiences of Contemporary Art Music*, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Neuhoff fragt zwar ebenso wenig wie Heilgendorff u.a. die parteipolitischen Einstellungen der Respondent*innen ab, analysiert aber deren Persönlichkeitsstruktur und schreibt den Hörer*innen dabei Wertorientierungen zu, die ebenfalls politische Implikationen bergen. So gehe eine »materiell-sicherheitsorientierte Grundeinstellung«[98] mit der Ablehnung von ›neuer Musik‹ einher, deren Publikum (wie auch die Hörer*innen von Kunstmusik im Allgemeinen) sich vielmehr durch eine »postmateriell-emanzipatorische Grundhaltung«[99] auszeichne. Die Persönlichkeitsmerkmale »Anomie, Fatalismus und Autoritarismus«[100] weisen laut Neuhoff dagegen eine geringe Korrelation mit ›neuer Musik‹, dafür eine hohe mit Schlager und Volksmusik auf, deren Hörer*innen überhaupt zu »labile[n], wenig ich-starke[n] Persönlichkeiten«[101] tendieren würden.

Bei diesen Zuschreibungen muss – ebenso wie bei den von den Hörer*innen genannten Funktionen von Musik – bedacht werden, dass die Hörenden von ›neuer Musik‹ mehrheitlich derjenigen sozialen Klasse angehören, zu der auch der Wissenschaftler zählt, was bei den Publika von ›Unterhaltungsmusik‹ mutmaßlich in geringerem Ausmaß der Fall ist. Somit ist auch anzunehmen, dass das Publikum ›neuer Musik‹ die Ansichten und Werthaltungen des Forschenden in einem größeren Umfang teilt. Auch verfügen die Hörer*innen ›neuer Musik‹ aufgrund ihrer im Schnitt höheren Bildungsabschlüsse eher als das Publikum von Schlager und volkstümlicher Musik über die Voraussetzungen zum Erteilen sozial erwünschter Antworten – also über die Fertigkeit, sich in einer Weise darzustellen, von der anzunehmen ist, dass sie einen vorteilhaften Eindruck macht. Es kann ferner davon ausgegangen werden, dass es der Intention einer Mehrzahl der ›neue Musik‹-Hörer*innen entspricht, sich als aufgeschlossen und progressiv darzustellen, da diese Werte innerhalb des Gesellschaftssegments, dem Hörende wie Forscher entstammen, ein hohes Ansehen genießen. (Dass es für Angehörige materiell gut situierter Klassen verhältnismäßig leicht ist, ›postmaterielle‹ Werte zur Schau zu stellen, sei hier nur am Rande erwähnt.) Ebenso ist die Diagnose, den Hörer*innen ›neuer Musik‹ sei eher eine ›emanzipatorischere‹ Haltung zu eigen als den Publika anderer Musikarten, zwar als interessanter Befund (der im Übrigen der von Dollase bescheinigten Politikverdrossenheit widerspricht), aber dennoch cum grano salis zur Kenntnis zu nehmen. Auch wenn die Haltung einer Person häufig über den Umweg der Selbstdarstellung erschlossen wird, ist der Wunsch zur Image-Konstruktion zumindest in die Bewertung der Ergebnisse mit einzubeziehen.

98 Neuhoff, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 491.
99 Ebd.
100 Ebd., S. 489.
101 Ebd., S. 492.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die soziologischen Untersuchungen als Diskursbeiträge

Auch in den sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Feld der ›neuen Musik‹ lassen sich Denkfiguren beobachten, die aus dem Diskurs über das Kritische Komponieren bekannt sind. So sieht Gebhardt im »›Soziotop‹ neue Musik«[102] eine »widerständige, zeitgeistresistente Szene«[103] und bedient damit den Topos von den gesellschaftskritischen Implikationen ›neuer Musik‹. Auch ist an einigen Untersuchungen das von Hentschel als ›Verschwisterungsideologie‹[104] bezeichnete Phänomen – also eine geringe Distanz der Forschenden gegenüber ihrem Forschungsgegenstand – zu beobachten.

So präsentiert Heilgendorff die Entwicklung der untersuchten Festivals ›neuer Musik‹ als Erfolgsgeschichte, in der es etwa heißt: »Large festivals of contemporary art music after approximately the year 2000 managed to become a more and more established part of this thriving cultural life, sometimes after decades of a niche existence.«[105] Dabei bleibt jedoch unklar, welche Merkmale zutreffen müssen, damit eine Musikform zur »niche« oder zum »thriving cultural life« zu zählen ist. Insgesamt fehlt es an objektivierbaren Indikatoren, an denen der Einfluss, die Bedeutung oder der Erfolg eines Musikfestivals festzumachen wäre. Die Position der Forschenden ist dadurch von den Interessen der ›Organisationselite‹ nicht immer klar zu trennen.[106]

Heilgendorff und Grebosz-Haring berufen sich auf das von Andreas Reckwitz geprägte »Kreativitätsdispositiv«[107] in der »kulturorientierte[n] Stadt«[108], wobei sie die untersuchten Musikfestivals als Akteur*innen einer Ästhetisierung und Kulturalisierung der Städte und der Entwicklung hin zu einer plura-

102 Gebhardt, »Soziotop oder Szene?«, S. 28.

103 Ebd.

104 Vgl. Kapitel 6.1.

105 Heilgendorff, »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, S. 254.

106 Wenn etwa die Erklärung einer Mehrheit der Besucher*innen, das Festival erneut besuchen zu wollen, unter »positive tendencies« subsumiert wird, scheinen sich die Forschenden mit den Zielen der Veranstalter*innen zu identifizieren. Grebosz-Haring, *Audiences of Contemporary Art Music*, S. 12–13.

107 Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin ^{5}2017, S. 20; vgl. Grebosz-Haring, Weichbold, »Contemporary Art Music and Its Audiences«, S. 14.

108 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, S. 274; vgl. Heilgendorff, »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, S. 257.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

listischen und offenen Gesellschaft fernab des Elitendenkens der ›Hochkultur‹ interpretieren.[109]

In seiner 2012 erschienenen Studie *Die Erfindung der Kreativität* deutet Reckwitz den Siegeszug der Kreativität seit den 1970er-Jahren als alle sozialen Klassen erfassenden »Kreativitätsimperativ«[110], welcher Ideale des Schöpferischen, wie sie in der romantischen Figur des Künstlers angelegt seien, universalisiere und ins Zentrum der kapitalistischen Gesellschaften rücke.[111] Ausgehend von Foucault schildert der Soziologe den Aufstieg des Kreativitätsdispositivs im Zuge der ›Counter Culture‹ der 1960er-Jahre in den Rang eines dominanten Paradigmas, das »die gesamte Struktur des Sozialen und des Selbst«[112] umfasse.[113] Dabei zitiert Reckwitz unter anderem Luc Boltanski und Ève Chiapello, die die Hinwendung zur Kreativität in ihrem 1999 im Original erschienenen Buch *Der neue Geist des Kapitalismus* als neoliberale Strategie interpretieren, welche vormals emanzipatorische Forderungen wie jene nach Autonomie vereinnahme und damit entschärfe.[114] Von einer solchen Vereinnahmung (»capture«[115]) spricht auch Angela McRobbie, die seit den 1990er-Jahren die Anpassungsleistungen beschreibt, welche ein globalisierter Kapitalismus einer neuen Generation von Kreativarbeiter*innen abverlangt,[116] die McRobbie 2016 als »guinea pigs for testing out the new world of work withouth the full raft of social security entitlements and welfare provision«[117] beschreibt. Vor diesem Hintergrund wäre Heilgendorffs und Grebosz-Harings Beschreibung der Festivals als Bestandteile einer Ästhetisierung der ›creative cities‹, die neue Räume erschließen und damit näher an das urbane Leben heranrücken würden, im Lichte des (von Boltanski und Chiapello zitierten) Management-Diskurses der 1990er-Jahre zu lesen. Dieser setzt ähnliche Topoi mit dem Ziel ein, den Subjekten den Abbau sozialer Sicherheiten durch einen Zugewinn an Autonomie und Kreativität zu versüßen, und macht die Angehörigen der ›creative class‹ somit zu Agent*innen eines fragwürdigen sozialen Wandels, an dessen Ende eine Normalisierung

109 Ebd., S. 257; Grebosz-Haring, Weichbold, »Contemporary Art Music and Its Audiences«, S. 3–4, 14.

110 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, S. 10.

111 Ebd., S. 11.

112 Ebd., S. 15.

113 Ebd., S. 13–15.

114 Ebd., S. 14–15; vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus* (= Édition discours, Bd. 38), Konstanz 2018, S. 32, 216–217, 352.

115 Angela McRobbie, *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge, UK, Malden, MA 2016, S. 40.

116 Angela McRobbie, *In the C Society. Art, Fashion and Popular Music*, London 1999, S. 3, 8–9, 27.

117 McRobbie, *Be Creative*, S. 35.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

atypischer Beschäftigungsformen, verschärfte Ungleichheit und die Prekarisierung weiter Bevölkerungskreise stehen.[118]

Angesichts affirmativer Darstellungen wie jener des von Heilgendorff und Reckwitz zitierten Richard Florida, der die ›creative class‹ als Instrument zur Imagesanierung städtischer Ballungszentren im postindustriellen Zeitalter preist und das neue kreative Ethos in wirtschaftsliberalen Termini als Katalysator urbaner Prosperität feiert,[119] ist die Rolle der Institutionen ›neuer Musik‹ bei der Konfigurierung des städtischen Raumes im Zuge ambivalenter sozialstruktureller Verschiebungen differenziert zu betrachten. So muss die ›Eroberung‹[120] neuer Räume etwa nicht zwingend mit einer tatsächlichen sozialen Öffnung verbunden sein, sondern kann auch mit einer Verdrängung benachteiligter sozialer Klassen einhergehen – etwa jener »[m]ore ordinary workers whose ambitions do not coincide with this ideal«[121], von denen McRobbie schreibt, sie würden im allgemeinen Kreativitätsrausch ebenso auf der Strecke bleiben wie »those who are vulnerable or ›truly disadvantaged‹«[122] (also jene, in deren Tätigkeitsprofilen aller Euphorie zum Trotz kein Raum für Selbstentfaltung vorgesehen ist).

Die sozialen Funktionen des Diskurses

Die Analyse der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Diskurses über das Kritische Komponieren wirft die Frage nach seinen sozialen Funktionen auf. Analog fragt Landwehr mit den Mitteln der historischen Diskursanalyse, »ob es sich um einen Diskurs handelt, der ausgrenzen will, der diskriminiert, der zu überzeugen versucht oder der soziale Differenzen manifestiert.«[123] Dies steht

118 Vgl. Boltanski und Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 227, 243; McRobbie, *Be Creative*, S. 36.

119 Richard L. Florida, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, North Melbourne, Australien 2003, S. 21–43; vgl. Heilgendorff, »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, S. 257; Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, S. 9.

120 Heilgendorff, »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, S. 257–258; Grebosz-Haring, Weichbold, »Contemporary Art Music and Its Audiences«, S. 3–4.

121 McRobbie, *Be Creative*, S. 49.

122 Ebd., S. 50.

123 Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 128.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in Einklang mit den Zielen der CDA, die nach der Verzahnung und den Wechselwirkungen zwischen Diskurs und sozialen Praktiken oder – in den Worten von Chouliaraki und Fairclough – »the mediation between the social and the linguistic«[124] fragt. Dabei stellt die CDA immer auch die Frage, inwieweit Diskurse der Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen dienen. Es wird sich zeigen, dass dies im Fall des Kritischen Komponierens nur schwer zu beantworten ist, da sich die Machtverhältnisse im kulturellen Bereich vielschichtig und uneindeutig gestalten.

Winfried Gebhardt bezeichnet den Topos einer sinnstiftenden Funktion von Kunst für das menschliche Leben als Legitimationsidee, die nicht zuletzt dem Ziel diene, den Bezug von Subventionen zu rechtfertigen.[125] Daran ließe sich die Frage anschließen, ob auch der Diskurs des Kritischen Komponierens eine vergleichbare legitimatorische Funktion erfüllt. Dazu müssen zunächst der performative Charakter der Sprechakte, die die Diskursteilnehmer*innen vollziehen, sowie deren Position im Feld der ›neuen Musik‹ ins Visier genommen werden. Im fünften Kapitel wurde gezeigt, wie Lachenmann in seinen Texten eine Hierarchisierung von Musikformen zugunsten der westlichen Kunstmusik vornimmt, als deren zentrale Merkmale Schriftlichkeit und Werkcharakter erscheinen.[126] Die Kunstmusik der europäischen Tradition wird von »Musikangeboten«[127] abgegrenzt, die Lachenmann als »Unterhaltung«[128], »kommerziell gesteuert«[129] oder »Entertainment«[130] bezeichnet, sowie gegenüber oral tradierter und außereuropäischer Musik.[131] Lachenmann nimmt also diverse Ab- und Ausgrenzungen vor, die dem Zweck dienen, das Feld der ›neuen Musik‹ zu limitieren. Diese ästhetischen Grenzziehungen sind mit einem negativen Urteil über das Publikum und die breite Masse der Bevölkerung verbunden, das sich – ebenso wie die Abwertung populärer Musik – auch im diskursiven Umfeld wiederfindet.

An dieser Stelle muss nach den Positionen gefragt werden, welche die Teilnehmer*innen des Diskurses im Feld der ›neuen Musik‹ besetzen. Diese Frage

124 Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 16.
125 Gebhardt, »Soziotop oder Szene?«, S. 26.
126 Vgl. Kapitel 5.4.
127 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 359.
128 Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 61.
129 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 359.
130 Lachenmann, »Präzision und Utopie«, S. 14.
131 Lachenmann, »Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung«, S. 361; Lachenmann, »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero«, S. 88.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ist aufgrund des Fehlens empirischer Daten über die Akteur*innen hier nicht eindeutig zu beantworten. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die ›Organisations- und Reflexionselite‹ einen ähnlichen sozialen Hintergrund besitzt wie das Publikum ›neuer Musik‹. Wie die Publikumsanalysen zeigen, gehört dieses mehrheitlich einer sozialen Klasse an, die mit überdurchschnittlich hohem Einkommen und Bildungskapital ausgestattet ist. Welchen Interessen dient es also, wenn Angehörige dieser Gruppe bestrebt sind, den Kreis derer zu beschränken, die Zugang zum Feld der ›neuen Musik‹ erhalten? Obgleich über die Funktionen – ebenso wie über die Wirkungen des Diskurses – nur spekuliert werden kann, hat dieses Sprechhandeln möglicherweise eine Rechtfertigung und damit eine Stabilisierung der Homogenität des Feldes zur Folge.

Wie die Institutionsanalysen zeigen, sind die Grenzen des Feldes der ›neuen Musik‹ nicht ein für alle Mal festgelegt, sondern bilden vielmehr den Gegenstand diskursiver Kämpfe. Der Diskurs des Kritischen Komponierens nimmt darin insgesamt einen konservativen Standpunkt ein, der darauf abzielt, die Ausdehnung des Feldes zu beschränken. Einzelne Beobachtungen stehen diesem Befund jedoch entgegen, etwa Lachenmanns Parteinahme für die junge Generation in Darmstadt um 1968. Dennoch überwiegt der ausschließende Charakter des Diskurses, wobei die Festigung der eigenen Position – die Stabilisierung der Identität nach innen – mit einer Abgrenzung nach außen verbunden ist.

Wie Bourdieu in Bezug auf das literarische Feld im Frankreich des 19. Jahrhunderts ausführt, steht bei den feldinternen Auseinandersetzungen immer auch die Definition des Feldes in seiner Gesamtheit zur Disposition:

> In short, the fundamental stake in literary struggles is the monopoly of literary legitimacy, i.e., *inter alia*, the monopoly of the power to say with authority who are authorized to call themselves writers; or, to put it another way, it is the monopoly of the power to consecrate producers or products [...].[132]

Umgelegt auf den Diskurs des Kritischen Komponierens bedeutet dies, dass darin nicht nur die Merkmale des Kritischen Komponierens an sich verhandelt werden, sondern die legitime Definition dessen, was überhaupt Anspruch auf die Bezeichnung ›neue Musik‹ (oder Musik im Allgemeinen) erheben darf. In der Tat lässt sich genau dies in den Schriften von Lachenmann und Mahnkopf beobachten. Heißt es bei Lachenmann: »Musik als Kunst findet dort statt, wo ich

132 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mich mit meiner ganzen Existenz, meinem denkenden und fühlenden Sensorium dem Gehörten aussetze«[133], so attestiert Mahnkopf der Institution Darmstädter Ferienkurse das Vorrecht auf jene »zeitgenössische Musik, die den Titel der Neuheit auch verdient«[134]. So gesehen ließe sich das Kritische Komponieren als eine unter mehreren Fraktionen begreifen, die um die legitime Definition der ›neuen Musik‹ rivalisieren.

Das Bourdieu'sche Feldkonzept hilft, die Funktion zu erfassen, welche die Grenzziehungen im Diskurs um das Kritische Komponieren innerhalb des Feldes der ›neuen Musik‹ erfüllen. So führt Bourdieu – in Bezug auf die Genese des literarischen Feldes – die Bedeutung ins Treffen, die ein ›Numerus clausus‹ für die Homogenität des Feldes besitzt: Demnach stellt jede nennenswerte Vergrößerung der Anzahl derer, die Zutritt zum Feld erhalten, die Beschaffenheit des Feldes selbst radikal in Frage.[135] Dieser Prozess ist auch im Bereich der ›neuen Musik‹ zu beobachten. Georgina Born und Kyle Devine berichten von einer umfassenden Transformation innerhalb des britischen Spektrums ›neuer Musik‹. Dieses würde sich zunehmend gegenüber bisher ausgeschlossenen ästhetischen Phänomenen öffnen – insbesondere der freien Improvisation, der Klangkunst und der experimentellen Musik.[136] Die genannten Veränderungen führen die Autor*innen auf mehrere Ursachen zurück. Neben den Kulturvermittlungsbestrebungen seit den 1990er-Jahren und politischer Kritik am elitären Charakter des Feldes sehen sie auch den Rechtfertigungsdruck, unter dem Musikinstitutionen als Bezieherinnen öffentlicher Gelder stehen, als treibende Kraft hinter den Veränderungen. Insgesamt konstatieren Born und Devine eine Diversifizierung des Feldes, eine Erneuerung des Kanons und die Koexistenz einer Vielfalt ästhetischer Standpunkte innerhalb des Bereichs der ›neuen Musik‹.[137]

Ähnlich lautet die Diagnose Harry Lehmanns, auch wenn dieser der ›neuen Musik‹ aufgrund ihrer Abhängigkeit von großen institutionellen Apparaten eine innerhalb der Künste ungewöhnliche Resistenz gegenüber kulturellem Wandel attestiert.[138] Die Abgrenzung gegenüber dem Populären – also die Unter-

133 Fastner, »›Ich verehre Morricone‹. Komponist Helmut Lachenmann im Gespräch«, S. 69.

134 Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 45.

135 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 62.

136 Georgina Born und Kyle Devine, »Music Technology, Gender, and Class. Digitization, Educational and Social Change in Britain«, in: *Twentieth-Century Music* 12 (2015), Heft 2, S. 135–172, hier S. 162.

137 Ebd., S. 162–164.

138 Lehmann, »Elitär – Populär«, S. 61.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

scheidung zwischen ›E‹ und ›U‹ – definiert Lehmann als »konstitutive Leitdifferenz«[139] der ›neuen Musik‹. Die Torhüterinnenfunktion der Institutionen sieht Lehmann allerdings durch technologische Neuerungen geschwächt. Lehmann zufolge bedingt dieser Prozess eine Pluralisierung musikalischer Konzepte, einen Wegfall von Zugangsbeschränkungen und – ein entscheidender Punkt – »kein verbindliches Ausleseverfahren mehr für eine Elitenbildung wie unter der Leitidee der historischen Avantgarde«[140]. Wie Born und Devine attestiert auch Lehmann dem Feld der ›neuen Musik‹ eine Erschütterung seiner Grundfesten, »denn man kann eine konstitutive Leitdifferenz nicht einfach preisgeben, ohne dass etwas von der Sache selbst preisgegeben wird.«[141]

Mit der von Born, Devine und Lehmann prognostizierten Pluralisierung und Diversifizierung des Feldes, mit der Koexistenz heterogener Ästhetiken und dem Wegfall einer hegemonialen ästhetischen Position, wie sie die Avantgarde lange Zeit für sich beanspruchen konnte, wird deutlich, dass es sich bei dem vom Diskurs des Kritischen Komponierens bestrittenen Kampf um ein Rückzugsgefecht handelt. Die Verbitterung, die manchen der vorgetragenen Positionsbestimmungen anzumerken ist, wird vielleicht in diesem Licht besser verständlich. Der Anspruch auf diskursive Hegemonie – auf die *eine* legitime Definition des Feldes – steht jedenfalls quer zu einer faktisch vorhandenen Pluralität. Die Geschichte ›avancierter‹ Musik, erzählt entlang eines Kanons von Meisterwerken – von Beethoven über Brahms und Wagner bis zu Schönberg und Lachenmann –, wird von einer Realität konterkariert, in der die vorgetragenen Machtansprüche ihren Anachronismus nur schwer verbergen können.

Dennoch ist daran zu erinnern, dass sich der Diskurs des Kritischen Komponierens keineswegs als homogen und geschlossen darstellt, sondern widersprüchliche Tendenzen umfasst, die eine eindeutige Auslegung als ›progressiv‹, oder ›konservativ‹ als ›partizipativ‹ oder ›elitär‹ erschweren. So sind einerseits aus der Studie von Zehme signifikante Unterschiede zwischen dem generellen Publikum ›neuer Musik‹ und dem Lachenmann-Publikum abzulesen: Dieses verfügt über die höchste formale Bildung (und dabei den höchsten Anteil an Geistes- und Kulturwissenschaftler*innen, wobei die Musikwissenschaft besonders stark vertreten ist). Insgesamt ist das Publikum bei Lachenmann überdurchschnittlich alt, männlich und gebildet (wobei insbesondere der hohe Prozentsatz mit fachspezifischer Ausbildung ins Auge springt).[142] Es handelt sich

139 Ebd., S. 53.
140 Ebd., S. 62.
141 Ebd.
142 Zehme, *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum*, S. 106, 110–114.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

demnach um eine besonders exklusive Enklave innerhalb des insgesamt elitären Publikums ›neuer Musik‹. Diese Zusammensetzung deckt sich wiederum mit den elitären Tendenzen des Diskurses, der auf den Ausschluss von ästhetischen Positionen außerhalb der europäischen Kunstmusik abzielt. Ein solcher Elitismus ist auch dem Denken Adornos, der sich als wichtiger Bezugspunkt des Diskurses über das Kritische Komponieren erwiesen hat, keineswegs fremd.[143] Es ist also kein Spezifikum des Diskurses um Helmut Lachenmann, dass eine Kritik an gesellschaftlichen Machtverhältnissen mit einer privilegierten gesellschaftlichen Position sowie einer ablehnenden Haltung gegenüber der Gesellschaft im Allgemeinen und dem Publikum im Besonderen einhergeht.

Andererseits verlangt gerade das Verdikt über das Publikum nach einer differenzierteren Betrachtung. So lässt sich Lachenmanns ablehnende Haltung dem Publikum gegenüber nicht nur als Massenfeindschaft und somit als Ausdruck einer elitären Haltung verstehen, sondern auch als »Künstlerkritik«[144] an einer sozialen Klasse, der ihrerseits (in der Tradition der Kritischen Theorie) eine gesellschaftlich dominante Rolle zugeschrieben wird und zu der sich Lachenmann als Komponist selbst nicht notwendigerweise zugehörig fühlt.[145] In Anbetracht von Lachenmanns Nähe zur Kritischen Theorie ließe sich also argumentieren, dass die ablehnende Haltung gegenüber ›dem Publikum‹ oder ›der Gesellschaft‹[146] der Tradition der Künstlerkritik am Bourgeois zuzuordnen ist und somit einer Kritik, die eher ›nach oben‹ als ›nach unten‹ tritt.

Die Frage nach den Funktionen des Diskurses muss demnach ambivalent beantwortet werden. Einerseits will dieser gesellschaftskritisch agieren und versteht sich in der Tradition der Frankfurter Schule als Beitrag zu einer Kritik an gesellschaftlichen Macht-, Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnissen. Andererseits wird dieser kritische Blick durch den privilegierten gesellschaftlichen Standort der Diskursteilnehmer*innen sowie durch den Umstand konterkariert, dass der Diskurs durch den Ausschluss von Positionen, die nicht europäisch, männlich oder bürgerlich geprägt sind, wiederum bestehende Machtverhältnisse stärkt. Eine Öffnung und Transformation des Feldes können diese Sprechakte in jedem Fall nicht mehr verhindern.

---

143 Vgl. z.B. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 15–19. Für Kritik an Adornos Klassismus und seine Haltung gegenüber der Popularmusik vgl. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes 2010, S. 57–60.

144 Vgl. Boltanski, Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 81.

145 Siehe Bourdieus weiter oben zitierte Überlegungen zu den Homologien, welche die avantgardistischen Teile des künstlerischen Feldes zur Opposition gegenüber dem ökonomisch dominanten Spektrum und zur Solidarität mit den Unterdrückten prädisponieren. Kapitel 7.2.

146 Vgl. Kapitel 5.4.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ziel des dritten Hauptteils dieser Arbeit war es, Lachenmanns Aussagen zum (Kritischen) Komponieren in einen größeren – einerseits diskursgeschichtlichen, andererseits gesellschaftlichen – Kontext zu stellen. Dabei stellte sich heraus, dass der Diskurs des Kritischen Komponierens keineswegs homogen, sondern vielmehr dynamisch und wandelbar ist: Auf die konzeptuelle Vorherrschaft der Kritischen Theorie bis in die 1980er-Jahre folgten ein Reflexivwerden des Diskurses und die Integration divergierender Erklärungsmuster. Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang poststrukturelle Denkansätze sowie solche, die über die westliche Tradition hinausweisen.

Zugleich zeigt sich die Fortführung eines weit in die Musikgeschichtsschreibung zurückreichenden Narrativs, welches ein idealisiertes Künstler-Genie in den Mittelpunkt stellt. Die personellen und diskursiven Verflechtungen von ›legitimer‹ Musikproduktion und begleitender Musikwissenschaft, die sich häufig als Multiplikatorin versteht, sind ein Spezifikum der Musik- und Kunstgeschichte, welches diese Disziplinen von der allgemeinen Historiografie unterscheidet.[147]

Das Augenmerk auf »Das soziale Feld der ›neuen Musik‹« schließlich unterscheidet den hier vertretenen Ansatz von einer diskursimmanenten Analyse in der Tradition Foucaults. Anstatt die soziale Wirklichkeit als Resultat von Diskursen zu begreifen, wird hier davon ausgegangen, dass Diskurse ihre Wirkmacht erst in der Interaktion mit sozialen Praktiken und Strukturen sowie den darin wirkenden Machtverhältnissen entfalten. Aufbauend auf der CDA und im Sinne von Bourdieus »Stellungen und Stellungnahmen«[148] (Nachweis) wurden die Stimmen des Diskurses daher spezifischen Positionen innerhalb des sozialen Gefüges zugeordnet.

Welche sozialen Funktionen erfüllt der Diskurs des Kritischen Komponierens? Mit seiner eloquenten Verteidigung eines exklusiven Kunstbegriffs festigt er die Grenzen des Feldes der ›neuen Musik‹ und verweist unbefugte Eindringlinge vom Platz. Die normative Festschreibung dessen, was Anspruch auf die Bezeichnung ›(neue) Musik‹ erheben darf, ist somit Ausdruck einer defensiven Haltung, die das Feld absteckt und ausschließt, was unerwünscht, neu oder anders ist. Der damit verbundene Anspruch auf Hegemonie erweist sich als zunehmend illusionär.

Und nun? Anstelle eines Fazits wird am Ende dieses Buches nochmals auf allgemeinere Weise die Frage gestellt, warum Ästhetik zwar von der Kunst

147 Vgl. Hentschel, »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«.

148 Bourdieu, »The Field of Cultural Production«, S. 3; im Original: »positions« und »position-takings [*prises de position*]«.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

spricht, aber immer auch anderes meint – die Frage nach der Schlagkraft symbolischer Handlungen und nach der ambivalenten Wirkung, die das Ästhetische auf die gesellschaftliche Ordnung ausübt. Geschlossen wird mit einem Ausblick auf die Aktualität der Politik des Ästhetischen.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

8 Epilog: Gedanken zu einer Politik des Ästhetischen

> Die Revolution muss gleichzeitig eine Revolution der Wahrnehmung sein.[1]

> [E]s geht um Urteilsbildungen, die letztlich über die Zukunft der Kunstmusik – und vielleicht des menschlichen Lebens [sic!] entscheiden, denn von der scheinbar bloß kulturellen Frage, ob die Moderne noch gelingt, hängt die Realität ab.[2]

Was bedeutet es, wenn in Bezug auf Musik von ›Verweigerung‹ gesprochen wird? Reinhold Brinkmann zufolge meint der Begriff nicht bloß das Fehlen von etwas, sondern ein bewusstes Zurückhalten – und dieser Vorgang impliziert ein Moment von Kommunikation, das die Musik allein nicht leisten kann. Dennoch hat Lachenmann diesen Begriff verwendet, um ein zentrales Moment seiner musikalischen Ästhetik, nämlich den bewussten Verzicht auf konventionelle musiksprachliche Mittel, in Worte zu fassen – ein Vorgang, den Brinkmann als Ausdehnung einer »ursprünglich gesellschaftskritisch fundierte[n] politische[n] Kategorie«[3] auf das Ästhetische beschreibt. Diese Übertragungsleistung ist, wiewohl zentral für die Ästhetik Lachenmanns wie auch anderer Vertreter des Kritischen Komponierens, keineswegs auf diese Phänomene beschränkt. Die Überzeugung einer prinzipiellen Wesensverwandtschaft von ästhetischer und politischer Sphäre ist dem Diskurs über Kunst vielmehr so gründlich eingeschrieben, dass es an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert keiner Begründung mehr zu bedürfen scheint, wenn sich der ästhetische Diskurs politischer Begrifflichkeiten bedient.

Es fällt auf, dass vor allem linke Theoretiker*innen der Kunst durchwegs einen hohen Stellenwert bei der Errichtung einer gerechten Gesellschaft bei-

1 Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, S. 61.

2 Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, »Editorial«, in: *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte Sonderband, Dezember 2000), S. 3.

3 Brinkmann, »Der Autor als sein Exeget«, S. 123.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

messen.[4] Aber wo, durch welche Ritzen und Poren dringt das Politische ins Ästhetische ein, und wie kam es dazu, dass der politische Diskurs mit seiner Rhetorik, Metaphorik und Begrifflichkeit vom Ästhetischen Besitz ergriff? Warum schließlich scheint sich der Glaube an eine konstitutive Parteilichkeit des Ästhetischen neben dem Beharren auf dessen Eigenständigkeit so hartnäckig zu behaupten?[5]

Für Terry Eagleton ist das, was ich die Politik des Ästhetischen nennen möchte, dem ästhetischen Diskurs, wie er sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert konstituiert, von vornherein eingeschrieben. Auch Jacques Rancière sieht das Aufkommen der bürgerlichen Ästhetik um 1800 in unmittelbarem Zusammenhang mit den politischen Umwälzungen in Frankreich, die eine Neuordnung des sozialen wie des sinnlichen Bereichs erfordert hätten.[6] Eher als um eine Parallelbewegung handle es sich dabei um zwei Facetten ein und derselben Bewegung, nämlich der »Aufteilung des Sinnlichen«[7], die zugleich eine Aufteilung des sozialen Raumes sei.[8]

Seither dienen die Künste als Auffangbecken enttäuschter politischer Hoffnungen einer links orientierten Intelligenzija, die infolge der Französischen Revolution auch in Deutschland einen revolutionären Umbruch vorausgesehen hatte. Als dieser ausblieb, wandelte sich der Wunsch nach Veränderung »von der Erwartung eines politisch-gesellschaftlichen Anstoßes für eine ästhetische Revolution zur Hoffnung auf eine ästhetische Vorbereitung einer politisch-gesellschaftlichen Revolution«[9] – für Schiller war es denn auch »die Schönheit […], durch welche man zu der Freyheit wandert.«[10]

In der Nachfolge von Karl Marx haben Theoretiker*innen die Entstehung der bürgerlichen Ästhetik aus den historischen Widersprüchen der kapitalistischen Produktionsweise und der Situation des Bürgertums erklärt, das zwischen dem Anspruch auf gesellschaftliche Vorherrschaft und realer Machtlosigkeit im absolutistischen Staat gefangen war – ein Antagonismus, der in der Befrachtung des Ästhetischen mit Ansprüchen sein Ventil fand, die sich in ei-

4 Jens Kastner, *Die Linke und die Kunst. Ein Überblick*, Münster 2019, S. 269, 274.
5 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin [2]2008, S. 9.
6 Ebd., S. 78–79.
7 Ebd., S. 26.
8 Ebd., S. 25–28.
9 Klinger, »Modern/Moderne/Modernismus«, S. 133.
10 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gentümlichem Gegensatz zu dessen vermeintlicher Autonomie befanden.[11] So sollte die Kunst als Ausgleich dienen, wenn die Bürger*in ihr Humanitätsideal an den Aporien der expandierenden Marktlogik zerschellen sah. Je mehr sich das Individuum als Rädchen der kapitalistischen Produktionsverhältnisse atomisiert und entfremdet fand, in desto höheren Tönen kündete die Kunst von Freiheit und Gleichheit, Gemeinschaft und universeller Humanität.[12] Sie war Schmiermittel im stotternden Apparat der bürgerlichen Gesellschaft, Antidot zur Warenform und zum kalten Zweckrationalismus der industriellen Produktion.[13]

Der marxistische Topos der Kompensation bildet die Folie für Adornos Vorstellung von Kunst als Ausprägung gesellschaftlicher Widersprüche ebenso wie für Lukács' Gedanken der künstlerischen Widerspiegelung als Entsprechung gesellschaftlicher Entwicklungen:[14] Kunst ist nicht nur mimetisch im traditionellen Sinn, als Abbild der Natur, viel mehr noch prägen sich ihr unwillkürlich die historische und gesellschaftliche Spezifik ein und dies umso wirkungsvoller, als es sich um einen unbewussten Vorgang handelt, der sich ohne die und häufig sogar entgegen den Intentionen der Urheber*innen vollzieht.[15] Dabei ist die ideologische Rolle der Künste ambivalent: Das Ästhetische stabilisiert für Eagleton nicht nur die bestehende Ordnung, es bedroht sie auch. Hier setzt die immanente Kritik des Marxismus an, indem sie den Blick auf den Graben zwischen den hochfliegenden Träumen der Künste und der schnöden Wirklichkeit lenkt: Wie kommt es, dass der utopische Kern, der den Künsten innewohnt, nicht an der Realität gemessen wird?[16]

Ist das Ästhetische also nichts als Ideologie? Für Eagleton »droht es, unkontrolliert über diese Funktion hinaus zu eskalieren«[17], da es durch seine Bindung an die Leiblichkeit der Sinne immer schon ein widerständiges Element

11 Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart, Weimar 1994, S. 14–15, passim.

12 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S. 122–123.

13 Ernst Müller, »›Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens‹. Ästhetische Religiosität als politisches Konzept (Kant – Schiller – Humboldt)«, in: *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Würzburg 1999, S. 121–135, hier S. 122–127; Eagleton, *Ästhetik*, S. 41.

14 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 119; Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband, S. 25–26.

15 Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 86.

16 Eagleton, *Ästhetik*, S. 106.

17 Ebd., S. 108.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

enthält, das dem von Kant so genannten »Pöbel«[18] der Sinnlichkeit Tür und Tor öffnet und dem Elfenbeinturm der reinen Vernunft empfindliche Risse zufügt.[19] Selbst Bourdieu, der Kunst in der Regel als Mittel zur Distinktion der herrschenden Klasse beschreibt,[20] gesteht jener an manchen Stellen das Potenzial zu, die Kraft der dominierten Klassen zu mobilisieren und das Feld der Macht zu unterlaufen – eine These, die im Begriff der Homologie, der Strukturäquivalenz gesellschaftlicher Felder, ihren Niederschlag findet:[21] Das Feld der kulturellen Produktion ist – als Teil eines umfassenderen ›Feldes der Macht‹ – von dessen internen Kämpfen und Logiken durchdrungen,

> and the logic of the homology between the two spaces means that the struggles going on within the inner field are always overdetermined and always tend to aim at two birds with one stone. […] The fact remains that the cultural producers are able to use the power conferred on them […] by their capacity to put forward a critical definition of the social world […].[22]

Die innere Logik des literarischen Feldes prädisponiert demnach die Vertreter*innen der Avantgarde zur Solidarität mit unterdrückten Gesellschaftsschichten, wie dies im Frankreich des 19. Jahrhunderts zu beobachten war.[23]

Für Eagleton ist Ästhetik in der Moderne deshalb eine so erfolgreiche Kategorie, »weil sie zwar von der Kunst spricht, aber immer auch andere Themen meint, die für den Kampf der Mittelklasse um politische Hegemonie von größter Bedeutung sind.«[24] Das Ästhetische wäre somit ein Bereich, der mit symbolischen Einsätzen spielt, die über ihn selbst hinausweisen und auch gegenüber dem vordergründig Gesagten einen Überschuss produzieren.[25] In eine ähnliche Kerbe schlägt Rancière, wenn er dem ästhetischen Medium eine charakteristische Unabgeschlossenheit zuspricht, die dieses für das Eindringen des Gesellschaftlichen öffnet – eine Art symbolischen Exzess, der in jeder Situation potenziell ›das Ganze‹ meint und das Ästhetische auf unauslöschliche Weise

---

18 Immanuel Kant, »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«, in: *Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmagischer Hinsicht* (= Werke, Akademie-Textausgabe, Bd. VII), Berlin u.a. 1972, S. 117–333, hier S. 144.

19 Eagleton, *Ästhetik*, S. 13–15.

20 Vgl. Bourdieu, Darbel, Schnapper, Egger, *Die Liebe zur Kunst*, S. 81: »Derart wird klar, daß Ästhetik nur und ausnahmslos eine Dimension der Klassenethik (oder besser, des Klassenethos) sein kann.«

21 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 145.

22 Bourdieu, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, S. 44.

23 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 15–15, 109–110.

24 Eagleton, *Ästhetik*, S. 3.

25 Vgl. Kastner, *Die Linke und die Kunst*, S. 275.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit dem Keim der politischen Utopie infiziert: »An der ästhetischen Konfusion oder an ihrer Unterscheidung hängen klarerweise Einsätze, die die soziale Ordnung und ihre Veränderungen betreffen.«[26]

Indem der Philosoph in *Die Aufteilung des Sinnlichen* die Politik insgesamt zur ästhetischen Frage erklärt, entledigt er sich – so Jens Kastner – auf elegante Weise des Widerspruchs zwischen Unabhängigkeit und Engagement, »zwischen Autonomieanspruch und Ideologieverdacht«[27], der die Geschichte linker Ästhetik wie ein roter Faden durchzieht. Für Kastner ähnelt Rancières Lösung dieses gordischen Knotens allerdings eher einem Ausweichmanöver, da der Widerspruch zwischen einer Eigengesetzlichkeit der Künste und deren Teilhabe am Kampf für gesellschaftliche Emanzipation nicht so einfach aus der Welt zu schaffen sei.[28] Allerdings lassen sich in Rancières jüngerem Text »Ist Kunst widerständig?« Vorbehalte gegenüber einer solchen Verschmelzung von Ästhetischem und Politischem erkennen – hier plädiert der Autor vielmehr für ein Aufrechterhalten der Spannung zwischen den beiden Sphären, da sich die Utopie ihrer Vereinigung im 20. Jahrhundert als zweifache Dystopie von sozialistischem Realismus und kapitalistischer Warenästhetik verwirklicht habe.[29]

Auch drängt sich allen Beteuerungen einer Wesensverwandtschaft zum Trotz die Frage auf, warum der Wunsch nach politischer Veränderung nicht auf direkterem Weg verfolgt wird – schließlich gibt es kaum eine Ausdrucksform, die zur Vermittlung von Kritik ungeeigneter erschiene als das ungegenständliche Medium der Musik:

> Jede politische Musik wird sich zunächst fragen lassen müssen, warum sie den Weg zur politischen Wirkung qua Musik und nicht etwa naheliegenderweise über politisches Engagement, verbale Statements, Nutzung der Popularität der Musiker bei der Unterstützung von Bewegungen etc. einschlägt. Angesichts des Elends dieser Welt, der Ungerechtigkeit überall und der politischen Unvernunft auch hier ist es nicht für jedermann/frau nachvollziehbar, warum gesungene oder gegrölte Texte die adäquate politische Kommunikationsform sein sollen. Wenn dies eine größere Wirkung versprechen würde, wenn politische Musik allen anderen politischen Kommunikationsalternativen überlegen wäre – dann ja.[30]

---

26 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien ^{3}2016, S. 13.

27 Kastner, *Die Linke und die Kunst*, S. 271.

28 Ebd., S. 275–276.

29 Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig? Vortrag, gehalten auf dem 5. Internationalen Philosophischen Symposium Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand, Fortaleza, Brasilien, 2004* (= Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 310), Berlin 2008, S. 25, 33–35.

30 Rainer Dollase, »Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung und Funktion erhält oder auch nicht«, in: *Musik und Politik.*

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Für Rainer Dollase wird die Überschätzung der politischen Relevanz von Musik durch eine Analysetradition befördert, die revolutionäre Sprengkraft ausschließlich aus dem Notentext ableiten will, wobei die Frage der Wirkung als unwesentlich oder gar ungehörig beiseitegelassen wird. Diese Konzentration auf die symbolische Ebene habe zur Folge, »daß linkskulturelle Aktivität schon für politische Aktivität gehalten wird.«[31] Innerhalb der linken Theorie wird wiederum auf den unübersehbaren Gegensatz verwiesen, in dem das Narrativ von der Wirkmächtigkeit der Kunst in der Moderne zu dem immer kleineren Kreis ihrer Rezipient*innen stehe:[32] Die Popularität der Kunst »geht gegen Null«[33]. Zweifel regen sich auch in der historischen Musikwissenschaft: So spricht Kaltenecker von dem »Mythos, dass die Differenzierung unserer Sinneswahrnehmungen – also diese Gymnastik, welche die Kunst uns auferlegt – automatisch auf das Politische überspringen soll oder kann.«[34]

Muss dieser Mythos, der laut Kaltenecker »grundlegend ist in der Moderne«[35], demnach als entzaubert gelten? Gehört das politische Pathos, mit dem die Avantgarde und – als deren Teilbereich – das Kritische Komponieren ästhetische Erzeugnisse aufgeladen haben, der Vergangenheit an? Bei Letzterem scheint es sich tatsächlich um ein abebbendes Phänomen zu handeln, das sich in der Gegenwart nur noch als Nachbeben einstiger Erschütterungen bemerkbar macht. Dennoch hat die Musik als Fürsprecherin einer besseren Welt und Projektionsfläche politischer Leidenschaften nicht ausgedient, wie ein Blick auf das Feld der Popularmusik zeigt.

Dass hier ähnliche Denkfiguren zirkulieren wie im Diskurs über das Kritische Komponieren, zeigt etwa der Wiener Rapper Kid Pex, wenn er zur wachsenden Islamfeindlichkeit in Österreich sagt: »Meine Musik kann diese Stimmung nicht aufhalten, da mache ich mir keine Illusionen. Aber ich kann Signale setzen.«[36] Ebenfalls in Wien und unter dem Titel »Signale« versammelte 2018

Dimensionen einer undefinierten Beziehung, hg. von Bernhard Frevel (= ConBrio Fachbuch, Bd. 6), Regensburg 1997, S. 109–126, hier S. 122.

31 Ebd., S. 121.

32 Kastner, *Die Linke und die Kunst*, S. 271–272.

33 Martin Büsser, »State of the Art«, in: *Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst*, Mainz 2012, S. 138–141, hier S. 138; zit.n.: Kastner, *Die Linke und die Kunst*, S. 272.

34 Martin Kaltenecker; zit.n.: Hiekel, »Kritisches Komponieren, Glückserfahrungen und die Macht der Musik«, S. 102.

35 Martin Kaltenecker; zit.n.: ebd., S. 102.

36 O. V., »›Die FPÖ hat ein Problem mit mir‹. Kid Pex Interview«, in: *The Message* (11. April 2017), https://themessagemagazine.at/kid-pex-interview/ (Zugriff am 7. November 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ein Festival mit dem imperativen Untertitel »Musik politisch machen« Popularmusiker*innen mit gesellschaftskritischem Anspruch, und bereits 2013 hatten die Wiener Festwochen unter dem Motto »Music and Politics« Phänomene wie Pussy Riot oder den Arabischen Frühling, dessen politische Forderungen im lokalen Musikschaffen einen lebhaften Ausdruck fanden, zur Diskussion gestellt.[37]

Als diskursives Phänomen ist die Politik des Ästhetischen so lebendig wie eh und je. Die Frage nach der realpolitischen Wirksamkeit solch symbolischer Akte muss indes offenbleiben – wobei eine sozialwissenschaftliche Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Musikrezeption und politischem Handeln gewiss ein lohnendes (wenn auch methodisch herausforderndes)[38] Unterfangen wäre. Einstweilen bleibt nur, einen Schritt zurückzutreten und die historischen Formationen und Transformationen dieses Diskursphänomens so differenziert wie möglich zur Darstellung zu bringen, wozu dieses Buch einen Beitrag zu leisten hofft. Eine Historisierung des Diskurses ist dabei ebenso hilfreich wie kritische Distanz und gesunde Skepsis insbesondere dann, wenn die Behauptung politischer Widerständigkeit dazu benützt wird, einen Superioritätsanspruch des eigenen Kollektivs gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen zu erheben.[39]

Die abgeklärte Beobachterin könnte sich nun damit zufriedengeben, die symbolisch überladenen Gefechte im ästhetischen Feld amüsiert und mit distanzierter Faszination zu observieren, wenn es sich bloß um ein harmloses Spiel, um diskursives Rauschen handelte. Was aber, wenn die Rezeption von gesellschaftskritischer Kunst zur Ersatzhandlung oder zum symbolischen Ventil gerät, das tatsächliches politisches Engagement gerade verhindert? Es scheint an der Zeit, den Glauben, dass »Musik als Niederschlag kritischen Denkens […] ihrerseits kritisches Denken provozieren«[40] wird und soll, als historisch gewachsene Denkfigur zu kontextualisieren und kritisch zu hinterfragen. Zugleich wäre der Dünkel gegenüber jener Mehrheit, die zum erratischen Reich der ›neuen Klänge‹ keinen Zugang findet, ein für alle Mal fallenzulassen. Damit Revolution nicht zum Fetisch, zur heroischen Pose erstarrt, wäre nach 200 Jahren wechselhafter Symbiose von Kunst und Politik womöglich deren

37 Gerhard Stöger, »›Weg von den normalen Orten‹. Die Festwochen-Reihe Into the City steht heuer ganz im Zeichen von ›Music and Politics‹«, in: *Falter* (2013), Heft 19, https://www.falter.at/zeitung/20130507/weg-von-den-normalen-orten (Zugriff am 7. November 2020).

38 Dollase, »Rock gegen rechts – Rock von rechts«, S. 117–118.

39 Vgl. ebd., S. 123.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

analytische Trennung im Sprechen über Kunst ein kritischerer Akt als ihre fortgesetzte Vermischung, wie sie etwa im Namen des Kritischen Komponierens erfolgt.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anhang

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

9 Literaturverzeichnis

9.1 Korpus der Diskursanalyse

Abbinanti, Frank, »Sections of Exergue/Evocations/Dialogue with Timbre«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 81–90

Birkenkötter, Hannah, *Das Postmoderne in der Musik Helmut Lachenmanns am Beispiel der »Musik mit Bildern« ›Das Mädchen mit den Schwefelhölzern‹*. Besondere Lernleistung, Max-Planck-Gymnasium Dortmund (2004). Sammlung HL, PSS Basel

Böttinger, Peter, »erstarrt/befreit – erstarrt? Zur Musik von Helmut Lachenmann«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988, S. 81–108

Brinkmann, Reinhold, »Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 116–127

Cavallotti, Pietro, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen ^{2}2002.

Cox, Franklin, »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

Cox, Franklin, »Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist«, in: *Auf(-)und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. von Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005, S. 67–86

De Benedictis, Angela Ida und Mosch, Ulrich, »Introduzione«, in: Ebd., Firenze 2012, S. VII–XXIV

De Benedictis, Angela Ida und Mosch, Ulrich, *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann – Luigi Nono (1957–1990)*, Firenze 2012

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Demmler, Martin, »Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen«. Podiumsdiskussion mit Heinz-Klaus Metzger, Helmut Lachenmann, Matthias Pinscher und Max Nyffeler im Rahmen des Festivals UltraSchall Berlin 2003, in: *NZfM* 164 (2003), Heft 6, S. 20–24

Domann, Andreas, »›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

Domann, Andreas, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse* (= Musikphilosophie, Bd. 4), Freiburg i.Br. 2012

Etscheit, Georg und dpa, »Komponist Lachenmann setzt auf Hörner. Uraufführung in München«, in: *NMZ Online* (06.06.2018), https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/komponist-lachenmann-setzt-auf-hoerner-uraufuehrung-in-muenchen (Zugriff am 22. Oktober 2020)

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

Febel, Reinhard, »Zu Ein Kinderspiel und Les Consolations von Helmut Lachenmann«, in: *Melos* 46 (1984), Heft 2, S. 84–111

Gadenstätter, Clemens und Utz, Christian, »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns. Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann an der Kunstuniversität Graz (21. November 2005)«, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz u.a., Saarbrücken 2008, S. 13–66

Gielen, Michael, *Orchesterfarben: Helmut Lachenmann*, SWF Baden-Baden, SW3 6 (24. April 1994)

Gottwald, Clytus, »Vom Schönen im Wahren. Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns«, in: *Helmut Lachenmann*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988, S. 3–11

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

Handschick, Matthias, »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

Häusler, Josef, »Vorwort des Herausgebers«, in: *MaeE*^{3}, S. XVII–XXVI

Häusler, Josef, »Vorwort zur 2. Auflage«, in: *MaeE*^{3}, S. XXVI

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Heathcote, Abigail, »Sound Structures, Transformations, and Broken Magic. An Interview with Helmut Lachenmann«, in: *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, hg. von Max Paddison u.a., Farnham 2010, S. 331–348

Heister, Hanns-Werner, »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

Hiekel, Jörn Peter, »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

Hiekel, Jörn Peter, »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

Hiekel, Jörn Peter, »Interkulturalität als existentielle Erfahrung. Asiatische Perspektiven in Helmut Lachenmanns Ästhetik«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 62–84

Hiekel, Jörn Peter, »Ist Versöhnen das Ziel? Zum Spannungsfeld zwischen ›Populärem‹ und ›Elitärem‹ in der heutigen Musik«, in: *Populär vs. elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2013, S. 9–21

Hiekel, Jörn Peter, »Kritisches Komponieren, Glückserfahrungen und die Macht der Musik. Jörn Peter Hiekel im Gespräch mit Helmut Lachenmann, Hans-Peter Jahn, Martin Kaltenecker, Ulrich Mosch und Isabel Mundry«, in: Ebd., S. 98–110

Hiekel, Jörn Peter, »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

Hilberg, Frank, »›Nicht hörig, sondern hellhörig‹. Helmut Lachenmann im Gespräch«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 90–92

Hinz, Klaus-Michael, »Lachenmann lesen. Ein Kinderspiel«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 2

Hockings, Elke, »Helmut Lachenmann's Concept of Rejection«, in: *Tempo* (1995), Heft 193, S. 4–14

Hockings, Elke; Jewanski, Jörg und Hüppe, Eberhard, »Helmut Lachenmann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister u.a., https://www.nachschlage.net/search/document?index=mol-17&id=17000000

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

327&type=text/html&query.key=SBsQAdMo&template=/publikationen/kdg/document.jsp&preview= (Zugriff am 14. Juli 2020)

Huber, Nicolaus A., »Intention und Wirkung. Zur Situation der Neuen Musik«, in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 264

Huber, Nicolaus A., »Kritisches Komponieren«, in: Ebd., S. 40–42

Hüppe, Eberhard, »Helmut Lachenmann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister, München 2016, S. 1–88

Hüppe, Eberhard, »Rezeption, Bilder und Strukturen«, in: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni u.a., München 2012, S. 71–96

Hüppe, Eberhard, »Topographie der ästhetischen Neugierde. Versuch über Helmut Lachenmann«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel u.a., Saarbrücken 2005, S. 85–104

Hüppe, Eberhard, »Über das Höhlengleichnis. Zur Ästhetik Helmut Lachenmanns«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 62–67

Jahn, Hans-Peter, »›Schöne Stellen‹. Verwundungen in Lachenmanns jüngsten Werken«, 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. 59–72

Jahn, Hans-Peter, »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

Jeschke, Lydia, »Hören ohne zu und auf? Gedanken über einen Begriff mit Tradition«, in: *Auf(-)und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. von Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005, S. 27–34

Kabisch, Thomas, »Dialektisches Komponieren – dialektisches Hören. Zu Helmut Lachenmanns Klavierkompositionen (1956–1980)«, in: *MusikTexte* (1991), Heft 38, S. 25–32

Kaltenecker, Martin, »Helmut Lachenmann und das ›kritische Orchester‹«, 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. 47–58

Kaltenecker, Martin, »Hören mit Bildern«, in: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni u.a., München 2012, S. 19–37

Kaltenecker, Martin, »Manches geht in der Nacht verloren. Fragmente zu Lachenmanns ›Reigen seliger Geister‹«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 67–74

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Kaltenecker, Martin, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris 2001

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

Konold, Wulf, »Distanz wegen Nähe. Gespräch mit dem Komponisten Helmut Lachenmann«, in: *Musica: Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 30 (1976), Heft 6, S. 481–484

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

Lachenmann, Helmut, »›Bewundernswerter Geist‹. Nachruf auf Heinz-Klaus Metzger«, in: *MusikTexte* (2009), Heft 123, S. 52

Lachenmann, Helmut, »›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero. Materialien, Notizen und Gedankenspiele«, in: *Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006*, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Darmstädter Diskurse, Bd. 2), Saarbrücken 2008, S. 84–98

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

Lachenmann, Helmut, »Antwort zu ›Das Schöne & das Häßliche‹«, in: *MusikTexte* (1995), Heft 1, S. 89

Lachenmann, Helmut, »Die Musik ist tot … aber die Kreativität lebt. Zum Festakt 75 Jahre Donaueschinger Musiktage am 18. Oktober 1996«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 61–62

Lachenmann, Helmut, »Die Schönheit und die Schöntöner«, in: NMZ 26 (Februar/März 1977), Heft 1, S. 1–7

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

Lachenmann, Helmut, »Komponieren am Krater«, in: *MusikTexte* (2016), Heft 151, S. 3–5

Lachenmann, Helmut, »Kunst in (Un)Sicherheit bringen«, in: *Positionen* 67 (2006), S. 2–4

Lachenmann, Helmut, »Kunst und Demokratie«, in: *MusikTexte* (2009), Heft 122, S. 26–28

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lachenmann, Helmut, »Philosophy of Composition – Is There Such a Thing?«, in: *Identity and Difference. Essays on Music, Language and Time* (= Collected Writings of the Orpheus Institute), Leuven 2004, S. 55–69

Lachenmann, Helmut, »Präzision und Utopie. Die Musik des Komponisten Mark Andre lässt das Zuhören zum Hören werden«, in: *NZfM* 169 (2008), Heft 2, S. 14–16

Lachenmann, Helmut, »Schönheit als Verweigerung von Gewohntem. Gespräch mit Jörn Peter Hiekel«, in: *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020*, hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden 2021, S. 150–163

Lachenmann, Helmut, »Tradition der Irritation. Nachdenken über das Komponieren, den Kunstbegriff und das Hören«, in: *MusikTexte* (2012), Heft 132, S. 11–13

Lachenmann, Helmut, »Über Strukturalismus«, in: *MusikTexte* (1990), Heft 36, S. 18–23

Lachenmann, Helmut, *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020*, hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden 2021 [= *KGM*]

Lachenmann, Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden u.a. ^{1}1996/^{2}2004/^{3}2015 [= *MaE*$^{1-3}$]

Lachenmann, Helmut, *NUN* [Werkeinführung], https://www.breitkopf.com/work/3889 (Zugriff am 22. Oktober 2020)

Lachenmann, Helmut, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute (1976)*. Konvolut, Sammlung HL, PSS Basel

Lachenmann, Helmut, *Zur Analyse neuer Musik* [1971]. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und anderen Eintragungen. Sammlung HL, PSS Basel

Lesser, David, »Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3 – 4), Abingdon 2004, S. 107–114

Linke, Cosima, *Konstellationen. Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz 2018

Mäckelmann, Michael, »Helmut Lachenmann, oder: ›Das neu zu rechtfertigende Schöne‹. Zum 50. Geburtstag des Komponisten«, in: *NZfM* 146 (1985), Heft 11, S. 21–25

Mahnkopf, Claus-Steffen, »Adornos musikalische Moderne«. Für Helmut Weinland, in: *NZfM* 155 (1994), Heft 6, S. 43–45

Mahnkopf, Claus-Steffen, »Foreword«, in: *Critical Composition Today*, hg. von Claus-Steffen Mahnkopf (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, Bd. 5), Hofheim 2006, S. 7

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Mahnkopf, Claus-Steffen, »Was heißt kritisches Komponieren?«, in: *KunstMusik* (Herbst 2006), S. 13–27

Mahnkopf, Claus-Steffen, »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

Mahnkopf, Claus-Steffen, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998

Mahnkopf, Claus-Steffen, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist ^{2}2008

Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.), *Helmut Lachenmann* (= Musik-Konzepte, Bd. 60/61), München 1988

Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer, »Editorial«, in: *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u.a. (= Musik-Konzepte Sonderband, Dezember 2000), S. 3

Metzger, Heinz-Klaus, »Adornos ›Philosophie der neuen Musik‹ ein halbes Jahrhundert später«, in: *Musik im Dialog I*, hg. von Sabine Sanio u.a. (= Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Bd. 1), Saarbrücken 1998, S. 47–55

Metzger, Heinz-Klaus, »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.

Mohammad, Iyad, »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

Mosch, Ulrich, »Vorwort«, in: *KGM*, S. IX–XX

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

Nonnenmann, Rainer, »›Wenn ich nicht dich gefunden hätte …‹. Helmut Lachenmann als Schüler Luigi Nonos«, in: *NZfM* 167 (2006), Heft 1, S. 26–27

Nonnenmann, Rainer, »Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?«, in: *Musik & Ästhetik* 9 (2005), Heft 36, S. 37–60

Nonnenmann, Rainer, »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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nonnenmann, Rainer, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken* (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 8), Mainz 2000

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

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

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)

Redaktion der Zeitschrift *Kunst und Gesellschaft*, »Musik im Klassenkampf. Zur Kampfmusik Hanns Eislers« [1973], in: *MaeE*^{3}, S. 405–406

Rocha, Pedro M., »Where Does Music Start?«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3–4), Abingdon 2004, S. 103–106

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

Schmidt, Elgar, »Mahler contra Lachenmann«, in: *Helmut Lachenmann – Inward Beauty*, hg. von Dan Albertson (= Contemporary Music Review, Bd. 23/3–4), Abingdon 2004, S. 115–124

Schmidt, Matthias, »Mozart gedenken. Erinnerung und Bild bei Helmut Lachenmann«, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen – Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag*, hg. von Ivana Rentsch u.a., München 2011, S. 152–172

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

Sielecki, Frank, *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*, Saarbrücken 1992

Spahlinger, Mathias, »politische implikationen des materials der neuen musik«, in: *MusikTexte* (2016), Heft 150, S. 57–72

Steenhuisen, Paul, »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

Still, Colin, *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:

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

//www.youtube.com/watch?v=uT__bel-pXk&t=2055s (Zugriff am 6. November 2020)

Struck-Schloen, Michael, »›Ernst machen: das kann ja heiter werden‹. Hören als Beobachten: Helmut Lachenmann im Radiogespräch«, in: *MusikTexte* (2014), Heft 140, S. 20–27

Utz, Christian und Gadenstätter, Clemens, »Vorwort«, in: Ebd., S. 9–10

Utz, Christian, »Klangkadenz und Himmelsmechanik. Alterität und Selbstreferentialität in Helmut Lachenmanns Das Mädchen mit den Schwefelhölzern und Concertini«, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz u.a., Saarbrücken 2008, S. 127–154

van Eecke, Livine, »NUN?! On the Idea of the Immanent-Sublime to the Minds of Jean-François Lyotard and Helmut Lachenmann«, in: *Perspectives of New Music* 53 (2015), Heft 2, S. 55–64

van Eecke, Livine, »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

Wellmer, Albrecht, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existenzielle Erfahrung«, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2006, S. 131–151

Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009

Zehentreiter, Ferdinand, »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

Zender, Hans, »Über Helmut Lachenmann«, in: Ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hg. von Hans Zender u.a., Wiesbaden 2004, S. 68

9.2 Sekundärliteratur

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

Adorno, Theodor W., »Das Altern der Neuen Musik«, in: *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie* (= GS, Bd. 14), Frankfurt a.M. ^{3}2017, S. 143–167

Adorno, Theodor W., »Marginalien zu Theorie und Praxis«, in: *Kulturkritik und Gesellschaft* 2 (= GS, Bd. 10), Frankfurt a.M., S. 759–782

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Adorno, Theodor W., »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie* (= GS, Bd. 14), Frankfurt a.M. [3]2017, S. 14–50

Adorno, Theodor W., »Vers une musique informelle«, in: *Musikalische Schriften I–III* (= GS, Bd. 16), Frankfurt a.M. 1978, S. 493–540

Adorno, Theodor W., »Wozu noch Philosophie?«, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (= GS, Bd. 10/2), Frankfurt a.M. 2003, S. 459–473

Adorno, Theodor W., »Zum Verständnis Schönbergs«, in: *Musikalische Schriften V* (= GS, Bd. 18), Frankfurt a.M. 1984, S. 428–445

Adorno, Theodor W., »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik«, in: *Musikalische Schriften V* (= GS, Bd. 18), Frankfurt a.M. 1984, S. 729–777

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* (= GS, Bd. 7), Frankfurt a.M. [13]1995

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (= GS, Bd. 6), Frankfurt a.M. 2003

Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik* (= GS, Bd. 12), Frankfurt a.M. 1998

Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg [2]2016

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

Bacht, Nikolaus, »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

Balet, Leo und Rebling, Eberhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. 1972

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

Barthes, Roland, »Der Tod des Autors«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2002, S. 104–110

Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau.* Neuübersetzung, Reinbek bei Hamburg 1992

Beck, Ulrich, »Jenseits von Stand und Klasse?«, in: *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, hg. von Ulrich Beck u.a., Frankfurt a.M. [9]2015, S. 43–60

Becker, Franz, »Bürgertum und Kultur im 19. Jahrhundert. Die Inszenierung von Bürgerlichkeit«, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im*

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

19. *Jahrhundert*. Zürcher Festspiel-Symposium 2012, hg. von Laurenz Lütteken (= Zürcher Festspiel-Symposien, Bd. 4), Kassel 2013, S. 14–34

Becker, Howard S., *Kunstwelten*, Hamburg 2017

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

Berli, Oliver, *Grenzenlos guter Geschmack*, Bielefeld 2014

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

Biddle, Ian und Gibson, Kirsten, »Section One: Introduction«, in: Ebd., S. 15–19

Biddle, Ian, *Music, Masculinity and the Claims of History. The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Farnham 2011

Binder, Beate und Hess, Sabine, »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

Bödeker, Hans Erich, »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

Bollenbeck, Georg, »Eine Ästhetik, die mehr Aufheben verdient hat«, in: *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27. März 1987 in Bremen*, hg. von Gerhard Pasternack, Frankfurt a.M. 1990, S. 41–48

Boltanski, Luc und Chiapello, Ève, *Der neue Geist des Kapitalismus* (= Édition discours, Bd. 38), Konstanz 2018

Borio, Gianmario, »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, in: *Ästhetik und Komposition. Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit*, hg. von Gianmario Borio u.a. (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. XX), Mainz 1994, S. 108–118

Borio, Gianmario, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Zugl.: Berlin, Univ., Diss., 1990 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), Laaber 1993

Born, Georgina und Devine, Kyle, »Music Technology, Gender, and Class. Digitization, Educational and Social Change in Britain«, in: *Twentieth-Century Music* 12 (2015), Heft 2, S. 135–172

Born, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Oakland 1995

Borsche, Dalia, »Schnittstellen zeitgenössischer und populärer Musik«, in: *NZfM* 171 (2010), Heft 5, S. 31–33

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bourdieu, Pierre, »The Field of Cultural Production, or: The Economic World Revised«, in: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, hg. von Randal Johnson, Cambridge 1993, S. 29–73

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1987

Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. ^{6}2014

Bourdieu, Pierre, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M. 1998

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

Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J. D. und Beister, Hella, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2006

Buhren, Frank, *Zur Kritik der kommunikativen Vernunft. Gesellschaft, Vernunft und Sprache in Jürgen Habermas' Theorie der Moderne*, Berlin 2009

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974

Burzan, Nicole, *Soziale Ungleichheit. Eine Einführung in die zentralen Theorien* (= Studientexte zur Soziologie), Wiesbaden ^{4}2011

Büsser, Martin, »State of the Art«, in: *Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst*, Mainz 2012, S. 138–141

Butt, John, »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

Cadenbach, Rainer, Katalog zur Ausstellung »Mythos Beethoven« des Vereins Beethoven-Haus Bonn, Laaber 1986

Chouliaraki, Lilie und Fairclough, Norman, *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh 2007

Collier, Andrew, *Critical Realism. An Introduction to Roy Bhaskar's Philosophy*, London u.a. 1994

Connell, Raewyn, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen ^{2}2000

Cusick, Suzanne G., »Gender, Musicology, and Feminism«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook u.a., Oxford 2001, S. 471–498

D'Oro, Giuseppina und Connelly, James, »Robin George Collingwood«, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2006), https://plato.stanford.edu/entries/collingwood/ (Zugriff am 26. Oktober 2020)

Dahlhaus, Carl, »Abkehr vom Materialdenken?«, in: *Algorithmus, Klang, Natur. Abkehr vom Materialdenken?* Die 31. Internationalen Ferienkurse für Neue

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Musik in Darmstadt, hg. von Friedrich Hommel (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. XIX), Mainz 1984, S. 45–55

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

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

DeNora, Tia, »Musical Practice and Social Structure. A Toolkit«, in: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, hg. von Eric Clarke u.a., Oxford 2004, S. 35–56

DeNora, Tia, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge 2003

DeNora, Tia, *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000

Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. ^{3}1998

Diaz-Bone, Rainer, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden ^{2}2010

Dollase, Rainer, »Rezeptionseinstellungen zur Rock- und Jazzmusik nach 1968«, in: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, hg. von Arnold Jacobshagen u.a., Köln 2007, S. 147–156

Dollase, Rainer, »Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung und Funktion erhält oder auch nicht«, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hg. von Bernhard Frevel (= ConBrio Fachbuch, Bd. 6), Regensburg 1997, S. 109–126

Dollase, Rainer; Rüsenberg, Michael und Stollenwerk, Hans J., *Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz 1986

Dražić, Lena, »Musikalische Wahrnehmung – ein gesellschaftsverändernder Prozess?«, in: *Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel*, hg. von Christiane Schürkmann u.a., Wiesbaden 2021, S. 87–108.

Drechsler, Nanny, »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

Eagleton, Terry, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart, Weimar 1994

Eggebrecht, Hans Heinrich, »Was ist Musik?«, in: Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 100), Wilhelmshaven 1985, S. 187–193

Ewers, Hans-Heino, *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Stuttgart 1978

Eze, Emmanuel Chukwudi, »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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fairclough, Norman und Wodak, Ruth, »Critical Discourse Analysis«, in: *Discourse as Social Interaction*, hg. von Teun Adrianus van Dijk (= Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, Bd. 2), London u.a. 1997, S. 258–284

Federici, Silvia, *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster [2]2015

Feneyrou, Laurent, *De lave et de fer. Une jeunesse allemande: Helmut Lachenmann*, Paris 2018

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

Fischer, Joachim, »Bürgertum«, in: *Max Weber-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Hans-Peter Müller u.a., Stuttgart, Weimar 2014, S. 35–38

Florida, Richard L., *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, North Melbourne, Australien 2003

Foucault, Michel, »Was ist ein Autor?«, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. von Dorothee Kimmich, Stuttgart 2004, S. 232–247

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981

Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. [10]1998

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

Füssel, Marian und Neu, Tim, »Diskursforschung in der Geschichtswissenschaft«, in: *Theorien, Methodologien und Kontroversen*, hg. von Johannes Angermüller u.a. (= Diskursforschung, Bd. 1), Bielefeld 2014, S. 145–161

Gebhardt, Winfried, »Soziotop oder Szene? Die soziale Gestalt der neuen Musik«, in: *NZfM* 171 (2010), Heft 5, S. 20–28

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973

Gerhards, Jürgen, »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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gratzer, Wolfgang, »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

Gratzer, Wolfgang, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Wien 2003

Grebosz-Haring, Katarzyna und Weichbold, Martin, »Contemporary Art Music and Its Audiences. Age, Gender, and Social Class Profile«, in: *Musicae Scientiae* (2018), S. 1–18, https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1029864918774082 (Zugriff am 24. Oktober 2020)

Grebosz-Haring, Katarzyna, *Audiences of Contemporary Art Music. Brief Report on Audience Surveys at the Festival d'Automne à Paris, Warsaw Autumn, and Wien Modern in the Autumn of 2014*, https://uni-salzburg.at/index.php?id=63689 (Zugriff am 24. Oktober 2020)

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

Gürses, Hakan, »Kunstkritik zwischen Macht und Veränderung«, in: *mdw-Webmagazin* (28.Februar 2020), https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2018/02/28/kunstkritik-zwischen-macht-und-veraenderung/ (Zugriff am 22. Oktober 2020)

Gürses, Hakan, *Funktionen der Kultur. Zur Kritik des Kulturbegriffs*, https://www.hakanguerses.at/online-texte/ (Zugriff am 24. Oktober 2020)

Habermas, Jürgen, »Walter Benjamin. Bewußtmachende oder rettende Kritik«, in: *Philosophisch-politische Profile*, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1987, S. 336–376

Hall, Stuart, »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

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

Hausen, Karin, »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

Häusler, Josef, »Vorwort des Herausgebers«, in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. IX–XII

Hay, Colin, *Political Analysis*, Basingstoke 2002

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

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

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

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

Heilgendorff, Simone, »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, in: *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, hg. von Katarina Bogunović Hočevar u.a., Frankfurt a.M. 2016, S. 253–266

Heister, Hanns-Werner, »Systematische Rückgriffe aufs Elementare«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*: 1945–1975, hg. von Hanns-Werner Heister (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 3), Laaber 2005, S. 199–212

Heller, Agnes; Fehér, Ferenc und Markus, György, *Der sowjetische Weg. Bedürfnisdiktatur und entfremdeter Alltag*, Hamburg 1983

Hentschel, Frank, »Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ›neuen Musik‹ nach 1968«, in: *Musikkulturen in der Revolte: Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von ›1968‹*, hg. von Beate Kutschke, Stuttgart 2008, S. 39–54

Hentschel, Frank, »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

Hentschel, Frank, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a.M. u.a. 2006

Hentschel, Frank, *Die »Wittener Tage für neue Kammermusik«. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 62), Stuttgart 2007

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

Hiekel, Jörn Peter, »Neue Musik und Philosophie. Überlegungen anlässlich des 70. Jubiläums der Darmstädter Ferienkurse«, in: *NZfM* 177 (2016), Heft 4, S. 14–17

Hindrichs, Gunnar, »Der Fortschritt des Materials«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart ^{2}2019, S. 59–70

Hitzler, Ronald; Bucher, Thomas und Niederbacher, Arne, *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute* (= Erlebniswelten, Bd. 3), Opladen 2001

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hoeschen, Andreas, »Lukács' späte Ästhetik und die Selbstspiegelung ihrer Rezeption«, in: *Österreichische Literatur wie sie ist? Beiträge zur Literatur des habsburgischen Kulturraumes*, hg. von Joanna Jabłkowska u.a., Łódź 1995, S. 70–79

Holzer, Andreas, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (= Musikkontext, Bd. 5), Wien 2011

Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. [23]2017

Horkheimer, Max, »Es geht um die Moral der Deutschen«, in: *Der Spiegel* (1973), Heft 29 (Zugriff am 14.12.2023)

Hradil, Stefan, *Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft. Von Klassen und Schichten zu Lagen und Milieus*, Wiesbaden 1987

Huber, Michael, *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*, Wiesbaden 2018

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München [4]1994

Jäger, Lorenz, *Adorno. Eine politische Biographie*, München 2003

Jäger, Siegfried, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* (= Edition DISS, Bd. 3), Münster [7]2015

Jauß, Hans Robert, »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. 13–36

Kant, Immanuel, »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«, in: *Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmagischer Hinsicht* (= Werke, Akademie-Textausgabe, Bd. VII), Berlin u.a. 1972, S. 117–333

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (= Werkausgabe, Bd. X), Frankfurt a.M. [22]2015

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

Kastner, Jens, *Die Linke und die Kunst. Ein Überblick*, Münster 2019

Keller, Reiner, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen* (= Qualitative Sozialforschung, Bd. 14), Wiesbaden [4]2011

Keppler, Angela, »Ambivalenzen der Kulturindustrie«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart [2]2019, S. 307–315

Klinger, Cornelia, »Modern/Moderne/Modernismus«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 4, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, S. 121–167

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Knoblauch, Hubert, »Diskurs, Kommunikation und Wissenssoziologie«, in: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. I: *Theorien und Methoden*, hg. von Reiner Keller u.a., Wiesbaden 2001, S. 207–223

Koch, Gerhard R., »Nähe und Ferne. Helmut Lachenmann und Luigi Nono«, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), Mainz 2006, S. 67–76

Kocka, Jürgen, »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

Kocka, Jürgen, »Einleitung«, in: Ebd., S. 7–20

Kreis, Guido, »Die philosophische Kritik der musikalischen Werke«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart ^{2}2019, S. 85–96

Krell, Getraude, »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

Kristeva, Julia, »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

La Motte-Haber, Helga de, »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. 35–41

La Motte-Haber, Helga de, »Der implizite Hörer«, in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*, hg. von Gernot Gruber (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 1), Laaber 1994, S. 179–190

Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a.M., New York ^{2}2009

Lehmann, Harry, »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

Lehmann, Harry, *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn 2016

Ligeti, György, »Wandlungen der musikalischen Form«, in: *Form – Raum*, hg. von Herbert Eimert (= Die Reihe, Bd. 7), Wien 1960, S. 5–17

Linke, Cosima, »Kritik der seriellen Musik«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein u.a., Stuttgart ^{2}2019, S. 162–169

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

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Losleben, Karin, »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

Lukács, György, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. und 2. Halbband (= Georg Lukács Werke, Bde. 11 und 12), Neuwied am Rhein 1963

Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (= Edition Passagen, Bd. 7), Wien 1993

Mann, Thomas, *Versuch über Schiller*, Frankfurt a.M. 2005

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

Marks, Steven G., »Abstract Art and the Regeneration of Mankind«, in: *New England Review* 24 (2003), Heft 1, S. 53–79

Matouschek, Bernd und Wodak, Ruth, »›Rumänen, Roma … und andere Fremde‹. Historisch-kritische Diskursanalyse zur Rede von den ›Anderen‹«, in: *Asylland wider Willen. Flüchtlinge in Österreich im europäischen Kontext seit 1914*, hg. von Gernot Heiss u.a. (= Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft, Bd. 25), Wien 1995, S. 210–238

Maus, Fred Everett, »Masculine Discourse in Music Theory«, in: *Perspectives of New Music* 31 (1993), Heft 2, S. 264–293

McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991

McRobbie, Angela, *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge 2016

McRobbie, Angela, *In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music*, London 1999

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

Meuser, Michael und Scholz, Sylka, »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

Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes 2010

Moser, Susanne, *Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir*, Tübingen 2002, https://bit.ly/2YyCJuH (Zugriff am 25. Juni 2020)

Müller, Ernst, »›Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens‹. Ästhetische Religiosität als politisches Konzept (Kant – Schiller – Humboldt)«, in: *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Würzburg 1999, S. 121–135

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Nagel, Ineke, »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

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

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

Neuhoff, Hans, »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur. Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie«, in: *Handbuch der Musiksoziologie*, hg. von Helga de La Motte-Haber u.a. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2007, S. 473–509

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

Nipperdey, Thomas, *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen 1976

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

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

Notz, Gisela, »Arbeit. Hausarbeit, Ehrenamt, Erwerbsarbeit«, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hg. von Beate Kortendiek (= Geschlecht & Gesellschaft, Bd. 35), Wiesbaden ^{3}2010, S. 480–488

Nünning, Ansgar, »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

o. V., »›Die FPÖ hat ein Problem mit mir‹. Kid Pex Interview«, in: *The Message* (11. April 2017), https://themessagemagazine.at/kid-pex-interview/ (Zugriff am 7. November 2020)

o. V., »Cultural Appropriation«, in: *Oxford Reference*, https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095652789 (Zugriff am 22. Oktober 2020)

o. V., »Index«, in: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, hg. von Hadumod Bußmann, Stuttgart ^{4}2008, S. 282

o. V., »Lieschen Müller«, https://de.wikipedia.org/wiki/Lieschen_Müller (Zugriff am 17. Oktober 2020)

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Oehlschlägel, Reinhard, *Mit Haut und Haaren. Gespräche mit Mathias Spahlinger. Texte und Dokumente zur neuen Musik*, Saarbrücken 2006

Otte, Gunnar, »›Klassenkultur‹ und ›Individualisierung‹ als soziologische Mythen? Ein Zeitvergleich des Musikgeschmacks Jugendlicher in Deutschland, 1955–2004«, in: *Individualisierungen. Ein Vierteljahrhundert »jenseits von Stand und Klasse«?*, hg. von Peter A. Berger u.a., Wiesbaden 2010, S. 73–95

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

Panofsky, Erwin, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (= DuMont-Kunst-Taschenbücher, Bd. 33), Köln 1978

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

Pasternack, Gerhard, *Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie* (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Bd. 68), Frankfurt a.M. ^{2}1986

Peitsch, Helmut, »Engagement/Tendenz/Parteilichkeit«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 2, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 178–223

Pelinka, Anton und Varwick, Johannes, *Grundzüge der Politikwissenschaft*, Wien ^{2}2010

Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien ^{3}2016

Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin ^{2}2008

Rancière, Jacques, *Ist Kunst widerständig? Vortrag, gehalten auf dem 5. Internationalen Philosophischen Symposium Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand, Fortaleza, Brasilien, 2004* (= Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 310), Berlin 2008

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

Reckwitz, Andreas, »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, in: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld ^{2}2008, S. 15–45

Reckwitz, Andreas, *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Frankfurt a.M. 2019

Reckwitz, Andreas, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin ^{5}2017

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rehbein, Boike und Saalmann, Gernot, »Feld (champs)«, in: *Bourdieu-Handbuch*, hg. von Gerhard Fröhlich u.a., Stuttgart 2009, S. 99–103

Rehbein, Boike und Saalmann, Gernot, »Kapital (capital)«, in: Ebd., S. 134–140

Rehbein, Boike; Schneickert, Christian und Weiß, Anja, »Klasse (classe)«, in: Ebd., S. 140–147

Reitz, Edgar, *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend*, 1992, https://www.youtube.com/watch?v=H0kyr9C-Csw&list=PLIl65iXmFOr1ZURU8WMZ0DCAouYkMLjaV (Zugriff am 26. Juni 2020)

Riethmüller, Albrecht, »Musik an der Grenze der ästhetischen Mimesis bei Lukács«, in: *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27. März 1987 in Bremen*, hg. von Gerhard Pasternack, Frankfurt a.M. 1990, S. 163–173

Riethmüller, Albrecht, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik.* Teilw. zugl.: Freiburg i.Br., Univ., Diss., 1974 (= Archiv für Musikwissenschaft Beihefte, Bd. 15), Wiesbaden 1976

Rorty, Richard, »Der Fortschritt des Pragmatisten«, in: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, hg. von Umberto Eco, München 1996, S. 99–119

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

Ruthemeier, Dorothea, *Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 8), Schliengen 2012

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

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

Schiller, Friedrich *›Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.* Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2013

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

Schulze, Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. ^{8}2000

Sofer, Danielle, »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, https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1029.aspx (Zugriff am 7. Juli 2020)

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Sofer, Danielle, »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

Spangenberg, Peter M., »Aura«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1., hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, S. 400–416

Stapelfeldt, Gerhard, »Kritik des soziologischen Individualisierungstheorems (Ulrich Beck)«, in: *Kritiknetz – Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft* (2014), S. 1–9, https://www.kritiknetz.de/ (Zugriff am 24. Oktober 2020)

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

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

Steyerl, Hito und Rodríguez, Encarnación Gutiérrez, »Einleitung«, in: *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, hg. von Hito Steyerl u.a., Münster ^{2}2012, S. 7–16

Stöger, Gerhard, »›Weg von den normalen Orten‹. Die Festwochen-Reihe Into the City steht heuer ganz im Zeichen von ›Music and Politics‹«, in: *Falter* (2013), Heft 19, https://www.falter.at/zeitung/20130507/weg-von-den-normalen-orten (Zugriff am 7. November 2020)

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

Subotnik, Rose Rosengard, »Toward a Deconstruction of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky«, in: Ebd., S. 148–176

Subotnik, Rose Rosengard, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, London 1996

Swidler, Ann, »Culture in Action. Symbols and Strategies«, in: *American Sociological Review* 51 (April 1986), Heft 2, S. 273–286

Tabot, Brent C., »Critical Discourse Analysis for Transformative Music Teaching and Learning. Method, Critique, and Globalization«, in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* (2010), Heft 186, S. 81–93

Taylor, Charles, *A Secular Age*, Cambridge, Mass.u.a. 2018

Unseld, Melanie, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (= Oldenburger Universitätsreden, Bd. 195) 2010, https://bit.ly/2B5DLFt (Zugriff am 24. Juni 2020)

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Weber, Max, »Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus« [1920], in: Ders., *Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung*, hg. von Johannes Winckelmann, Hamburg ^{4}1975

Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Religionsphilosophie* I, Tübingen ^{9}1988

Wiggershaus, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München ^{2}1987

Willand, Marcus, »Isers 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

Wimmer, Franz Martin, »Thesen, Bedingungen und Aufgaben einer interkulturell orientierten Philosophie«, in: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 2 (1998), Heft 1, S. 5–12

Wimsatt, William Kurtz und Beardsley, Monroe, »The Intentional Fallacy«, in: *The Sewanee Review* 54 (1946), Heft 3, S. 468–488

Wodak, Ruth, »What CDA Is About. A Summary of Its History, Important Concepts and Its Developments«, in: *Methods of Critical Discourse Analysis*, hg. von Ruth Wodak u.a., London 2001, S. 1–31

Wolf, Jonas, »Does ›Critical Composition‹ (Still) Exist? Reflections on the Material of New Music«, in: *On_Culture* 7 (2019), S. 1–19

Zahner, Nina Tessa, »Jürgen Habermas (*1929)«, in: *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*, hg. von Christian Steuerwald, Wiesbaden 2017, S. 679–703

Zehme, Henriette, *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* (= ZeitMusikSchriften, Bd. 1), Regensburg 2005

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

Zembylas, Tasos und Niederauer, Martin, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

10 Abkürzungsverzeichnis

KGM Helmut Lachenmann, Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020, hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden 2021

MaeE Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden [1]1996/[2]2004/[3]2015]

PSS Paul Sacher Stiftung Basel

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

11 Chronologisches Verzeichnis der Texte Helmut Lachenmanns[1]

Textsammlungen

Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996; 2., aktualisierte Auflage 2004; 3., aktualisierte Auflage 2015 [= *MaeE*$^{1–3}$]

Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020, hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden 2021 [= *KGM*]

Einzeltexte

Grundsätzliches

»Klangtypen der Neuen Musik«, EV in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1 (1970), Heft 1, S. 20–30; auch in: *MaeE*^{3}, S. 1–20

Zur Analyse neuer Musik [1971]. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und anderen Eintragungen. Sammlung HL, PSS Basel; EV in: *Die Wertproblematik in der Musikdidaktik*, hg. von Werner Krützfeld, Ratingen 1973, S. 35–53; auch in: *MaeE*^{3}, S. 21–34

»Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort«, EV in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*,

1 Die Liste enthält sämtliche in dieser Arbeit zitierten Texte, einschl. Jahr und Ort der Erstpublikation bzw. Entstehungszeitpunkt des Typoskripts. Innerhalb der Textgruppen sind die Texte chronologisch gereiht. Von den auf S. 24–25 angeführten Ausnahmen abgesehen, wurde für die Arbeit an diesem Buch – so vorhanden – immer die in *MaeE*^{3} abgedruckte Version herangezogen. Für eine vollständige Übersicht über die Publikationen Lachenmanns, siehe: Hüppe, »Helmut Lachenmann«; Lachenmann, *KGM*, S. 585–594.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hg. von Peter Rummenhöller u.a., Stuttgart 1972, S. 28–34; auch in: *MaeE*^{3}, S. 93–97

Zum Problem des musikalisch Schönen heute [1976]. Konvolut, Sammlung HL, PSS Basel; EV: »Die Schönheit und die Schöntöner«, in: NMZ 26 (Februar/März 1977), Heft 1, S. 1–7; auch in: *MaeE*^{3}, S. 104–115

»Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung« [1976], in: *MaeE*^{3}, S. 359–366

»Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung«, EV in: *Ferienkurse* ›78, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1978, S. 93–99; auch in: *MaeE*^{3}, S. 35–53

»Über Tradition« [1978], in: *MaeE*^{3}, S. 339–340

»Vier Grundbestimmungen des Musikhörens« [1980], EV in: *Neuland*, Bd.1, hg. von Herbert Henck, Köln 1980, S. 66–74; auch in: *MaeE*^{3}, S. 54–72

»Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten«, EV in: *MusikTexte* (1985), Heft 10, S. 7–16; auch in: *MaeE*^{3}, S. 116–135

»Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren«, EV in: *NZfM* 146 (1985), Heft 11, S. 16–19; auch in: *MaeE*^{3}, S. 111–115

»Über das Komponieren«, EV in: *MusikTexte* (1986), Heft 16, S. 9–14; auch in: *MaeE*^{3}, S. 73–82

»Komponieren im Schatten von Darmstadt«, EV des 1. Teiles: »Zur Situation der Musik in Deutschland nach Darmstadt«, in: *Musique pure dans un siècle sale: New Music Darmstadt 1950–1960*, hg. Friedrich Hommel u.a., Darmstadt 1988; vollständig in: *MaeE*^{3}, S. 342–350

»Über Strukturalismus«, in: *MusikTexte* (1990), Heft 36, S. 18–23; auch in: *MaeE*^{3}, S. 83–92

»Von verlorener Unschuld«, EV: »Musik hat ihre Unschuld verloren«, in: *Musik und Gesellschaft* 40 (1990), Heft 8/9, S. 414–420; auch in: *MaeE*^{3}, S. 136–144

»Die Musik ist tot … aber die Kreativität lebt. Zum Festakt 75 Jahre Donaueschinger Musiktage am 18. Oktober 1996«, in: *MusikTexte* (1997), Heft 67/68, S. 61–62; auch in: *KGM*, S. 11–13

»Philosophy of Composition. Is There Such a Thing?«, in: *Identity and Difference:. Essays on Music, Language, and Time* (= Geschriften van het Orpheus Instituut/Collected Writings of the Orpheus Institute, Bd. 5), Leuven 2004, S. 55–69; dt. unter dem Titel »Philosophie des Komponierens, gibt es das?« in: *KGM*, S. 14–25.

»Kunst in (Un)Sicherheit bringen«, in: *Positionen* 67 (2006), S. 2–4; auch in: *KGM*, S. 26–28.

»›East meets West? West eats meat‹ … oder das Crescendo des Bolero. Materialien, Notizen und Gedankenspiele«, in: *Musik-Kulturen. Texte der 43.*

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006, hg. von Jörn Peter Hiekel (= Darmstädter Diskurse, Bd. 2), Saarbrücken 2008, S. 84–98; auch in: *KGM*, S. 29–41.

»Kunst und Demokratie«, in: *MusikTexte* (2009), Heft 122, S. 26–28; auch in: *KGM*, S. 42–45

»Tradition der Irritation. Nachdenken über das Komponieren, den Kunstbegriff und das Hören«, in: *MusikTexte* (2012), Heft 132, S. 11–13; auch in: *KGM*, S. 46–52.

»Komponieren am Krater«, in: *MusikTexte* (2016), Heft 151, S. 3–5; auch in: *KGM*, S. 465–468

Gespräche

»Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher«, EV: »Helmut Lachenmann«, in: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1971, S. 95–105; auch in: *MaeE*^{3}, S. 145–152

»Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger«, EV in: *Musik-Konzepte* 61/62 (1988), S. 117–133; auch in: *MaeE*^{3}, S. 191–204

»Herausforderung an das Hören. Gespräch mit Reinhold Urmetzer«, EV in: *Klangspitzen*, Stuttgart 1991; auch in: *MaeE*^{3}, S. 352–356

»Paradiese auf Zeit. Gespräch mit Peter Szendy«, EV: »Des paradis éphémères. Entretien avec Helmut Lachenmann«, in: Programmheft Le Festival DAutomne à Paris 1993: *Helmut Lachenmann*, S. 4–7; auch in: *MaeE*^{3}, S. 205–212

»Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch«, EV in: *Positionen* 18 (1994), S. 38–45; auch in: *MaeE*^{3}, S. 213–226

An, mit und über Kollegen

»Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute«, EV: *Gitterstäbe am Himmel der Freiheit*, in: *Melos* 27 (1960), Heft 3, S. 69–75: auch in: *MaeE*^{3}, S. 311–316

»Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik«, EV in: *Melos* 36 (1971), Heft 6, S. 225–230; auch in: *MaeE*^{3}, S. 247–257

»In Sachen Eisler. Brief an ›Kunst und Gesellschaft‹« [18. Dezember 1973], EV in: *MaeE*^{3}, S. 329–330

»Mahler – eine Herausforderung«, EV in: *Mahler. Eine Herausforderung. Ein Symposium*, hg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S. 51–65; auch in: *MaeE*^{3}, S. 263–269

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Offener Brief an Hans Werner Henze«, EV: »Ein Kampf um kompositorische Standpunkte. Helmut Lachenmann erwidert auf einen Angriff von Hans-Werner Henze«, in: *Neue Musikzeitung* 32 (1983); auch in: *MaeE*^{3}, S. 331–333
»Über Nicolaus A. Huber«, EV: *Magier und Chirurg. Über Nicolaus A. Huber*, in: *MusikTexte* (1987), Heft 20, S. 15–16; auch in: *MaeE*^{3}, S. 284–286
»Kunst, Freiheit und die Würde des Orchestermusikers. An Vinko Globokar«, in: *MaeE*^{3}, S. 337–338
»Nono, Webern, Mozart, Boulez. Text zur Sendereihe ›Komponisten machen Programm‹«, in: *MaeE*^{3}, S. 270–278
»Über Schönberg«, in: *MaeE*^{3}, S. 261–262
»Von Nono berührt. Für Carla Henius«, in: *MaeE*^{3}, S. 295–305
»Präzision und Utopie. Die Musik des Komponisten Mark Andre lässt das Zuhören zum Hören werden«, in: *NZfM* 169 (2008), Heft 2, S. 14–16
»›Bewundernswerter Geist‹. Nachruf auf Heinz-Klaus Metzger«, in: *MusikTexte* (2009), Heft 123, S. 52; auch in: *KGM*, S. 406
»In aller Souveränität unscheinbare Menschlichkeit«, in: *MusikTexte* (2015), Heft 144, S. 33–34; auch in: *KGM*, S. 415–417

Einwürfe

»Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik«, EV in: *Melos* 39 (1972), Heft 3, S. 142ff; auch in: *MaeE*^{3}, S. 98
»Selbstporträt 1975. Woher – Wo – Wohin«, EV in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 1975; auch in: *MaeE*^{3}, S. 153–154
»Idée musicale« [1991], in: *MaeE*^{3}, S. 351
»Antwort zu ›Das Schöne & das Häßliche‹«, EV in: *NZfM* 155 (1994), Heft 6, S. 31
»›… total verformt natürlich‹. Helmut Lachenmann moderiert E- und U-Musik«, in: *MusikTexte* (2010) Heft 126, S. 90
»Leserzuschrift zum Fusionsplan der beiden SWR-Sinfonieorchester«, in: *Das Orchester* 60 (2012), Heft 5, S. 81; auch in: *KGM*, S. 464
»1968. Ein Fragebogen«, in: *Wien Modern 31. Festivalkatalog – Essays*, hg. von Bernhard Günther u.a., Wien 2018, S. 102–103

Werkkommentare

»Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69)« [1969], in: *MaeE*^{3}, S. 380
»Klangschatten – mein Saitenspiel (1972)« [1972], in: *MaeE*^{3}, S. 387
»Fassade für großes Orchester (1973)« [1973], in: *MaeE*^{3}, S. 388

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Accanto. Musik für einen Soloklarinettisten mit Orchester (1975/76)« [1976], in: *MaeE*^{3}, S. 390

»Accanto«, EV: »Accanto. Einführung zu einer Aufführung in Zürich am 23. November 1982«, in: *Musik-Konzepte* 61/62 (1988), S. 62–72; auch in: *MaeE*^{3}, S. 168–176

»Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder«, EV in: EPTA [European Piano Teacher Association]-*Dokumentation 1982*, Cloppenburg 1982, S. 155–163; auch in: *MaeE*^{3}, S. 162–167

»Harmonica. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83)« [1983], in: *MaeE*^{3}, S. 395

»Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente«, EV in: *SMZ* 123 (1983), Heft 6, S. 348–356; auch in: *MaeE*^{3}, S. 178–185

»temA« [1983], in: *MaeE*^{3}, S. 378

»Trio fluido für Klarinette, Viola und Schlagzeug (1966) I« [1989], in: *MaeE*^{3}, S. 373

»Über mein zweites Streichquartett (›Reigen seliger Geister‹)«, EV in: *Nähe und Distanz II. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, hg. von Wolfgang Gratzer, Hofheim 1997, S. 227–246

NUN. Musik für Flöte, Posaune, Männerstimmen und Orchester (1997–99/2003) [2003], https://www.breitkopf.com/work/3889 (Zugriff am 28. Februar 2022); auch in: *KGM*, S. 538–540

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Über mdwPress

Der Open-Access-Universitätsverlag der mdw

mdwPress ist der Wissenschaftsverlag der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien[1]. Mit dem Verlag steigert die Universität die Sichtbarkeit von wissenschaftlichen Publikationen aus der mdw. Unabhängig von kommerziellen Motiven folgt mdwPress der Einsicht, dass Forschungsergebnisse auf gesamtgesellschaftlichen Wissensquellen beruhen und diese gleichzeitig bereichern.

Ein Kuratorium aus ausgezeichneten internen wie externen Wissenschaftler_innen sichert die akademische Unabhängigkeit und steht für die Qualitätssicherung ein. Die Entscheidungen über das Verlagsprogramm obliegen diesem Kuratorium, ebenso wie jene über die jeweilige Methode der Qualitätssicherung, die jede Publikation durchläuft.

mdwPress ist offen für alle akademischen Publikationsformate, auch für Zeitschriften und innovative Formate, und begrüßt Inter- und Transdisziplinarität. Um höchste Qualität zu gewährleisten, bestehen in manchen Bereichen externe Partnerschaften. Für die Produktion und den Vertrieb von Büchern kooperiert mdwPress mit transcript.

Über diesen Band

Dieses Buch ist die Drucklegung der Dissertation von Lena Dražić und wird aus den Mitteln der Open-Access-Förderung und Publikationsförderung der mdw unterstützt. Nach Annahme des Projektantrags beim Verlag durch das wissenschaftliche Kuratorium von mdwPress durchlief das Buch ein unabhängiges Peer Review durch zwei Gutachter_innen. Anschließend hat das mdwPress-Kuratorium auf Grundlage der Gutachten und den nachfolgenden Überarbeitungen das Buch zur Publikation angenommen.

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467015 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -