

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.

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: *Mae*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*, I. 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.

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 äußeren 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).

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.

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 beinhaltet. Lachenmanns Konzeption des Ästhetischen Apparats wird in Kapitel 4.2 ausführlich diskutiert.

Nonnenmann ist darin zuzustimmen, dass Lukács' Vorstellung einer Transformation des vereinzelt 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 schaffen²⁴,

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. ²³2017, 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. ³2017, S. 14–50, hier S. 49; Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 30.

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

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 eine Auseinandersetzung 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 Erkenntnischarakters²⁸ 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.

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 Präganz 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.

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.

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 Gefolgschaft³⁸ oder der Präsenz des Philosophen in Form von ausgedehnten Zitaten³⁹ über die Tradition dialektischen Denkens⁴⁰ und die Begriffsprägung eines Kritischen Komponierens⁴¹ bis zu Topoi wie dem Materialbegriff⁴², der Ablehnung der Kulturindustrie⁴³ und der negativen Bewertung des Kollektivs gegenüber dem Individuum⁴⁴. 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 Weiland, 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

die häufig eigenwilligen und blumigen Formulierungen⁴⁸, 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 Rechtsabweichertums 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' Musikedenken 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.

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.

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 distanzierterem 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.

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 Interview⁶⁴ 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 verehere 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.

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 »weggefeht«, 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.

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 2019, S. 162–169, hier S. 163f.

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 Wiederhall 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.«

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 durch die Klippen*, S. 37–64.

86 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt«, S. 343.

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

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 erstickte.

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 Ferienkurse*, 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.

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 wohliger 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.

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 unglaublich 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.

Im Hinblick auf die zunehmende Erosion unserer Kultur unter der Diktatur von ignorant manipulierten Mehrheitsentscheidungen, von wirtschaftlich begründeten Sachzwängen kann es [...] den Wachsamten 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 1971¹⁰⁷:

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 weit- hin 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.

Musik, so aggressiv [...] sie sich auch geben mag, spielt sich in einem un-gefährlichen 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.

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 Kunst¹¹⁸ – 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.

die Kulturindustrie vorwiegend auf jenen Sektor, den er als »Amusement«¹²⁰ bezeichnet. Auch Lachenmann begegnet der Populärmusik 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 Non-plus-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.

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.

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 erkennt dabei, was Stehenbleiben bedeutet in einem Stadium, wo alle anderen Komponisten zurückgegangen sind und auf Wege geringeren Widerstands ausgewichen sind.« ebd., S. 252.

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.

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 Widerstands-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-*

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.

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.

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 unglaublich 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 Musikschafter 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*.

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.

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 Titelmahl 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.

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.