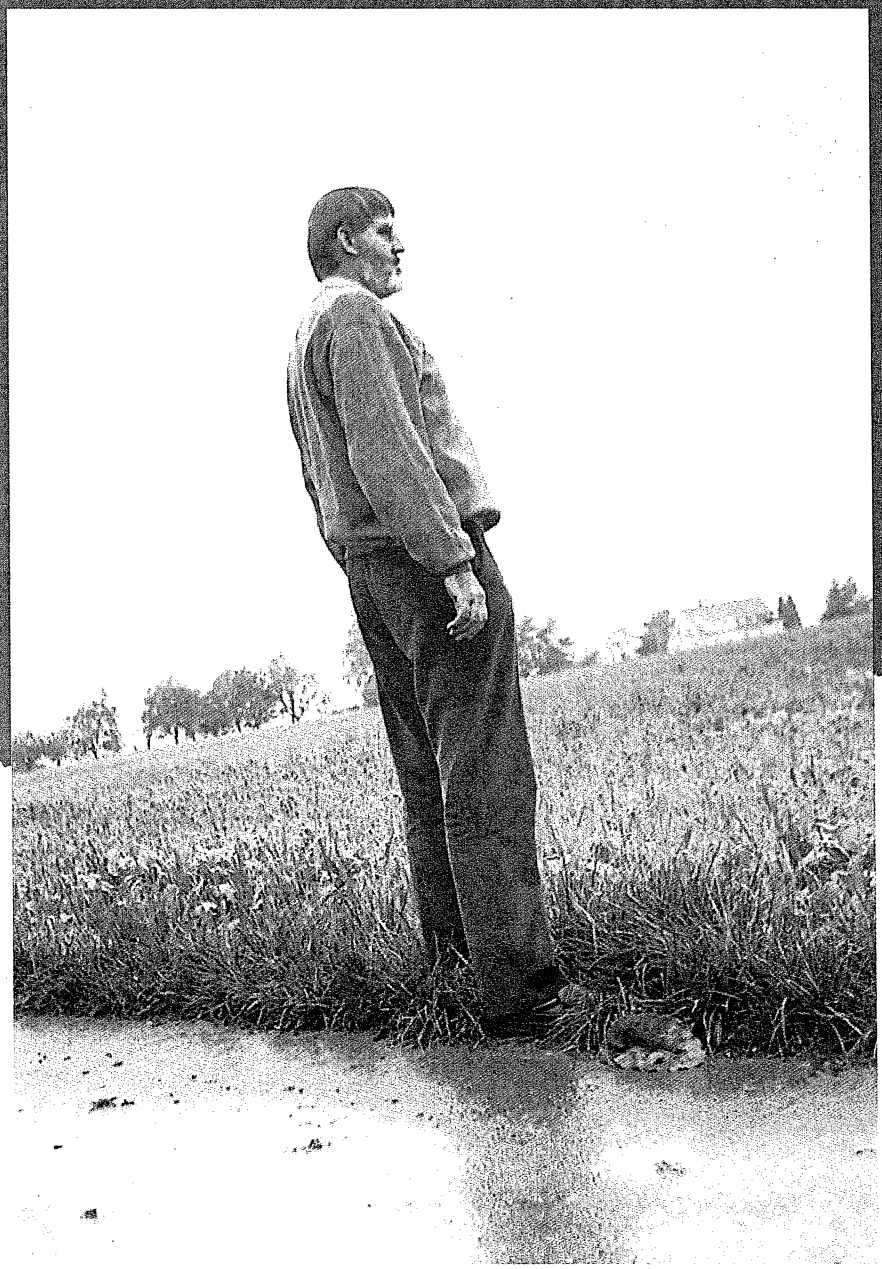
auf (–) und zuhören



14 essayistische Reflexionen über die Musik
und die Person Helmut Lachenmanns
herausgegeben von Hans-Peter Jahn

wolke

auf (–) und zuhören

14 essayistische Reflexionen über
die Musik und die Person Helmut Lachenmanns
herausgegeben von Hans-Peter Jahn

wolke

Erstausgabe 2005
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2005
© der Textbeiträge beim Herausgeber und bei den Autoren
© der Fotographien bei Jürgen Palmer
Gesetzt in der Minion
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung einer Fotografie von Jürgen Palmer
ISBN 3-936000-34-4

Inhalt

Vorwort 7

1.
Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann
Claus-Steffen Mahnkopf 13

2.
Hören ohne zu und auf?
Gedanken über einen Begriff mit Tradition
Lydia Jeschke 27

3.
Mozart in Lachenmann
Manuel Hidalgo 35

4.
Erfahrung Lachenmann
Hermann Kretzschmar 49

5.
TOCCATINA
Eine Erinnerung
Michael Reudenbach 55

6.
Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist
Frank Cox 67

7.
Vom Wohlklang zum Tastklang
Helmut Lachenmanns De-Komposition.
Mit einem Blick auf Heidegger und Klee
Günter Seubold 87

8.
Zur politischen Dimension einer musikalischen Kategorie
oder wie ist Helmut Lachenmanns »musique concrète instrumentale«
satztechnisch zu verstehen
Ralf-Alexander Kohler 109

Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann

Claus-Steffen Mahnkopf

»... Helmut ... inciampa ...« (Nono)

Vorbemerkung: Über Lachenmann, aus Gründen, die dieser Text erläutern wird, kann ich nicht einsinnig schreiben. Ich verfasse daher zwei Texte. Einen persönlichen, der gewisse Verhaltensweisen von Lachenmann aufgreift, um angemessen erzählen und antworten zu können. Und einen sachhaltigen, in dem es um seine Musik, sein Denken, seine Wirkung geht. Beide Texte sind völlig gleichwertig. Doch keine Darstellungsform, auch nicht die zweispaltige oder auf links und rechts verteilende, kann die Hierarchie vermeiden. Ich bitte daher den Leser, er möge mit einem der beiden Texte beginnen und nach dem zweiten seinen ersten nochmals lesen.

* * *

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 (und bei Lachenmann gibt es mehr als einen, der das in den 80er Jahren getan hat); ist die Phase der Konsolidierung vorüber, sind Kritik, Attacke, Urteil wieder möglich. Nicht aber in dem Zeitraum dazwischen. In diesem steckt Lachenmann heute. Daß er ein großer Komponist ist, den man einfach gut finden muß, ohne sich gesellschaftlich zu kompromittieren, hat sich überall herumgesprochen. Es finden sich kaum noch welche, die zuzugeben bereit wären, daß ihnen diese Musik nicht gefällt. Jeder kritische Blick, jedes kleinste Aber gerät schon in den Verdacht, es seien Rancune, Neid, Borniertheit im Spiel. Weiter ins Halleluja einzustimmen, daß wir endlich einen Großen und einen Avantgardisten haben, verbietet sich indes dem, der Lachenmann ernst nimmt. Die Sachauseinandersetzung mit ihm findet deswegen heute nicht im öffentlichen Raum statt, sondern in persönlichen Gesprächen, in den Diskussionen während der Konzertpausen, in Seminaren, auf Meisterkursen. Es ist auffällig, welch kritischer, mutiger, ja frecher Ton angestimmt wird – in wohltuendem Gegensatz zum offiziellen Knicks.

Was soll auch – zur Stunde – für, gegen, über Lachenmann gesagt werden? Daß sein Werk bedeutend sei? Daß er einen hohen Preis für seine »musique concrète instrumentale« zahlen mußte? Das wäre, wenn nicht falsch, so doch banal? Welchen Spielraum bietet uns Lachenmann, der nun selber zum ästhetischen Apparat wurde – im doppelten Sinne, als neue Form desselben und als Teil des alten? Jener Lachenmann, der tendentiell seine Gegner mit dem Verdikt des falschen Bewußtseins versehen mußte? Wo und wie ist er produktiv zu machen, um der musikalischen Zukunft willen? Das sind die Fragen, die in seinem 70. Jahr zu stellen sind.

Es sei gestattet, auf seine Musik einzugehen. Das größte Kompliment, das ich ihr ma-

chen kann, ist, einzuräumen, daß sie zuweilen klingt, als ob alle Musik so klingen müsse. Diese Erfahrung, die man an allen großen Personalstilen machen kann, ist ein untrügliches Zeichen für künstlerisches Niveau und Glaubwürdigkeit, ja für geschichtliche Relevanz. Ich meine das ohne Einschränkung: daß sie klänge, als ob alle Musik so klingen müsse, heißt nicht, sie sei propagandistisch oder ideologisch, sondern, daß sie den Möglichkeitsraum von Musik so weit ausmißt, daß man in ihr nichts zu vermissen meint (daß sie sehr wohl etwas vermissen läßt, das von ihr Ausgesparte, eröffnet sich erst der zweiten Reflexion). Insofern ist sie gelungen – als Ansatz wie als Werkfolge seit den 60er Jahren.

Gleichwohl gibt es Kritisierenswertes. Zunächst im Material. Lachenmann – ganz typisch für den Ansatz seiner Generation, überhaupt für die vor-postmoderne Situation – konzentriert sich auf einen bestimmten Teilbereich des Materials – das Geräusch, die geräuschhaften, sozusagen konkreten Klänge – und vernachlässigt infolgedessen die übrigen Bereiche. (Derlei Vereinseitigung gilt beispielsweise auch für den Spektralismus, der über lauter Harmonik die Morphologie vernachlässigt.) Es ist bei Lachenmann nicht einzusehen, wieso die Klangwelt insgesamt so ungemein ausdifferenziert ist, die Tonhöhen sich aber brav und bieder im Zwölftonraster bewegen (zumindest gilt das bis zum *Mädchen*, also für den Lachenmann, als welcher er sich einen Namen gemacht hat). Die übliche Entschuldigung, das geschehe in dialektischer Absicht, sei eine Auseinandersetzung mit der Tradition, ist meines Erachtens eine ideologische Ausflucht, eine, am Rande gesagt, reichlich dumme. Ich zumindest höre das nicht und glaube, daß man das nur hört, wenn man es glaubt, also ideologisch präformiert ist. Zumal diese zwölftongerasterten Töne untereinander allermeist einen bloß statistischen Zusammenhang eingehen. Sozusagen zwangsläufig. Wo Töne sind, gibt es auch Verbindungen zwischen ihnen.

Ein anderes Ungenügen ist die Konservativität, ja Vormodernität seiner Rhythmen. Es läuft ein Raster von Vierteln des Grundschlags – also meist Sechzehntel – durch. Solange es punktuell zerrissen ist, ist das Raster als Raster, als Restbestand des tonalen Akzentstufentakts, nicht zu vernehmen. Zumal viele der Klänge und Klangaktionen rhythmische Präzisheit gerade ausschließen. Wenn sich aber das Figurenwerk, sozusagen die Füllung zwischen den Punkten, vermehrt, dann werden auch noch die Punkte als Synkopen im gestuften Takt hörbar. Dabei verhält sich Lachenmann, als hätte die Notation niemals x-tolen erfunden oder als hätte es niemals Polytempik gegeben. Vor allem in *Mouvement* – aber auch schon in bestimmten Solopassagen von *Harmonica* – kommt es zu einem repetitiven rhythmischen Fluß, der im Gegensatz zur Nicht-Identität der Klangsprache steht und nur dort glaubwürdig wird, wo er ins Sarkastische oder Clowneske verzerrt wird; streckenweise ist er aber einfach nur schmissig und dürfte durchaus den Gefallen von Popfans finden. Solche durchgepeitschten Sechzehntel klingen nicht selten wie in Boulez' *Notations pour orchestre*: altmodisch.

Das alles kommt daher, daß er den *Gran Torso*-Ansatz nicht fortgeführt hat. In einem Skizzenbuch aus dem Frühjahr 1984 steht rückblickend: »Gran Torso / [...] Struktur-gedanke zur Reinigung des Hörens / Denkens / Erneuerung / Brechmittel / Bruch / Aufbruch.« Das Brechmittel läßt das, was überwunden werden soll, hinaus; es kommt zum Bruch, zum Bruch der Erneuerung durch Reinigung; es findet ein Aufbruch statt. Kurz gesagt bezeichnet das die Revolution der musikalischen Sprache, die sich bei Lachenmann Mitte der 60er Jahre ankündigte.

Gran Torso ist das Hauptwerk der Gegen-Musik. Es handelt von all dem, was bisher

ausgeschlossen war – sozusagen von der Restmenge. Das Vorwort zählt auf: »helles Knirschen«, »verschleierte, quasi entmaterialisierte, kaum wahrnehmbare Tonhöhe«, »trockenes, möglichst scharf perforiertes Rattern«, »Art ›Wahwah-Effekt‹«, »das Klangresultat soll an den Flatterzungen-Effekt einer gedämpften Posaune oder Trompete erinnern«, »Art ›Schnarchen‹«, »trockenes prasselndes Knirschen«, und im Notentext: »›Pfiffe‹«, »›Wisch‹«, »quasi ›Säge‹«, »sphärisches Geräusch«, »unhörbar weiter ›schreiben‹«, »fast tonlos«, »quasi erstickt«, »dicht ›perforiert‹«, »knarrend«. Das Revolutionäre und Geniale nun ist nicht, daß derlei eingesetzt wird – als Zusätze, Verfremdungen, als Provokationen –, sondern daß mit diesem Material ernst gemacht wird und aus ihm – und nur aus ihm – die gesamte Form, Syntax, »Sprache« entwickelt werden, daß daraus – und *nur* daraus – die Musik besteht. Die Dialektik will es, daß dieser konsequente Negativismus keine Negationsmusik ist; sie muß nichts abwehren, nicht konterkarieren, nichts ironisieren, wie etwa in der *Tanzsuite* und ihrer Dekonstruktion von Tänzen geschehen (was nicht pejorativ gemeint ist: es entsteht dort ein diabolischer Tanz, eine sarkastische Karikatur, einer Dante-Hölle würdig). Sie ist noch frei vom Hedonistischen des großen Orchesters, dem Lachenmann später verfallen und worauf er mit schlechtem Gewissen produktiv reagieren wird. Es ist, als ob Lachenmann im Laufe der 70er Jahre – als Nono ganz andere Schlüsse zog, aber dieser stand, wie wir heute wissen, am Beginn eines Alterswerks – glaubte, er müsse gegen die Gesellschaft vorgehen, wo er doch schon längst weiter als diese war. *Gran Torso* ist musikalischer Messianismus – sozusagen in objektivierter Gestalt –, auch wenn Lachenmann, vielleicht in christlichem Selbsthaß, den Messias verteufelt.

Mit dieser radikal anderen, veritabel und emphatisch neuen Musik – einem wahren Bild von Nicht-Identität – gibt Lachenmann seine Antwort auf Nono, nicht zu sehr auf dessen Musik, eher auf die Herausforderung, die dieses Über-Ich darstellen sollte. Bei Lachenmann wirkt ein Verbot produktiv, zwar kein jüdisches der Bilder, aber ein protestantisches reiner Gesinnungsethik. Wenn Benjamin einmal meinte, daß die Katastrophe sei, daß es so weitergehe, dann ist die Musik jener Jahre, die mehr ist, als der Name »musique concrète instrumentale« zu fassen versucht, die adäquate Reaktion darauf. Man sollte nicht das Versagen der deutschen Linken vergessen, die 68 herumkreischten, aber sonst wenig produzierten. Lachenmann, im Gegensatz zu Nono, erwähnt zwar Hitler, den Faschismus, die Shoah nicht – sonderbar für einen Linken, der sich andauernd Mühe gibt, der verlogenen bürgerlichen Welt die Fratze herunterzureißen –, er arbeitet aber an dem Entwurf einer erneuerten Musik, ganz Adornoisch in dem Sinne, daß man die Gesellschaft am besten erfasse, indem man sich in die Detailprobleme des eigenen Faches versenke und verliere.[1] Das Thema dieser Zeit war die Reflexion des Hörens auf sich selbst; damit wird

---

1 Es gehört zu den hervorstechendsten Eigenschaften der Person Lachenmann, daß er derlei von sich weisen würde. Er sagt es explizit: Für Nono war »das Komponieren eine Art messianisches Bedürfnis«, und das ginge ihm, Lachenmann, völlig ab. (Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, hg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 223) Trotzdem können wir sagen, daß seine Musik, wie auch die Klaus Hubers, in einem messianischen Projekt steht. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Über das Messianische in der Musik*, in: ders./Younghi Pagh-Paan, *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit* [= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen], Bremen 2004, und ders., *Der Ewige Friede und die ungeteilte Gerechtigkeit. Zum Messianischen in der Musik*, in: *Vom hörbaren Frieden*, hg. v. Hartmut Lück u. Dieter Senghaas, Frankfurt a. M. 2005) Der Protestant Lachenmann vermochte das nur, indem er es zu seinem blinden Fleck machte. Psycho-

seine Musik zum Teil eines messianischen Projekts, das, ganz anders als Nono, das Hören reinigen, befreien möchte, um es vorzubereiten auf etwas, was qualitativ anders wäre.

Zugleich tendiert eine solche selbstreflexive, gleichsam sich selber beobachtende Musik zur Meta-Musik. Die *Gran Torso*-Werke der ersten produktiven Hochphase höre ich nicht als Meta-Musik. Hier ist es der Versuch, Musik und nur Musik zu machen, aber auf andere Weise. Und die Ideen, die Lachenmann damals hatte – man denke nur an *Guero* –, sind bestechend plausibel, so überzeugend, daß man aus der geschichtlichen Entfernung die einstige Aufregung nicht mehr verstehen möchte. Und trotzdem wurde Lachenmanns Musik, zunehmend als er älter wurde, nach dem 45. Jahr, zu Meta-Musik, wobei ich aber gar nicht an das Extremwerk *Ein Kinderspiel* denke.

Es stellt sich die Frage, ob der *Gran Torso*-Ansatz konsequent durchgehalten werden konnte oder ob nicht Lachenmann vom »früher Ausgesparten« eingeholt wurde, nicht von der »›Versöhnung‹ mit zeitweilig Obsoletem: mit melodischen, rhythmischen, auch harmonisch bestimmten, gar konsonanten Elementen«[2] eines Tages verführt wurde. In den frühen 80ern ging der Negativismus auf das Negierte zu. Hier begann auch Lachenmanns Erfolg einzusetzen. Es mag spekuliert werden, ob das am natürlichen Alterungsprozeß liegt, wonach Älteren, länger Duchhaltenden mehr Respekt gezollt wird, oder an einem Stilwandel. Immerhin beruht der Erfolg nicht nur auf der wechselseitigen Freundschaft zum Ensemble Modern, sondern auch auf den Stücken, die in jener Zeit entstanden: *Harmonica* präsentierte ein farbiges, »harmonisches« Orchester, *Mouvement* zeigt das Rhythmische, das Musikantische in Lachenmann, *Allegro sostenuto* gab das nachspielbare Kammermusikstück ab. Die Hauptfrage ist, wie nach der »musique concrète instrumentale« von 1970 die opulent deutsche Musik von 1985 kommen konnte. Es ist kein Zufall, daß sich in den Skizzen zu *Harmonica* ein kleines »Figuren-Kabinett« findet, mit dem der Komponist seinen neuen Personalstil überschaubar halten möchte.

Zum Sympathischsten bei Lachenmann gehört, daß sein Schaffen auf einem Selbstmißverständnis basiert. Und zwar auf einem grandiosen: Daß er ein Strukturalist sei, habe ich ihm nie abgenommen. Schaut man in ein Skizzenbuch von März/April 1987, so erfährt man: »›strukturell Komponieren‹ heißt, durch schöpferisches, innovatorisch gelenktes Entwickeln, Nutzen, wahrnehmungstechnisch Aktivieren von gegebenen oder zu stiftenden Wahrnehmungskategorien ein Beziehungsfeld schaffen, welches sich dem vorgegebenen, vertrauten Beziehungsfeld der Mittel als Teilen des öffentlich und innerlich uns verwaltenden ästhetischen Apparates, gleichsam gewaltlos widersetzt, und es (ihn) neu beleuchtet.« Diese Definition ist großartig, aber sie ist keine Definition strukturellen Komponierens, sondern die eines kritischen Komponierens. Ein anderes Indiz: So bedeutend und erhellend der Aufsatz zu den Klangtypen der neuen Musik auch ist, er endet in terminologischer Konfusität. Denn wo es noch sinnvoll erscheint, Nominalvertauschungen vor-

---

analytiker sprechen von einer Verschiebung. Einerseits haßt er den Messias, andererseits ist der Messianist Nono allgegenwärtig. (Würde einmal eine große Studie über Lehrer-Schüler-Beziehungen bei Komponisten geschrieben, die Beziehung Nono/Lachenmann würde ein substantielles Kapitel füllen.) Dabei heißt es in einem Skizzenbuch – wohl aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre – ausdrücklich: »entscheidend sind nicht neue Klänge (in die das Ohr eintauchen kann) [,] sondern ist die Innovation des Hörers«. Wenn das kein messianisches Projekt ist…

2 Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm. 1), 2. Aufl. (2004), S. 228

zunehmen (etwa Kadenzklang/Klangkadenz), wird derlei absurd bei Struktur und Klang, zwei Kategorien, sie einander gegenüberstehen und sich nicht einfach zusammenschmelzen lassen (auch wenn genau das Lachenmanns persönliche Fixation sein mag). Er nennt ein kurzes Orchesterstück von Webern eine Einheit von Struktur und Klang, »*einen* Strukturklang«[3] – andere würde es ein komplettes Stück Musik – Werk – nennen. Es ist nicht sinnvoll, den Begriff der Struktur soweit überzustrapazieren, daß er tautologisch wird. Ein weiteres Indiz verweist auf die Ursprünge von Lachenmanns Obsession: den Serialismus. Lachenmanns Definition des Seriellen[4] ist ähnlich weit und deswegen unscharf wie sein Gebrauch des Wortes »Struktur«. In einem Skizzenbuch, am 30. September 1978, notiert er: »Ich habe nun nicht die Absicht, mich meinerseits an meiner strukturalistischen Nostalgie zu weiden«. Also hat er diese Nostalgie. Lachenmann muß sich – bis heute – als Strukturalist definieren, wie Nono immer glaubte, seinen punktualistischen Ursprüngen treu bleiben zu müssen. Aber wie dieser auch Musik jenseits der Punkte schreiben konnte, hat sich bei Lachenmann, und zwar schon recht früh, eine Musik gebildet, die alles andere als strukturalistisch ist. Und wir dürfen sagen: Gott sei dank. Lachenmann ist Klang-Komponist in einer Tradition, die von der Struktur ausgeht, die bei ihm auf ein Minimum reduziert wird – sowohl in der Konstruktion als auch im klingenden Ergebnis. Die Zeitnetze mit ihren Zeitmarken sind ein wenig wie Namenskärtchen auf Familienfesten, die natürlich nicht das Geringste darüber mitteilen, was da alles gesagt oder verschwiegen wird.

Daß Lachenmann ein Strukturalist sei, ist eine Verkennung, auf welche die Forschung nicht weiter hereinfallen sollte. Lachenmann ist ein Genius der Klänge, ihrer Interaktion, ihrer Verästelung, ihrer Binnendifferenzierung. Der Forschungsansatz, der dem anstünde, wäre die Phänomenologie, die haarkleine Erkundung dessen, was in der Partitur steht, und vor allem wie das konkret klingt. Partiturstudium und Gehörsanalyse. Ansätze dazu finden sich bei Christian Kemper und Rainer Nonnenmann.[5] Strukturalisten sind andere: João Rafael etwa oder Frank Cox – beide Beispiele dafür, daß dabei natürlich Musik entsteht und diese ausgesprochen expressiv ist, also genau nicht das, was Lachenmann befürchtet. Freilich konnte Lachenmann nur der Komponist der Klänge werden, wenn er sich als Strukturalist glaubte. Stünde er nicht in jener Tradition, seine Stücke ähnelten den Produkten der Klangkünstler, denen Ordnung und vor allem Syntax fehlen und die deswegen nicht selten Unmusikalisches hinterlassen. Dabei will er natürlich anders sein als die anderen. In jenem 1987-Skizzenbuch steht: »Absage an den ornamentalen / technizistischen / idyllischen / exotischen / surrealistischen / geschichtslosen / pseudomagischen / antitheoretischen Strukturbegriff« – liest man »Musik« statt »Strukturbegriff«, dann wird verständlich, was gemeint ist.

Lachenmann ist Klangimprovisator. Man kann sich ihn leibhaft vorstellen, am Schreibtisch, wo ihn die Lust, sich auszutoben, überkommt, und zu machen, was mit der

---

3 A.a.O. (1. Aufl.), S. 123, Hervorhebung im Original

4 A.a.O., S. 207

5 Christian Kemper, »Repräsentation und Struktur in einer ›Musik mit Bildern‹. Überlegungen zu Helmut Lachenmanns Musiktheater«, in: *Musik & Ästhetik* 19 (2001); Rainer Nonnenmann. *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken*, Mainz 2000

Struktur nun wirklich nichts mehr zu tun hat. In Takt 42 von *Allegro sostenuto* (und in Takt 46 oder 177) finden sich im Cello mikrotonal veränderte Töne, die sich mit denen der Kammermusikpartner reiben, wofür es aber weder in den Skizzen Hinweise noch sonstwie zu eruierende konstruktive Gründe gibt. Das klingt eben gut, so wie die Oktaven in Takt 216-218. Für die emphatische Fis-Oktave in Takt 361/362 gibt es keine Begründung auf der Konstruktionsebene. Ist einmal das Strukturnetz gegeben, wird frei komponiert. In Takt 392 steht im Cello eine hohe Obertonmelodie in E-Dur/subdominantisch (a, h, cis, dis, e). Das ist beim besten Willen kein dialektischer Strukturalismus.

Das technische Problem von Lachenmanns Klangkunst ist, daß die Klänge von sich aus keine formalen Strategien anbieten. Das erklärt, warum er immer von Struktur spricht (denn sie ist das eminente Problem) und jüngst den räumlichen Zeitcharakter klar einbekannt hat.[6] Die Klänge sind individuelle, sind monadische, trotz Familienähnlichkeiten, sie sind nicht-identische. Sie sind schwerer formal verbindlich zu verbinden als die Materialen der Konkurrenzstile: der Komplexismus mit seinen finalen Tendenzen, der Spektralismus mit seinen übergeordneten harmonischen Plänen und das formalisierte Komponieren mit seinen Algorithmen haben es diesbezüglich leichter.

Lachenmann macht nun etwas, was eigentlich nicht geht: Er schafft Formen. Seine Stücke – auch die langen nicht – sind nicht zu lange. (Mit der Kürzung von *Zwei Gefühle* für die Stuttgarter Produktion hat er beispielsweise die Oper auf das perfekte Maß gebracht.) Warum ist dem so? Nun, Lachenmann weiß nicht nur exakt, wie die Klänge klingen und funktionieren, wie sie sich verbinden lassen und was sie sozusagen sagen, sondern er kennt deren Eigenzeit sowie die Eigenzeiten ihrer Kombinatorik. Vermutlich weiß er das intuitiv. Ob sich dieses Wissen objektivieren läßt, ist mehr als fraglich. Das aber heißt: Nur Lachenmann kann so komponieren. Seine ausdifferenzierte Klangsprache, die mit dem *Mädchen* auf den Punkt (und auf eine ganze Welt) gebracht wurde, ist nicht imitierbar. Man muß extrem narzißtisch mit diesen Klängen identifiziert sein (und sie über Jahrzehnte entwickelt haben), um deren Interaktion zu kennen. Lachenmann ist der Meister seiner selbst. Das sollten die Epigonen, die glauben, nun müsse jeder wie er komponieren, einmal bedenken. Die Klänge sind »nicht ein Nacheinander, sondern ein sich ergänzendes Zueinander«[7], insofern eine Konstellation, insofern eine faktische Struktur, so wie jedes Seiende eine Struktur besitzt. Die Struktur der Lachenmannschen Werke ist aber Ergebnis, nicht jene klang- und phänomenfremde Schicht, gegen die die musikalische Konstruktion, mitunter auch die musikalische Semantik sich behaupten muß. Nur wenn Struktur als Widerpart der mise-en-musique auftritt und als Opponent hörbar – oder doch zumindest spürbar – wird, kann sinnvollerweise von Strukturalismus gesprochen werden. Lachenmanns Selbstverständnis beruht auf einer kolossalen Verschiebung.

Meta-Musik ist jene Kategorie, zu der Lachenmanns Musik, zumal nach dem Verlassen des *Gran Torso*-Ansatzes, immer wieder tendiert. Nicht primär, weil er nicht, wie Nono, die Innerlichkeit, die zu veräußerlichende, anstrebt, sondern Sachlichkeit, die Objektivität dessen, der etwas zeigt und nicht sagt, wie Lachenmann einmal mit Benjamin bekundete. Eher, weil das Vokabular ein indirektes ist. Ein treffliches Beispiel für Meta-Musik ist *Ausklang*, eine Studie der Reflexion über Tonalität. Auch fragt es sich, ob das

---

6 Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, 2. Aufl. (Anm. 2), S. 237

7 A.a.O. (2. Aufl.), S. 240

Zitieren und Durch-den-Wolf-Drehen von deutschen Kinderliedern wie »Hänschen klein« eine »sozialistische« Beschäftigung mit dem Volk oder leerlaufender Manierismus ist. Wie dem auch sei, die Morpheme, die Lachenmann einsetzt, sind nicht wörtlich gemeint, sie werden präsentiert, um sich zugleich von ihnen zu distanzieren, sie werden kommentiert und kritisiert. Hier findet die eigentliche Auseinandersetzung statt. Wenn überhaupt von Dialektik bei ihm gesprochen werden kann, dann müßte es »dialektische Semantik« heißen, aber nicht »dialektischer Strukturalismus«. Welches Sensorium Lachenmann für die Semantik besitzt, zeigt er so plastisch an Weberns Orchesterstück op. 10 Nr. 4.[8]

Schönheit als verweigerte Gewohnheit – diese berühmte Definition klingt gut, funktioniert aber nur eingeschränkt, wie überhaupt alle negativistischen Bestimmungen hinfällig werden, wenn das Negative zum Normalen wird. Was ist an einer »schönen« Bachfuge, jetzt, nach Jahrhunderten, verweigert? Lachenmanns spät bekundeter Wunsch nach Heiterkeit bestätigt, daß er beim Negativen nicht stehenbleiben will und auch nicht kann. Er ist eben ein freierer Geist als Spahlinger, der ihn dort beerben möchte, wo er Verrat und Regression wähnt. Die Verweigerungsästhetik bezahlt einen hohen Preis: sie macht sich abhängig von dem, was verweigert werden soll. Von hier kommen die so schalen Intervalle und die durchlaufenden Sechzehntel, die im eklatanten Widerspruch zur nicht-identischen Klangwelt stehen und im Alter glücklicherweise wieder abnehmen. Der Geschichtsbezug – sehr deutsch – ist ebenfalls ein Fluch. Man kommt dementsprechend schwer voran, und Lachenmann braucht Jahrzehnte, um das Wiedergutmachungsprojekt der Aufarbeitung der Vergangenheit zu einem Ende zu führen. Dieser lastende Geschichtsbezug zwang, langfristig gesehen, Lachenmann zu einer Flucht nach vorne: ins Interkulturelle, ins Universelle, in die sachliche Nüchternheit der Klänge, wie sie – bei ihm – geworden sind. Dabei hat sich die Ästhetik gewandelt. Die »Reinigung des Klangs«[9] möge zur Natur, zu einer Musik jenseits der Gesellschaft führen. Während Puristen bereits gefährlichen Eskapismus fürchten, gilt immer noch, daß seine Musik die Hörer verstört. Die sich breitmachende Einverleibung könnte aber der Vorbote dafür sein, daß seine Musik als ein Esoterisches heimelig wird. Davor wäre sie zu schützen.

Zu den besten Eigenschaften des Künstlers Lachenmann gehört, daß er zu Überraschungen fähig ist und sich zu erneuern weiß, auch dann, wenn es, wie nach dem *Mädchen*, scheint, als sei bereits alles gesagt. Man beachte, daß ein Komponist, der zugleich Pianist ist, das 60. Lebensjahr abwartet, um ein »richtiges« großes Klavierstück – eines vornehmlich auf den Tasten gespielt – zu komponieren. Daß *Serynade* so geschrieben ist, als habe es niemals *Guero* gegeben, verblüfft ebenso wie die Tatsache, daß er, gegen Ende, im letzten Teil, mit den so wirkungsvoll inszenierten falschen oder tatsächlichen Spektralakkorden Neuland – zumindest für ihn – betrat.[10] Generell ist festzustellen, daß die Ton-

8 A.a.O. (1. Aufl.), S. 123

9 A.a.O., S. 208

10 Die dortigen harmonischen Phänomene klingen derart beeindruckend, daß man dafür entschädigt wird, daß man wieder einmal so lange warten mußte. Die Längen, die fast jedes Lachenmann-Werk hat und die unruhigere Geister am liebsten gestrafft sähen, mögen verschiedene Gründe haben und Wirkungen zeitigen. Sind sie der Schubertschen Zeitdehnung geschuldet, machen sie die Leere unseres Daseins ahnbar, sind sie Ausdruck eines Klangfetischismus, der die Form überwölbt, oder sind sie nicht immer wieder nötig, um ein Späteres intensiver emergieren zu lassen?

höhen als Träger harmonischer Informationen wiederentdeckt werden. Und daß diese auch mikrotonale, etwa Vierteltöne, sind, wie im dritten Streichquartett, ist auffällig. Lachenmann hatte längst sein Klangspektrum erschöpfend erforscht. Materialfortschritt war nur noch möglich, indem er auf dasjenige Material zuging, dessen sich andere Hauptströmungen des Komponierens seit Jahrzehnten bedienen. So kommt es fast dazu, daß die »musique concrète instrumentale« – und nicht mehr die abgestoßene Tradition – in Anführungszeichen steht, als kommentiere Lachenmann, was er früher machte, als ein historisches Erbe, das es zu reflektieren gilt. Das relativiert auch seine über Jahrzehnte gepflegte Polemik gegen das Philharmonische. Denn genau das wollte er doch immer: einen Orchesterklang. Der, welcher mit *Gran Torso* eine wirklich andere Musik anbot, landete in den 80er Jahren, beginnend mit der heute fast Rihmisch anmutenden *Harmonica*, beim üppigen Orchesterfleiß. *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ist eine gigantische Orchester-Hausse.

Den späten Lachenmann scheint das gleiche Schicksal wie die Frankfurter zu ereilen. Man hielt ihnen vor, Horkheimer sei religiös, Adorno metaphysisch, Habermas liberal geworden. Nun, Lachenmann wird asiatisch. Vielleicht ist das ein legitimer Weg, in die Weltgesellschaft Eingang zu finden. Denn Lachenmanns Utopie ist nicht eine andere Gesellschaft, die anders hörte und deswegen eine andere Musik liebte, sondern Natur, also etwas von Gesellschaft Freies. Insofern ist er nur zum Teil ein gesellschaftskritischer Komponist zu nennen, der andere Teil ist sein Eskapismus. Aber vielleicht ist von einem deutschen Komponisten, von einem deutschen Komponisten seiner Generation, nicht mehr zu verlangen. Immerhin können wir uns in unserem Land die Künstler nicht aussuchen.

Im Skizzenbuch zu *Reigen seliger Geister* steht: »sehr bewußt ›apolitisch‹ / Musik als ›Zuflucht‹ in Zeiten der Gewalt / Die Utopie des [...] wachgewordenen Traumes«. Lachenmanns Sehnsucht geht seit längerem auf ein Nicht-Politisches, ein A-Politisches; daß es nicht ein Anti-Politisches und der Zustand jenseits der Politik weiterhin einer in einer Polis, im Gemeinsamen, sei, um mit Antonio Negri zu sprechen, – das hören wir aus seiner Musik, gleich, ob sie in den 60er Jahren geschrieben wurde oder uns nun im neuen Jahrhundert überraschen wird.

* * *

Ferneyhoughs, meines Lehrers, panische Angst, Lachenmann könne ihm, wenn es so weit sei, »seine« Stelle in Freiburg wegnehmen, hatte sich nicht wirklich auf mich übertragen. So war meine erste Begegnung mit Lachenmann in Darmstadt 1986 unbelastet. Ich nutzte dort die Gelegenheit, meine ersten Arbeiten wichtigen oder interessanten Komponisten und Musikern zu zeigen. Ich saß auf einer Wiese und drückte Lachenmann, einem ungemein offenen, unkomplizierten, sympathischen, jugendlich unverklemmten Menschen, meine *Monade*-Partitur in die Hand, mit der ich für die Oboe ein wenig das leisten wollte, was mein Lehrer für die Flöte geleistet hatte, nämlich das ultimative Stück zu schreiben. »Was soll ich denn sagen, wenn Sie schon *so* anfangen?« Vier Jahre später war er angriffslustiger. Eingeladen an das Freiburger Institut, nachdem Klaus Huber emeritiert worden war, meinte er zu einer fertigen Partitur eines Ensemblestücks, daß das ja alles schön und gut sei, ich es aber – endlich! – aufbrechen und das Ganze in Frage stellen müsse. Drei Jahre später sollte sein damaliger Schüler Wolfram Schurig inmitten der Lachenmann-

Klasse mich verteidigen mit dem Hinweis, daß diese Musik eben anders sei. Immerhin war Lachenmann, als es darauf ankam, treu und solidarisch. Ich werde es niemals vergessen, wie er 1990 in Amsterdam mithalf, mich zu retten, als Edgar Howarth mein ausgewähltes Kammerorchesterwerk *Interpénétration* aufzuführen sich weigerte und mich so um den Gaudeamus Prize zu bringen schien, den die Jury mir dann doch zusprechen sollte. Dabei hatte Lachenmann mir kurz zuvor auf der Straße, an meinen Aufsatz zum Komplexismus als Paradigmenwechsel denkend, »privaten Faschismus« vorgehalten. Solche Attacken nahm ich mir zu Herzen, sie brüskierten mich nicht. Ich spürte, daß Lachenmann auf gleicher Augenhöhe mit mir zu sprechen sich bemühte. Vollends unvergeßlich und nachhaltig ist ein langer Brief, den er mir schrieb, nachdem ich in einem schwierigen Jahr zu sehr jammerte. Dieser Brief gehört zum Offensten und Direktesten, was jemals ein Mensch, der mich siezt, mir an den Kopf warf. Wobei Lachenmann keinesfalls sich hinter seiner erreichten Souveränität versteckte, sondern unumwunden über seine ähnlich mißliche Lage in jungen Jahren sprach. Ich zeigte diesen Brief meiner älteren Schwester, die, als Psychologin, ohnehin das alles schon zu wissen glaubte und sich nun bestätigt fand. Sollte ich Enkel haben, ihnen würde ich diesen Brief enthüllen, der mir so lange nachging und immer wieder in Schlüsselmomenten in den Sinn kam. So ist mir kein Komponist je so nahe gerückt, sozusagen auf die Pelle, wie Lachenmann. Es ist interessant, daß eben dieser mir immer noch nicht das Du angeboten hat. Womit ich nichts gegen das anrührend bürgerliche Schutzverhalten von »Herr L.« und »Herr M.« sagen möchte. Wir wahren die Distanz. Warum auch nicht?

Jener Brief ist eine Einladung, offen und scheuklappenlos über ihn, den nun großen deutschen Komponisten, nachzudenken. Ich verstehe nicht, wie gerade unter Lachenmann-Anhängern das Objekt der Liebe derart versteinern konnte zu einem Messias, also just zu einer Figur, die Lachenmann nicht nur stets ablehnte, sondern der er auch unentwegt entgegenarbeitete. Als ich ihn vor nicht langer Zeit scherzhaft fragte, wie es sich denn nun als Mythos lebe, wies er derlei Prädikat sofort von sich, wohl wissend, daß an meiner Spitze doch etwas sei. Daß er sich sommers verkriecht in die italienische Einsamkeit, wer kann es ihm verdenken?

Daß Lachenmann ein komplizierter Mensch ist, wissen wir. Gerne zeigt er uns die Koketterie mit der eigenen Unsicherheit. Wer indes unsicher ist, kokettiert nicht, er ist unsicher. Und seine Eigenverliebtheit wird dann problematisch, wenn in *Kontrakadenz* bei Takt 187 vom Band zu hören ist »Kontrakadenz von Helmut Lachenmann, es spielt ...« Das müßte nicht sein. Allein, Lachenmann ist nicht eitel, und genau das bezeichnet die Grenze zu den Eitlen, die schon Epochale und Geniale sein müssen, daß man sie erträgt. Trotzdem: Er macht es sich zu einfach, wenn er erklärt: »Ich bin Musiker und weiß nichts von mir als Prophet«.[11] Oder ist das ein weiteres Selbstmißverständnis, das nötig ist, damit Lachenmann überhaupt arbeiten kann? Lachenmann hätte das intellektuelle und menschliche Zeug, sich auf das Niveau moderner Selbstreflexion zu begeben, wozu gehörte, was in Komponistenkreisen freilich unüblich ist: die Reflexion auf die eigene Psyche, den eigenen biographischen Ort, die tatsächlich gesellschaftliche und politische Stellung. Musiker können sich hier etwas zu Nutze machen, was Schriftstellern verwehrt ist, deren Wort welthafter ist als die wortlose Musik: sie können sich hinter dem Klang, dem Musizieren, ja hinter

---

11 Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm. 1), S. 202

der Musik verstecken. Nicht, daß Lachenmann ein Verstecker wäre. Aber gerade, daß er von anderem Schlage ist als Nono, dem er bis heute nicht entrinnen kann, zeigt, welche kreativen Rahmenbedingungen es waren, die Lachenmann das ermöglichten, was wir an ihm lieben.

Ich hätte mir von ihm, sozusagen dem Wortführer der deutschen Linken, mehr gesellschaftliches Engagement gewünscht, wenigstens als Musiker, und zwar als es brenzlig wurde, in den 90er Jahren, als die postmoderne Beliebigkeit in ökonomische Brutalität umschlug und wirklich künstlerisches Arbeiten immer schwieriger wurde. Erst neuerdings – aber nun ist es zu spät – ergreift er das Wort, in der Süddeutschen Zeitung etwa, wenn es an die Substanz der mitteleuropäischen Musikinstitutionen geht. Die putschähnlichen Vorgänge in der GEMA 2003, die doch in der Logik der Marktkapitalisierung liegen, trafen ihn hart. Er ringt weiterhin mit seiner Rolle, die er spätestens mit dem Siemenspreis erhielt, mit der Rolle des Helden, des einsamen Rufers in der Wüste, des letzten Dinosauriers, Rollen, die ihm andere zuweisen, wo er doch Mensch, Künstler und Musiker bleiben möchte.

Es gibt zwei Äußerungen, die ich Lachenmann beim besten Willen nicht durchgehen lassen kann. Einmal die herrschaftliche, ja hohepriesterliche Geste, mit der er 1990 zumindest für Deutschland ein für allemal die New Complexity als regressiven Manierismus abzukanzeln versuchte – getan in der Fußnote seines Manierismus-Aufsatzes in den »MusikTexten« (in der Gesamtausgabe dann entfernt). Diese Fußnote hatte es in sich: Hunderte von Deutschschreibenden sind ihr hündisch gefolgt und haben damit die teutsche Ideologie restituiert. In einem Skizzenbuch – wohl aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre – steht: »manieristischer Strukturbegriff, an dessen (widerstandsloser) Parameterbürokratie sich die Dummheit der künstlerischen Zeitgenossen einigeln kann.« Typisch Lachenmannsch, typisch für seine worterfinderische Polemik. Aber wen meint er eigentlich? Offenbar Dummköpfe. Sind aber Dummköpfe die Gewährsleute von ästhetischen Debatten? Hat er es nötig, sich mit Dummköpfen herumzuschlagen? Oder wurde ihm die »komplexe Fraktion« im Darmstadt der 80er Jahre unkoscher, die doch immerhin Begabungen wie Klaus K. Hübler oder Richard Barrett hervorbrachte, an denen kein ernstzunehmender Beobachter vorbeigehen konnte? Und in einem Skizzenbuch von 1982/83 spricht Lachenmann im Zusammenhang von Ferneyhough von »Strukturgestrüpp«. Mag es sein, daß er diese Musik nicht verstand, der er gleichwohl 1986 gesprächsweise größte Dialektik von Konstruktion und Ausdruck konzedierte? Ähnlich unbeholfen reagierte er auf mein Quartett *D'avance*, dessen »Struktur« er als imposant bewunderte, um es im gleichen Atemzug als Manierismus abzuqualifizieren. Dabei wäre doch der Begriff des Manierismus als einer zentralen Kategorie der Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung auf Lachenmanns eigenwillige und exzentrische Musik anzuwenden. Das gäbe einmal eine schöne Diskussion, wenn der Mut gefunden wäre, *Pression* oder *Guero* als manieristische Kunst zu betrachten.

Die andere Formulierung ist der Satz »Ich sehe überhaupt keine Ansätze, die weiter gegangen sind als das, was wir gemacht haben«[12] – das ist Stockhausen, nur daß dieser nicht »wir« sagen würde. Ein solcher Satz, abgesehen davon, daß er empirisch falsch ist, ist autoritär, narzißtisch, eurozentristisch und schlimmer noch: er zeigt den fehlenden Glau-

---

12 A.a.O., S. 219

ben an die Kreativität der Menschheit. Kann jemand so denken, der als Lehrer mit die Begabtesten anlockte und faszinierte? Ist nicht sein Schüler Mark André – Strukturalist, dabei strukturalistischer als Lachenmann, und Klangmagier – das beste Beispiel, daß sehr wohl weiter gegangen wurde, und zwar nicht nur dort, wo stilistische Vergleiche schwerfallen?

Ein Weiteres, was mich verstört, ist etwas, was an einer Differenz zu Nono auszumachen ist. Dieser stellte sich dem Faschismus und der Shoah. Dieser thematisierte Auschwitz. Nun ist von einem deutschen Komponisten seiner Generation das nicht zu erwarten gewesen. Sie war zwar links, das aber sozusagen bundesrepublikanisch geglättet. Und trotzdem: Lachenmann ist 1935 geboren und war zehn Jahre alt, als der Krieg endete. Er sah die nationalsozialistischen Farben, er roch deren Ästhetik und später den Krieg, er hörte die rauhen und unmenschlichen Stimmen. Ihn trennen sechs Jahre von einem Habermas, der zu Kriegsende im besten Alter für eine »reeducation« war und sich daraus *auch* eine Lebensaufgabe erfand. Und Lachenmann? Die Begegnung mit Nono – und vollends die beiden wohngemeinschaftsähnlichen Jahre auf Giudecca – müssen für ihn ein schockhaftes Erweckungserlebnis gewesen sein. Denn da kommt alles zusammen, der kulturelle Überfluß Venedigs, die Leichtigkeit der Italianità, die Tradition der Resistenza, Nonos Ethos, Politik und Adel, der Schönberg in dessen Frau, das sohnhafte Privileg des Privatschülers, das Licht und der Wind, das Meer und Laute der Lagune. Ein inspirierenderer und prägenderer Ort für einen jungen Künstler läßt sich kaum vorstellen. Zumal Nono die Wahrheit zur Stunde repräsentierte und frei war von den Sünden der deutschen Väter und Mütter. Da ging es zur Sache. Bildungsgespräche à la Eckermann werden das nicht gewesen sein. Nono bleibt bis heute Lachenmanns Bezugspunkt. Der tiefste und freieste Text aus seiner Feder ist jener große zu Nono aus dem Jahre 1991.

Als Lachenmann wieder ins deutsche Kernland zurückkam, war er Exilant, Fremder in der Heimat, der wußte, daß es prinzipiell so wie gehabt nicht weitergehen könne, er aber auch nicht einfach Nono imitieren konnte. In dieser Lage bildete sich seine Ästhetik aus – eine sonderbare Adaption eines Strukturbegriffs und vor allem die genuin erfinderische Konkretheit der Klangproduktion an Instrumenten (und nicht im Tonstudio, wie vielleicht zu erwarten gewesen war). Daß er für sein Patent einen Namen ersann – »musique concrète instrumentale« –, ist sein gutes Recht. Der schwäbische Klangtüftler sollte darauf achten, daß andere, Jüngere ihm das Seine nicht stibitzen. Lachenmann erfährt den Kulturbruch des 20. Jahrhunderts als den zwischen Süddeutschland und dem Veneto. Seit der Zeit, wenn auch unausgesprochen – und wer weiß: wie bewußt, wie reflektiert dort, wo es keine Aufzeichnungen gibt –, also zumindest faktisch, wird das Projekt einer »Aufarbeitung der Vergangenheit« zu einem Teil seiner selbst. Da Lachenmann nur über Umwege weiterkommt und nur um die Ecke herum (also ins Unsichtbare hinein) denken kann, wird der Kulturbruch nicht explizit gemacht, zeigt sich aber dennoch an bestimmten Stellen: die Wahl des Opernsujets, von Andersens Märchen, ist ein Geniestreich wie der Bergs mit dem *Wozzeck*.

Seiner Generation war es selbstverständlich, gegen jede amerikanische Aggression zu wettern, nicht aber, sich zu der in Schüben stärker werdenden Auseinandersetzung mit der eigenen National-Geschichte zu äußern. Spätestens seit den 70er Jahren wäre das aber nötig gewesen. Vollends bei Debatten über das, was geht und nicht, was gehen soll und nicht, ob ein Film wie *Schindlers Liste* angemessen sei, ob ein Holocaust-Mahnmal in

Berlin gebaut werden solle, wie wir mit Israel umgehen und so weiter und so weiter. In Lachenmanns Schriften, schaut man in das Namenverzeichnis, taucht der Name Marx wenigstens zweimal auf. Sonst fehlt aber die Geschichte. Der Autor kämpft zwar unermüdlich gegen den ästhetischen Apparat und die erstarrten bürgerlichen Reaktionsformen. Auf den Gedanken kommt er aber nicht, diese historisch konkret zu machen. Dabei ist doch offensichtlich, daß die Blüte der neuen Musik – zumal in Frankreich, Italien und Deutschland – eine Antwort auf den Kulturbruch ist, darauf, daß auch das Hören, auch die Musik selber anders werden müsse, wenn Demokratie, Frieden und Zivilgesellschaft, sprich: das europäische Projekt, vorankommen sollen. Über all das schweigt Lachenmann systematisch. Erklärt werden kann das nicht mit einem Hinweis auf Nono, der sagte, er sei nur zufällig Musiker (und primär Kämpfer gegens Antidemokratische), während Lachenmann nicht-zufällig Musiker ist. Sicher ist das sehr unterschiedliche Musikersein der Schlüssel für die Differenz zwischen beiden.[13] Lachenmann ist der Musikant, der in Venedig erfährt, daß das so nicht mehr geht, und wird lieber Magengeschwüre in Kauf nehmen, als ungebrochen seine Spiellust auszuleben. Die unzähligen, teilweise zum Überdruß angehäuften Läufe, Tonleitern und Arpeggien in den Stücken der 80er Jahre – Restbestände des Klavierübens – sind Wundmale jenes Traumas. In Venedig verlor Lachenmann seine Unschuld, und zwar gründlich. Nach längerer Inkubationszeit bricht es in der zweiten Hälfte der 60er Jahre heraus. Das, wofür *Gran Torso* steht, ist der radikale Bruch mit jedweder Musik, die klingen und bewegen möchte. Sie ist konsequente Desillusionierung. Vielleicht der schärfste Bruch seit der Emanzipation der Dissonanz. Lachenmann wird ja auch danach so gehaßt wie ehedem die Neutöner, so daß Adornos wunderbare Einsicht aus der Vorrede der *Philosophie der neuen Musik* paßt, das Publikum verstehe sehr wohl, da das, was es ablehnt, ihnen den Spiegel vorhält. Lachenmanns frühe Musik ist auch ein Gegenmodell zur heimeligen Wirtschaftswunderidylle in deutschen Wohnzimmern, der Schlag gegen die Karajan-Politur.

Daß er diesen Ansatz nicht bis heute durchhielt und in den 80ern eine neue Redseligkeit entwickelte, ist eine andere Sache. Er, der Eigenwillige, manchmal Eigenbröttlerische, hat das Recht des Künstlers: seinen Weg zu gehen. Zumal es fraglich ist, ob jemand ein Leben lang Vorhut der Garde sein kann. Allein, er bleib seinen musikalischen, zumal instrumentaltechnischen Imperativen treu, ganz im Gegensatz zu manch anderem seiner Generation, der, etwa was die Pragmatik des Orchesters anbelangt, Kompromisse einging und sich dadurch kompromittierte. Lachenmann hat dem Orchester das Seine aufgezwungen. Und es gelang ihm, daß es es aufnimmt. Das Stuttgarter Opernorchester spielt nun das *Mädchen* so perfekt und so brillant wie viele Orchester andernorts Richard Strauss: messerscharf und hochvirtuos – und hat Spaß dabei. Das ist der Beweis, daß es Fortschritt in der Musik gibt, sofern man ihn will.

---

13 Lachenmann ist Musiker. Studiert man die Skizzenbücher, so scheinen die beiden am meisten vorkommenden Wörter »Struktur« – eine wahre Obsession – und »Nono« zu sein. Die Skizzenbücher sprechen stets von Musik, aber »Welt« kommt nicht eigentlich vor, keine Politik, kein Tagesgeschehen, keine Literatur, keine Philosophie. »27. III 87 in Gigi[s] Wohnung« – so ist festgehalten – »Was ich holen muß [:] Joyce Finnegans Wake, (Schelling), Heidegger Werke, Rosenzweig, Heiner Müller.« Lachenmann spricht im Gegensatz zu Klaus Huber nie vom Leben, vom Erleben, immer nur von Wahrnehmung (und gelegentlich von Bewußtsein); daß ihm das zu wenig ist, beweist der Entschluß, seine Gesammelte Schriften unter den Titel existentieller Erfahrung zu stellen.

Lachenmanns Musik ist nicht nur die überzeugendste Antwort – und vielleicht die einzige seiner Generation – auf die deutsche Misere, sie gelangte auch zu einem internationalen Stil. Der humanistisch-aufklärerische Geist in ihr, ihr Universelles, ist stärker als das Verbotsprinzip, das bei jeder Regung des Komponisten Einhalt gebietet. Die vielleicht größte Leistung Lachenmanns ist, daß seine Musik, kategorial gesehen, Meta-Musik, zu guter Letzt mehr als Meta-Musik wurde. Die konsequente, geradezu agoraphobische Konstanz führte zu einem Personalstil, zu einem Lebenswerk, das den Zustand des »Meta« übersteigt, die Anführungszeichenhaftigkeit seiner Musik hinter sich läßt. Insofern hat Lachenmann der deutschen, der europäischen, der Musik der Welt einen »turn« gegeben, der unwiderruflich ist. Eine von Lohnarbeit befreite Menschheit, die zu hören versteht, wird sie als einen Teil ihrer Tradition erkennen.