

Lachenmann und die Stuttgarter Konkreten

Es war Helmut Lachenmann, der einen Begriff bildete, welcher geeignet sein könnte, seine Musik und darüber hinaus einen Großteil dessen, was in den 60er und noch 70er Jahren komponiert wurde, in einer anderen, richtigeren Perspektive zu sehen, als das bisher üblich und vielleicht auch möglich war. Ich meine den Begriff *Musique concrète instrumentale*. Natürlich assoziiert der Leser dabei nicht nur das, was unmittelbar nach dem Kriege Pierre Schaeffer und Pierre Henry in dem Pariser Studio produzierten, die *musique concrète*, sondern er wird der Umgestaltung gewahr, die der Begriff bei Lachenmann erfuhr. Das Konkrete der Pariser *musique concrète* bezog sich auf die Geräuschwelt, die damals noch vorwiegend der Großstädter produzierte und der er ausgesetzt sich fand, heute allerdings eine flächendeckende Ubiquität erreicht hat. Obwohl sich die Pariser *musique concrète* philosophisch eher auf den Sartreschen Existenzialismus berief (*Symphonie pour un homme seul*), berührt sie sich doch mit Auffassungen des mittleren Cage, dem es um die Aufhebung des vorgeblichen Widerspruchs zwischen Kunst und Welt ging: Ein Babygeschrei wird ein gutes Stück moderner Musik nicht kaputt machen.¹ Wobei das Gute der guten Musik im wesentlichen darin besteht, sich durchlässig zu verhalten gegenüber den mehr oder weniger zufälligen Umweltklängen. Lachenmann hat diesen Gestus des sich Öffnens der Musik dem Nichtmusikalischen gegenüber, die Idee von der Durchkunstung der Welt und der Durchweltlichung der Kunst revoziert dadurch, daß er das Konkrete der Musik wieder in den Raum zurücknahm, der durch das Instrumentale definiert wird. Musik kann zwar erst durchs Instrument entstehen, aber das verhielt sie im Bannkreis des Instrumentalen. Was Lachenmann betraf, so hat er sich mit dieser Beschränkung den Widerstand geschaffen, an dem seine Produktivität sich entzünden konnte.

Nun könnte der Kenner einwenden, daß nicht wenige Komponisten der 60er Jahre, allen voran Kagel, in den musikalischen Prozeß Instrumente einbezogen haben, die kaum als musikalische im Sinne der Tradition aufzufassen sind: Gartenschläuche, Holzsandalen, Querlüfter, Bremstrommeln usw. Man hat seinerzeit aus dieser Anhäufung nicht-musikalischer Instrumente eine Pointierung des Materials, gar

¹ John Cage, *Silence*. Deutsch von Ernst Jandl. Hrsg. von Helmut Heißenbüttel. Neuwied Berlin 1969, 58.

einen, um Adornos Begriff zu strapazieren, Materialfetischismus herausgelesen, herauslesen wollen: Musik als Ostentation ungewöhnlicher Materialien. Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall. Die Vielzahl der seit dem Ende des Serialismus verwendeten Materialien - Instrumente und ihre klanglichen Möglichkeiten - signalisiert deren Inferiorität. Nicht mehr wurde Musik durch das Material legitimiert, sondern die Legitimation erfolgt durch Verfahren². Früher entschied das Material - der traditionelle Vorrat an Instrumenten und Tönen - über die Frage Musik oder nicht, während anhand des kompositorischen Verfahrens über gut und schlecht entschieden wurde. Heute (teilweise noch) entscheidet das Verfahren darüber, was Musik ist und was nicht, während sich das Material von einem ontisch vorgegebenen zu einem fallweise verfügbaren wandelte. Indem der Komponist den Klang von Tischtennisbällen handhabt, als wären diese Musikinstrumente, werden sie zu solchen: Sie erfüllen eine musikalische Funktion. Allerdings mußte durch eine solche Umkehrung der Auffassungen die Entscheidungen darüber, was gut oder schlecht sei, ins Hintertreffen geraten. Möglicherweise liegt in diesem Defizit der Grund dafür, daß man die Akribie der Notation in einer Weise steigerte, die Genauigkeit und Subtilität ebenso suggerieren wollte, wie die Verfügung über die Klänge, die aus der Interpretation solcher Notationen hervorgehen sollten. Die von manchen Kompositionspreis-Juroren geübte Unterscheidung von Filzstift-Komponisten und Meistern der feinen Feder reflektiert diese Umkehrung in ähnlicher Weise wie der flache Usus, anhand des Notationsbildes zu kategorisieren: Der Kandidat notiert wie Ferneyhough, was heißen will, seine Musik kommt nicht über den Stand eines Imitats hinaus.

Es ist zuzugeben, daß die Bestimmung dessen, was in der Kunst konkret sei, in der Malerei leichter zu leisten ist als in der Musik. In der Malerei hat man immerhin den Gegensatz gegenständlich/ungegenständlich, der dem kritischen Bemühen entgegenkommt. Das könnte nahelegen, den Bestimmungsmodus, wie er in der Malerei zur Anwendung kam, in der Hoffnung zu referieren, daß man dabei auch auf für die Musik Triftiges stößt. Max Bense, theoretischer Kopf der Stuttgarter Konkreten, operierte, als er sich um die Bestimmung des Konkreten in der Kunst bemühte, mit der Differenz Makro-/Mikroästhetik.³ Diese Differenz ist abgeleitet von der naturwissenschaftlichen Unterscheidung von klassischer Mechanik und Quantenphysik, von Makro- und Mikrophysik. Es ist auch unter Musikern kein Geheimnis, daß die New-

² Vgl. zu diesem Komplex Niklas Luhmann, *Legitimation durch Verfahren*. Frankfurt 1983.

³ Max Bense, *Aesthetica*. Stuttgart 1954 (Bense I); Ders., *Aesthetische Information. Aesthetica II*. Krefeld und Baden-Baden. 1956 (Bense II), hier Bense II, 32 ff.

tonsche Physik im atomaren Bereich ihre einst für umfassend gehaltene Gültigkeit einbüßte, daß sich die atomaren Vorgänge mit ihrer Hilfe nicht mehr beschreiben ließen. Schon im 19. Jahrhundert untergruben die Wärme- und Elektrizitätslehre den Primat der Newtonschen Physik und erzwangen die Einführung des statistischen Denkens. Hinzu kam in der Quantenphysik, daß sich die physikalischen Vorgänge der unmittelbaren Beschreibung entzogen, daß sich die klassischen Begriffe nicht mehr anwenden ließen. Das führte zu begrifflichen Aporien, die sich nur durch eine zunehmende Abstraktion, durch mathematische Operationen nämlich, kompensieren ließen: "Gleichzeitig erkennen wir, daß wir die atomaren Erscheinungen nicht in unzweideutiger Weise in irgendeiner gewöhnlichen Sprache beschreiben können."⁴ Es wäre schon merkwürdig, wenn sich derartige Aporien nicht auch in der zeitgenössischen Ästhetik niederschlagen würden. Für Heisenberg besteht kein Zweifel daran, "daß die Wandlungen in den Grundlagen der modernen Naturwissenschaft . . . als Symptom angesehen werden können für Verschiebungen in den Fundamenten unseres Daseins, die sich an vielen Stellen gleichzeitig äußern, sei es in den Veränderungen unserer Lebensweise und unserer Denkgewohnheiten, sei es in äußeren Katastrophen, Kriegen und Revolutionen."⁵ Und über Max Planck schreibt er, daß dieser nie daran gedacht habe, "die klassische Physik umstoßen zu wollen, sondern er wollte nur über dieses eine, offensichtlich noch ungelöste Problem der Strahlung des 'schwarzen Körpers' Klarheit gewinnen. Schließlich entdeckte er zu seinem Schrecken, daß er zur Deutung dieser Strahlung eine Hypothese machen mußte, die nicht in den Rahmen der klassischen Physik paßte . . .". Er versuchte dann später seine Quantenhypothese zu mildern, um die Widersprüche zur klassischen Physik weniger eklatant zu machen. Aber damit hatte er keinen Erfolg."⁶ Das erinnert nicht von ungefähr an Schönberg, der sich zur gleichen Zeit wie Planck mit dem Problem herumschlug, die Vollstreckung der klassischen Tradition bewerkstelligen zu müssen mit Mitteln, die nicht mehr in den Rahmen der klassischen Tradition paßten. Und wie Planck versuchte er später, die Dodekaphonie durch thematische Operationen und durch Gebrauch klassischer Formtypen (Suite) zu "mildern". Schönberg hat immer darauf bestanden, daß ihm die "Revolution" von der Musik selbst aufgezwungen worden sei, oder wie Heisenberg über Planck schreibt, "daß es sich bei dem Neuen um einen Sach-

⁴ Werner Heisenberg, *Schritte über Grenzen*. München ⁷1989, 204.

⁵ Heisenberg, 106.

⁶ Heisenberg, 244.

zwang handelt; daß die Änderung der Denkstruktur von den Phänomenen, von der Natur selbst erzwungen wird, nicht von irgendwelchen menschlichen Autoritäten."⁷

Es bedarf keines Hinweises darauf, daß Benses Differenz Makro-/Mikroästhetik auch erst von den "Phänomenen", das heißt: von den Werken erzwungen wurde, die unterdessen entstanden und die nicht mehr mit den Mitteln einer traditionellen Ästhetik zu beschreiben waren. Fundamental ist Benses Beobachtung, daß in der gegenstandslosen Malerei an die Stelle der klassischen Gegenstandsontologie eine nicht-klassische Funktionsontologie tritt⁸. In den Werken von Benses Mitstreiter Max Bill finden sich Formkonzepte verwirklicht, die im wesentlichen Funktionsverhältnisse zwischen Farben, Formen, Licht, Raum und Bewegung betreffen. Bill nannte diesen Kompositionsprozess "Konkretion", weil das Ergebnis ein Gegenstand und nicht die Abbildung eines solchen ist. Farben, früher Bedingungen der Malerei, weil zur Definition des dargestellten Gegenstandes notwendig, verändern sich zu Gegenständen der Malerei: Das Bild stellt Rot erst her. Schließt man sich Benses Zeichentheorie⁸ an, so muß man Rot als Zeichen und Zeichenträger gleicherweise interpretieren, es ist nicht mehr Zeichen für irgendetwas, sondern Zeichen für sich selbst. Um es im Sprachduktus von Cage-Jandl⁹ zu sagen: Das Bild ist nicht dies und das, es ist. Das erklärt auch, weshalb in dieser Diskussion die Frage nach der Qualität verlorengehen mußte.

Wollte man Benses Auffassung, Kunst sei Mitrealität, auch angesichts der gegenstandslosen Malerei unbeschadet durchhalten, mußte der Realitätsplafond tiefer, in die Mikrophysik nämlich verlegt werden. In der Musik hat Webern mit seinen Rekursen auf die Formen des Organischen (Pflanze) und des Anorganischen (Kristall) ähnliches versucht. Dabei sah man sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, daß, wie Heisenberg beklagte, das Begriffsrepertoire der "natürlichen" Sprache nicht mehr ausreichte, um mikrophysikalische Sachverhalte zu klären: Der Übergang in die mathematische Abstraktion (Heisenberg) war unvermeidlich. Aber dieser Zug der Naturwissenschaft diente als Motivquelle dafür, in der Kunst, zumal in der Musik, sich wieder auf die mathematischen Fundamente zu besinnen. Solche Rückbesinnung reichte von der Reihentechnik der Wiener Schule über den Serialismus bis zu Hindemiths Harmonie der Welt und den streng pythagoräischen Restaurationsversuchen des Schönberg-Schülers Hans Kayser. Dabei konnte nicht über-

⁷ Heisenberg, 249.

⁸ Bense I, 40f. II, 32ff.

⁹ Cage, 29: "Es ist in dieser Situation ganz nutzlos, wenn irgendjemand sagt, Feldmans Werk sei gut oder nicht gut. Denn wir sind in der klaren Situation: es ist".

sehen werden, daß, wie Xenakis kritisch anmerkte, die der seriellen Musik inhärente mathematische Auffassung noch der Newtonschen Physik angehörte, das heißt: noch älteren Denkfiguren sich verdankte, deren begrenzte Gültigkeit durch die Quantenphysik längst bewiesen wurde. Iannis Xenakis war wohl der erste, der unter Berufung auf die Boltzmann-Verteilung statistische Methoden des Komponierens entwickelte, denen sich andere Komponisten wie Stockhausen (Gesang der Jünglinge), Ligeti, Cerha oder Penderecki modifizierend anschlossen. Immerhin wurde solcherweise gewährleistet, daß Mathematik in welcher Form auch immer (klassisch/nichtklassisch) als Scharnier zwischen Realität und Mitrealität fungierte, mithin die, worauf es Bense auch ankam, Kompatibilität von Welt und Kunst wieder hergestellt wurde.

"Die ganze objektive Beschreibung der Natur im Newtonschen Sinne, bei der man den Bestimmungsstücken des Systems, wie Ort, Geschwindigkeit, Energie, bestimmte Werte zuschreibt, mußte aufgegeben werden zugunsten einer Beschreibung von Beobachtungssituationen, in denen nur die Wahrscheinlichkeiten für gewisse Ergebnisse angegeben werden können."¹⁰ In der Musik hat das Echo dieses Umsturzes die Zweifel an der Allgemeingültigkeit jener "Bestimmungsstücke" genährt, die sich auf das Newtonsche Zeitalter zurückführen ließen, also Themen, Motive, harmonische Funktionalität, gar Intervalle und die ihnen komplementären rhythmischen Proportionen. Dabei spielte, wie am Beispiel Lachenmann zu zeigen, nicht eine wie auch immer geartete konstruktive Idee die primäre Rolle, sondern zunächst einmal die Einsicht, daß die durch jahrhundertalten Gebrauch mit ganz bestimmten Vorstellungen und Empfindungen aufgeladenen Materialien keinen Platz mehr ließen für die Artikulation neuer Formen des musikalischen Ausdrucks. Welches Material auch benutzt wurde, es fand sich, um Bense zu paraphrasieren, durch eine Vielzahl von Zeichen präformiert, die nicht nur einer neuen Bestimmung im Wege waren, sondern das entstehende Werk mit einer Vielzahl von unerwünschten Bestimmungen infizierten. Hier hat Lachenmanns seinen frühen theoretischen Schriften zentrale Kategorie des *refus* ihren kritischen Ursprung. Gesellschaftlich gemeint, richtete sie sich nicht nur gegen eine falsche musikalische Praxis, sondern auch gegen die Geschichte des musikalischen Materials. Doch verpuffte nach Auffassung vieler konkreter Komponisten der kritische Impuls, wenn die neuen Materialien, die einen von Geschichte unbelasteten Ausdruck garantieren sollten, im, wie es die Pariser *Musique concrète* nach dem Kriege tat, musikfernen Raum aufgesucht wurden. Erst im unmittelbaren Kontakt mit dem zu Kriti-

¹⁰ Heisenberg, 242.

sierenden konnte der kritische Impuls wirksam werden. Um ein Beispiel solchen kritischen Verhaltens zu geben : Lachenmann - und Holliger teilt solche Auffassung - definierte das Geräuschhafte der neuen Musik als Teilmoment der Klangerzeugung, als Arbeit. Klappen-, Kratz- und Bläsergeräusche legen jene Schicht komplexer physisch-psychischer Anstrengung frei, deren Vorhandensein Musik immer vertuschte, damit Spiel zu Spiel werde. Schon Hegel rügte an der Kunst alles, was an Not und Arbeit erinnerte.

Es konnte nach all dem nicht ausbleiben, daß sich auch die Auffassung dessen, was Komponieren hieß, nachhaltig veränderte. Noch bei Schönberg war Komponieren ein erneutes Zusammensetzen eines als zweite Natur vorgegebenen Materials. In den 60er Jahren begann Komponieren mit der Erfindung von Material, das heißt: mit dem kritischen Ausscheiden von Materialien, deren Gebrauch bereits eine kompositorische Vorentscheidung einschloß. Die Konsequenz war dramatisch. Das Werk wurde nicht mehr aus Klängen hergestellt, die auch in hunderten Werken anderer Komponisten vorkamen, sondern es stellte diese Klänge erst her: Komponieren als Klangherstellung. Es war jedoch abzusehen, daß sich unter den veränderten Aspekten eines Tages die Aufmerksamkeit der Komponisten wieder auf das "alte" Material, die Töne und Intervalle richten würde. Diese Rückwendung konnte nur dann überzeugen, wenn es gelang, auch Töne und Intervalle zu konkretisieren, an ihnen die historischen und emotionalen Besetztheiten, um einen umständlich-schönen Ausdruck von Schönberg zu benutzen, wegzuvitriolisieren.¹¹ In Lachenmanns Werk scheint "Kontrakadenz" diesen Wandel im kompositorischen Denken zu markieren, der sich darin abzeichnet, daß der Autor von der Möglichkeit einer Konkretisierung des traditionellen Tonmaterials Gebrauch macht. Wahrscheinlich hat der Zwang, für großes Orchester schreiben zu müssen, diesen Wandel beschleunigt. Und nach den Erfahrungen mit "Air" fühlte sich Lachenmann kompetent genug, diese Herausforderung anzunehmen. Sicherlich hat er daneben immer wieder auch Kammermusik konkreten Zuschnitts geschrieben, etwa "Pression" oder den atemberaubenden "Gran Torso". Aber die Möglichkeit der Konkretisierung traditioneller Klänge hat ihn je länger, desto mehr beschäftigt. Zwar zog er sich in "Kontrakadenz" organisatorisch noch dadurch aus der Affaire, daß er vier ad-hoc-Spieler zum Einsatz brachte, Musikstudenten, die mit Kochdeckeln, Tennisbällen und Rundfunkgeräten hantierten, um den Orchesterklang neu zu bestimmen. Auch in "Fassade" hat er diese Lösung noch praktiziert. Allmählich hat er aber den traditionellen Orchesterapparat dergestalt in den Prozeß der komposito-

¹¹ Willi Reich, *Schönberg oder der konservative Revolutionär*. Wien-Frankfurt-Zürich 1968, 263.

rischen Konkretisierung einbezogen, daß er etwa in "Ausklang" auf fast alle meta-musikalischen Zugaben verzichten konnte.

Nicht zu leugnen, daß viele Konkrete der 60er Jahre später die Ideen recht unterschiedlich weiterentwickelten. Ich rede nicht von denen, die nach all den Geräusch-Ekstasen ganz einfach wieder "Musik" machen wollten und, wenn nicht zur Tonalität, so doch zu einem ausgedünnten Alban Berg zurückkehrten. Eine andere Variante zeitgenössischen Komponierens gibt sich durch eine ausgedehnte Zitatpraxis zu erkennen. Doch hat diese Arbeit an objets trouvés mit Konkretion, wie sie hier beschrieben wurde, wenig zu schaffen, weil sie gerade auf das pocht, was den Konkreten ein Greuel ist, die historische Besetztheit des vorgefundenen Materials. Als Kritik am Wiederkäuer-Unwesen des 'normalen' Konzertbetriebs gedacht, bestätigte die Zitatpraxis diesen, weil sie das repetiert, was Adorno Lauern auf schöne Stellen genannt hat, die Unfähigkeit, Zusammenhänge zu hören. Andere, wie Dieter Schnebel, haben die Idee der musikalischen Konkretion in gewisser Weise radikalisiert. Nicht mehr ging es Schnebel darum, nur Materialien zu konkretisieren, sondern auch das, was in der Musik des 19. Jahrhunderts Stil hieß, sollte in diesen Prozeß der Konkretion einbezogen werden. In seiner "Dahlemer Messe" korrespondiert die Vielzahl der musikalischen Stile, in denen sich die Musik ausspricht, mit der Idee, Katholisches, Orthodoxes, Protestantisches und Jüdisches zu einem gemeinsamen Gotteslob zu amalgamieren. Allerdings war dieses nur um den Preis einer Aufgabe der Konkretisierung des musikalischen Materials zu haben, woraus folgt, daß sich diese Musik unschwer mit den Mitteln der traditionellen Musiktheorie analysieren läßt.

Mit der Verwendung des Begriffes Struktur hat die neue Musik, zumal deren konkreter Zweig, versucht, sich von dem Vokabular der "Newtonschen" Musiktheorie zu verabschieden. Sie wollte damit signalisieren, daß das Neue an ihrer Verfahrensweise sich mit den Begriffen der älteren Theorie nicht mehr beschreiben ließ. Dabei hält Struktur als Ableitung vom lateinischen *struere* den nämlichen Sachverhalt fest, den auch Komponieren meint, nämlich zusammensetzen, aufbauen, errichten. Natürlich wurde, wie bei neuerworbenen Begriffen oft der Fall, dieser zunächst in unspezifischer Weise auf all und jedes Phänomen angewandt, das sich nicht mit den klassischen Termini treffen ließ. Bei solch ungestümem Gebrauch übersah man aber, daß der Begriff Struktur Hierarchie voraussetzt. Jedes Teil erbringt für das Ganze eine spezifische Leistung, empfängt im Gegenzug vom Ganzen seine

Legitimation.¹² In diesem Sinne hat Boulez den Strukturbegriff verwendet. In einer Musik, die sich dadurch artikuliert, daß sie Klänge erst herstellt, kann sich Struktur nur auf den hergestellten Klang beziehen, so wie man in der Mikrophysik das einzelne Atom als Struktur, als ein Zusammengesetztes auffaßt. Diese hierarchische Komponente des Begriffs hat Cage übrigens zu dem Ausfall gereizt: "Struktur ist ohne Bedeutung!"¹³ Es wird jedoch zu zeigen sein, daß Struktur im mikroästhetischen Bereich diese hierarchische Komponente teilweise einbüßt. Lachenmann hat seine eigene Terminologie entwickelt, um die Strukturmerkmale, welche die Struktur konstituieren, beschreiben zu können.¹⁴ Darin spielen nicht nur Dämpfung und Nachhall eine Rolle, sondern ebenso eine neue Bestimmung von Intervallen. Diese interessieren nicht so sehr im herkömmlichen Sinn als konsonante oder dissonante Addition zweier Töne, sondern unter dem Blickwinkel dessen, was sie an Schwebungen und Interferenzen hervorbringen. Darin - und natürlich auch in verwandten Verfahren wie der Iteration - schlägt sich das nieder, was ich Konkretisierung des herkömmlichen Materials genannt habe: Lachenmanns große historische Leistung.

In Werken für Soloinstrumente mögen solche Strukturmerkmale zusammenfallen mit der Struktur, die sie anvisieren, in Werken für größere Besetzung, zumal in den Orchesterwerken, also dort, wo eine Vielzahl von Strukturmerkmalen zusammenwirken, um eine Struktur zu generieren, treten jedoch gewisse Schwierigkeiten auf. Man kann dort die Strukturmerkmale beschreiben, den daraus resultierenden Klang, also die Struktur selbst, nicht mehr. Ich möchte, um diese Schwierigkeiten zu präzisieren, nicht auf die von Heisenberg geschilderten Aporien bei der verbalen Beschreibung mikrophysikalischer Vorgänge rekurrieren. Auch scheint das Problem der Emergenz in diesem Fall kein so großes Gewicht zu besitzen, daß es zur alleinigen Erklärung ausreichen würde. Vielmehr läßt sich die Klangstruktur selbst bei genauer Vorstellung aus der Disposition der Strukturmerkmale nicht voraussagen.¹⁵ Die geringste dynamische Abweichung des einen oder anderen Interpreten bewirkt sofort Auslöschungen und Verstärkungen im Spektrum der Klangstruktur. Daraus folgt, daß diese nur innerhalb einer bestimmten Toleranz

¹² In der fraktalen Geometrie kann man aber auch Strukturen erzeugen, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern in allen Aspekten sich selbst ähnlich sind (Automimesis). Die ästhetischen Folgerungen aus dieser "experimentellen Mathematik" sind noch nicht abzusehen.

¹³ Cage, 56.

¹⁴ Helmut Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*. Neuland. JB Hrsg. von Herbert Henck. Bd. 1. 1980, 66-75; Ders., *Klangtypen der neuen Musik*. ZfMth 1 (1970) 20-30.

¹⁵ Vgl. Anm. 10.

voraus hörbar ist: eine Art musikalischer Unschärferelation¹⁶. Man müßte demnach, wenn man zu einer triftigen Strukturbeschreibung gelangen wollte, zunächst einmal die Toleranz bestimmen, innerhalb derer sich die Beschreibung zu bewegen hat. Früher glaubte ich, daß aus einer Summierung von Klangstrukturen so etwas wie eine Großstruktur, eine Form also hervorgehen könnte. Die relative Unbestimmtheit der einzelnen Klangstruktur verhindert jedoch das Entstehen von Großstrukturen, die eine, wenn man so will, musikalische Logik zu repräsentieren in der Lage wären. Kagel beschrieb einmal die Form seines Werkes "Acustica" damit, daß jedes Instrument (besser: jeder experimentelle Klangerzeuger) einmal in einer längeren Phrase zu Wort kommt. Die Reihenfolge dieser Auftritte wäre damit natürlich nicht fixiert. Freilich lassen sich Formverläufe durch ältere Mittel wie Kontrast oder aemulatio simulieren. Aber das steht im tiefen Gegensatz zu der geschilderten Verfahrensweise. Einzig angemessen wären Formkonzepte wie der Mallarmésche livre, dessen Blätter sich in eine beliebige Reihenfolge bringen lassen, ohne daß dadurch die Idee von Form zerstört würde - oder wie Cage es sagt: "Wie ein langes Buch, wenn ein langes Buch ein Mobile ist."¹⁷ Holligers Scardanelli-Zyklus ist dafür ein leuchtendes Beispiel. Hans-Joachim Hespos, ebenfalls ein wichtiger Konkreter, hat die Schwierigkeiten einer exakten Beschreibung der Klangstruktur offensichtlich schon sehr früh erkannt. Wie anders wäre sonst zu erklären, daß die sogenannten Vortragsbezeichnungen, die sich in Stücken wie "fahlbrüchig" noch durchaus im Rahmen des Konventionellen bewegen, im Laufe der Jahre ein literarisches Eigenleben entwickelten. Es wurde daraus eine Form konkreter Lyrik: ". . . von schlaff-wischiger turbulenz . . . vielartiges metallurgisches rauhglimmen . . . mit spreiz verkicksen zu einer schnarrspur, die sich zäh mit atemrest am rande von luftstrom schubbert . . ." ¹⁸ Diese Transition vom Konventionellen zum Konkreten ist jedoch nicht nur eine immanent sprachliche, sondern auch eine philosophische, eine Transition in den Nominalismus. Es handelt sich nämlich um Nomina, um Namen, die den Platz der abwesenden Strukturbeschreibungen einnehmen und die sogar, wie der Komponist selbst wissen ließ, dem eigentlichen Kompositionsprozeß vorgängig sein können.

¹⁶ Sehr lehrreich sind Vergleiche verschiedener Aufnahmen von Lachenmann-Werken. Ich selbst konnte die Erfahrung auch im Konzertsaal machen, wenn ich etwa Consolation II von einem anderen Ensemble gesungen hörte. Ich verstand dann Lachenmann, wenn er früher monierte, das Stück würde immer nach Schola klingen. Er vermißte das Ausschöpfen anderer Möglichkeiten.

¹⁷ Cage, 49.

¹⁸ Vgl. das Interview mit Hespos in: *Musik Texte 8* (1985) 27 und Ludolf Bauckes Zusammenstellung der Hesposchen Nomina im gleichen Heft und im Programmbuch der Bayer. Staatsoper vom April 1992.

Die Unbestimmtheit der einzelnen Klangstruktur könnte zu einer weiterreichenden Bestimmung des Komponierens verleiten. Nicht nur verhält es sich so, daß das Werk die Klänge herstellt, sondern der Werkcharakter erschöpft sich darin, Bedingungen zu schaffen, unter denen Klänge entstehen. Erst dadurch werden Klänge, um einen schönen Werkmittel von Ligeti zu bemühen, zu apparitions. Manches leuchtet sanft, anderes verpufft als grauer Schlag; rasendes Laufwerk, die pianistischen Schaumkronen romantischen Virtuositums, verglüht zischend und kommt in solcher bedeutenden Bedeutungslosigkeit zu sich selbst: apparition. Aber gleichzeitig wehrt sich das von der unglaublichen Farbensymphonie geblendete Bewußtsein gegen die verfügende Meisterschaft, die daraus wirklich eine Symphonie machen möchte. In einer früheren Fassung dieses Textes habe ich die Stellen in Lachenmanns Werken zwischen "Mouvement" und "Ausklang", in denen die 12/16tel Raserei das ganze Orchester ergreift, als eine surrealistische Tarantella aufzufassen versucht, als eine vitalistische *dance macabre*. Aber je mehr ich mich dem Zuge der Gedanken überließ, desto fragwürdiger schien mir solche Interpretation, weil der Widerspruch, den die Tarantellen aufwarfen, produktiv nicht zu schlichten war. Signalisierten jene Passagen doch den Eingriff von oben in einen Text, der seine Artikulation einer Freiheit von unten verdankte.¹⁹ "Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks . . . Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt."²⁰ Lachenmann möchte, daß sie gelesen werden kann.

Aber mit solchen Überlegungen driftet man allzu schnell wieder in ein kunstdogmatisches Szenario ab, das von der Kunst längst überholt wurde. Die Entwicklung der Physik, die nicht nur nicht abzulösen ist vom gesellschaftlichen Bewußtsein, sondern dieses in einer bestimmten Phase formierte, weist einen anderen Weg. Die Quantenphysik hat sich immer als Grenzfall der Newtonschen Mechanik - oder umgekehrt, diese als Grenzfall von sich selbst - verstanden, hat niemals der Illusion angehangen, sie könne die klassische Mechanik in irgendeiner Form ablösen. Die Hebelgesetze gelten nicht nur auf der Erde, sondern auch auf dem Mond, ja im gesamten All. Aber nirgendwo sind sie tauglich zur Beschreibung von Vorgängen, die sich im Reich der Mikrophysik abspielen. Heute denkt man, Niels Bohr folgend, Mikro- und Makrophysik komplementär. Es besteht also überhaupt kein Grund,

¹⁹ Das bekennt, vielleicht ohne es zu wollen, die makroästhetische Analyse von "Mouvement" von Y. Shaked ein. Sie traktiert das Stück so, als handele es sich um Schönbergs Kammersymphonie. Die sogenannte "Großform" ist aber das Unspezifische des Stückes, dessen Spezifika, die Klangstrukturen, in der Analyse völlig unterdrückt werden.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt 1970. 125.

Mikro- und Makroästhetik auseinanderzuhalten, allein aus ihrer Existenz ein Gebot gegenseitiger Ausschließlichkeit herauslesen zu wollen. Und natürlich besteht auch kein Grund, makro- und mikroästhetische Momente im Kunstwerk nicht in Beziehung zu setzen. Musik hat schon immer, also auch zu Zeiten, da sie sich dem makroästhetischen Reglement fraglos unterwarf, mikroästhetische Momente mit sich geführt, sie sich selbst einkomponiert. Sogar eine Messe des 15. Jahrhunderts läßt sich mikroästhetisch analysieren.²¹ Auszuschließen ist aber auch nicht der Grenzfall, eine Musik nur nach mikroästhetischen Einsichten zu schreiben; denn letztlich ist Widerspruchsfreiheit ein Postulat der naturwissenschaftlichen Theoriebildung, jedoch nicht eines des Komponierens.

²¹ Clytus Gottwald, *Antoine Brumels Messe "Et ecce terrae motus"*. AfMw 26 (1969) 236-247.

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik
20. Jahrgang, Heft 1/2, 1995

Inhalt

Elisabeth Walther Udo Bayer	Geburtstagsgruß für Hans Lense	3
Elisabeth Emter	Physik und Ästhetik im Frühwerk von Max Bense	5
Georg Nees	Geometry and the Cognitive Principle in Semiotics and Esthetics	37
Josef Klein	Die Abduktion in der subsumtiven Deduktion und die induktive Wahrscheinlichkeit	81
Clytus Gottwald	Lachenmann und die Stuttgarter Konkreten	111
Margarita Schultz	The Semiotic System of Peirce and the Musical 'Notation'	123

Inhalt des 19. Jahrgangs