

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Helmut Lachenmann:
Musik mit Bildern?**

Matteo Nanni | Matthias Schmidt (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: © freddypix - Fotolia.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik
www.eikones.ch

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Michael Hübner, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5340-2

Matteo Nanni | Matthias Schmidt

9 Einleitung. Musik als Bild?

Martin Kaltenecker

19 Hören mit Bildern

Christian Grüny

39 »Zustände, die sich verändern«.

**Helmut Lachenmanns Musik mit Bildern –
und anderem**

Eberhard Hüppe

71 Rezeption, Bilder und Strukturen:

**Helmut Lachenmanns Klangszenerien im Lichte
transzendenter Gattungshorizonte**

- Wolfgang Gratzer
97 **»Wie es gemeint ist«.**
**Helmut Lachenmanns Beiträge zum Verständnis
seiner Musik**
- Pietro Cavallotti
117 **Diagramme und »Operative Bildlichkeit«**
im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns
- Rainer Nonnenmann
141 **Bilder-Sturm-Flut.**
**Helmut Lachenmanns *GOT LOST* zwischen Ikonen,
Ikonoklasmus und Selbstbildnis**
- Barbara Zuber
171 **Die doppelte ästhetische Differenz und
noch einmal die Frage: Was heißt
»Musik mit Bildern«? Zu Helmut Lachenmanns
*Mädchen mit den Schwefelhölzern***

- Matthias Schmidt
195 **Schöpferische Bilderinnerung.**
**Geschichtliches Sehen und Hören in Helmut
Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern***
- Toni Hildebrandt
221 **Sedimentierte Zeit und dynamisierter Raum.**
**Einige Nachbemerungen zum Verhältnis von
Bild und Musik**
- 237 **Musik als Bildkritik–**
**Gespräch zwischen Gottfried Boehm,
Helmut Lachenmann und Matteo Nanni**
- 271 **Autorinnen und Autoren**

Einleitung. Musik als Bild?

Matteo Nanni | Matthias Schmidt

Ein Streichholz im Augenblick seines Entzündens: Durch Reiben an einer Phosphorfläche entflammt sich der am Ende angebrachte Zündkopf und bringt damit das Holzstäbchen zum Brennen. »Ritsch« nennt Helmut Lachenmann in onomatopoetischer Ansprache den Laut, der dabei entsteht. »Ritsch«, so hört man den Moment des explosiven Anreißens und sieht fast gleichzeitig ein gelbes Glühen, hört daraufhin ein Knistern und gewahrt das allmähliche Entweichen bläulichen Rauchs.

Dieser Augenblick ist auf der Umschlagseite des vorliegenden Bandes in ein Bild gebracht. Er ist für Ohr und Auge ein »Schlüsselsignal« von Lachenmanns Musiktheater *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern. Musik mit Bildern*, und entsprechend zahlreiche Implikationen lassen sich ausmachen: »Ritsch« ist ein »gestisches Signal aus dem Erzählzusammenhang« des Märchens von Hans Christian Andersen, »ein klangtechnisches Partikel«, das einer »musikimmanenten Logik« verpflichtet ist, betrachtet man die Partitur; es lässt die leiblich spürbare Hoffnung zu, dass ein unscheinbares Stückchen Holz einen Menschen in eisiger Winterkälte äußerlich wie innerlich erwärmen könne und erweckt visuell die »magische« Vorstellung, dass es die Dunkelheit mit phantastischen

Bildern illuminieren werde; es vermag die Vorstellung auszulösen, dass mit seiner Macht Häuser und Paläste in Brand gesteckt werden könnten.¹ Die möglichen Verbindungen zwischen solchen Anmutungen stellt eine aufmerksame Wahrnehmung her: »Die Kraft zur Angst und die zum Glück sind das gleiche, das schrankenlose, bis zur Selbstpreisgabe gesteigerte Aufgeschlossenheit für Erfahrung, in der der Erliegende sich wiederfindet«, so hat Theodor W. Adorno dasjenige beschrieben, was für Lachenmann den Ausgangspunkt seiner Wahrnehmungsästhetik bildet.²

Ein Schwefelholz – eine phosphorisierte Fläche – Reibung: So einfach und potentiell so komplex sich verzweigend ist die Konstellation, welche das Klang-Bild des »Ritsch« dem aufmerksamen Hörenden und Schauenden bietet. Lachenmann hat Zusammentreffen wie diese »existenzielle Erfahrungen«³ genannt, weil sie Wahrnehmung in ihren materialen, physiologischen, habituellen und gesellschaftlichen Bedingungen zugleich in Anspruch nimmt⁴ – und sie hörend, spürend, sehend und begreifend aktiviert. Eine »existenzielle« Dimension besitzt etwa der Umstand, dass Lachenmann die gewohnheitsmäßigen Hörerfahrungen eines symphonischen »Abonnement-Publikums«⁵ in seine Klangproduktion bewusst miteinbezieht, die Bedingungen eines distanzierteren Zuhörens im Konzertsaal mit dem Versuch koppelt, leibliche Unmittelbarkeit herzustellen.

Einem verbreiteten Klischee entspricht solche Absicht bestenfalls auf den ersten Blick: dasjenige nämlich von Lachenmann als hermetischem, vom Publikum abgewandten Komponisten, der »den tragischen Weltlauf mit aggressiven, »negativen« Ästhetiken« beklagt und dabei – wie er selbst einmal ironisch bemerkte – das »behördlich zugelassene Schreckgespenst vom Dienst« der neuen Musik spielt.⁶ Dabei zielt Lachenmanns Auffassung dessen, was die Wahrnehmung lebendig gestalten könne, gerade nicht auf Selektion, Abgrenzung oder Negation, sondern bedeutet ihm vielmehr, wie es in einer Beobachtung Friedrich Nietzsches von 1885 heißt, in aller Radikalität »etwas-als-wahr-[zu]nehmen. Ja sagen zu etwas« – nicht also einen Akt des Verbots oder der Verhinderung, sondern lediglich die Positionierung einer nachgerade provozierenden »Schutzlosigkeit«⁷ jenes »Aufgeschlossenheit«, das er als Angebot zu einer »Suche nach illusionsloser Kommunikation«⁸ verstanden wissen will.

Bei Lachenmann ist das Hören in solchem Sinne kein Akt der Rezeption außerhalb der Musik, der allein die Aufgabe hätte, Klänge verstehend zu verarbeiten und zu ordnen. Das Hörorgan muss vielmehr als Ausprägung dieser Klänge selbst begriffen werden.

Lachenmanns Musik nimmt das Ohr entsprechend nicht mehr nur als metaphorischen Ersatz, sondern als metonymische Vertauschung der Klänge in Anspruch. In dem Maße, in welchem der Hörende ein musikalisches Werk wahrnehmend »abtastet«, wird er von diesem selbst auf seinen eigenen musikalischen Erfahrungs-, Erwartungs- und Normenhorizont hin »abgetastet«⁹ – und verändert.¹⁰ Zwischen den beiden Extremen einer das Hören kanalisierenden und einer es zu aufmerksamer Selbsterfahrung animierenden Wahrnehmung bewegt sich das Aktionsfeld Lachenmanns. Es gehören dazu natürlich nicht nur die handgreiflicheren »Bilder« des *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, sondern bereits diejenigen, mit welchen Lachenmann die Körperlichkeit der mechanisch-energetischen Klangerzeugung der Musiker bewusst macht; oder jene visuellen Eindrücke einer Konzertsituation zwischen der körperbetonten Performanz eines Dirigenten und einem lediglich vom Tonband reproduziertem Klang. All dies ist beim Hören auch jenem erwähnten Prozess des Ab tastens von im existenziellen Sinne vielschichtigen Bildebenen unterworfen.

Solche scheinbar unfraglichen produktiven Verbindungen von Bild und Musik sind in Wirklichkeit alles andere als selbstverständlich: Bild und Musik scheinen nachgerade durch eine tiefe Kluft voneinander geschieden zu sein. Mit visuellen und räumlichen Kategorien hat Musik – die Zeitkunst schlechthin – vermeintlich wenig zu tun, denn ihre Form entsteht und vergeht in der Bewegung der Zeit, ihre Mittel gründen auf der flüchtigen Immaterialität des Klanges. Innerhalb eines bildtheoretischen Diskurses steht die Erforschung musikalischer Sachverhalte vor dem Problem einer Bild-Entzogenheit, denn das ikonische Moment scheint dieser Kunstform zunächst nicht inhärent zu sein. Sichtbare Bilder und hörbare Klänge bedienen sich nicht nur zweier unterschiedlicher Medialitäten, sie sind beide in ihrem Verhältnis zur Zeitlichkeit und Räumlichkeit der ästhetischen Rezeption formal unterschieden. Dass mediale Differenzen auch zwischen anderen Formen der Künste vorliegen, wie etwa bei einem literarischen Text, obwohl dort aber von poetischen Bildern die Rede sein kann, bietet die Möglichkeit, auch bei Musik danach zu fragen, ob ihr eine bildliche, oder besser imaginative Kraft innewohne und entsprechende Auswirkung zeige. Adornos dialektische Wendung, sämtliche Kunstwerke seien »Bilder ohne Abgebildetes, und darum auch bilderlos«¹¹, ermutigt sogar dazu, Musik *tout court* als Bildkritik zu verstehen und eröffnet überhaupt erst die Möglichkeit, eine Ikonizität musikalischer Werke grundlegender zu bedenken. Denn das Bildhafte

spielt in der Musik eine unerwartete Rolle: Musikalische Werke entspringen oft ebenso einer visuellen Vorstellung des Komponisten wie sie Vorstellungsbilder beim Rezipienten hervorbringen. Jeder, der Musik hört, ist mit einer ungeheuren Bilderflut konfrontiert, einer Bilderflut, deren Materialität zwar nicht visuell wahrnehmbar ist, aber doch die Einbildungskraft und die Imagination so stark prägt wie kaum ein anderes ästhetisches Phänomen.

Musik bezieht, sei es in positiver oder negativer Hinsicht, stets Position gegenüber dem Bildhaften, gegenüber dem Ikonischen. Allerdings hat die Musikwissenschaft bislang vor der erwähnten Kluft zwischen Bild und Klang, zwischen Sehen und Hören, Halt gemacht. Sie hat sich bildtheoretischen Fragen kaum gestellt, geschweige denn Musik in einem bildkritischen Kontext reflektiert. Der Grund mag in der Schwierigkeit liegen, den fundamentalen Abstand zwischen Sehen und Hören, zwischen statischem Bild und bewegtem Klang, zu schließen und den Mangel an theoretischen Voraussetzungen für die Erklärung dieses Abstandes kritisch zu reflektieren. Bild und Musik über den Umweg der Lautmalerei oder über ein sprachlich-mimetisches Moment (etwa im Rahmen der Programmmusik) zu vergleichen, ist hierbei ebenso wenig gemeint wie die Hypostasierung von Synästhesie in einem ideellen Gesamtkunstwerk: Bildlichkeit von Musik – die keine Abbildlichkeit ist – müsste vielmehr von der ihr eigentümlichen Bilderlosigkeit her gedacht werden. Freilich ist Musik weder in einem einfachen Identitätsverhältnis noch in einem bloßen Analogiebezug zur bildenden Kunst zu verstehen: Das Verhältnis der Musik zum Ikonischen ist vielmehr ein durch und durch dialektisch verwobenes – und wäre als solches zu bedenken.

Es geht zunächst darum, eine durchaus sehr allgemeine Frage zu stellen: die Frage, inwiefern den klanglichen Phänomenen eine Kraft innewohnt, die (mit Adorno gesprochen) »bilderlose Bilder«¹² rein musikalisch hervorzubringen imstande sein könnte. Zu dieser Frage gehört eine im vorliegenden Band angeregte grundlegende Reflexion des *ikonischen Status* von Musik. Das mit ihr verbundene Problemfeld provoziert weitere Fragen: Inwiefern kann man in einem musikästhetischen Kontext produktiv von Bildlichkeit sprechen? Entsteht musikalischer Sinn in Zusammenhang oder eher in Absetzung vom ikonischen Sinn und von Imagination? Welche visuellen Momente fließen in den Kompositionsprozess ein? In welcher Weise sind Zeitlichkeit und Räumlichkeit jeweils in Musik und in Malerei miteinander verwoben? Worauf basiert schließlich

eine der Musik innewohnende Verschränkung zwischen Ikonischem und Auditivem?

Musik in ihrem Nicht-Bild-Sein dialektisch zu bedenken, bedeutet zugleich, sie als genuine Bildkritik zu verstehen. Ihre Bindung an Kategorien der Bewegung, ihr ontologischer Status als stets im Werden und im Vergehen sich befindendes Hör-Phänomen, ist nicht nur im Sinne einer Negation des Ikonischen aufzufassen, sondern geradezu als produktive Konfrontation mit Visuellem, Statischem, Räumlichem zu begreifen. Anstatt das Hören vom Sehen gänzlich zu scheiden und beide Sinnesmodalitäten in einer unkommunikativen Kluft voneinander zu trennen, sollte im vorliegenden Band versucht werden, Bild und Musik, Sichtbares und Hörbares, in eine produktive Relation zu setzen. Gerade die Neue Musik, eingebettet in den philosophisch-ästhetischen Kontext der künstlerischen Avantgardebewegungen, eröffnet hier im fruchtbaren Austausch mit dem bildkritischen Diskurs des *iconic turn* unerwartete Deutungsmöglichkeiten. Es erscheint daher interessant, die sich dem Bildhaften entziehenden Aspekte von Musik produktiv als eine genuine Bildkritik zu verstehen und darin insbesondere Helmut Lachenmanns Komponieren offensiv als eine »Körpersprache des Geistes«¹³ zu bestimmen. In solchem Sinne wäre der These angemessen Gehör zu verleihen, dass »alle Musik« Lachenmanns »Musik mit Bildern« sei.¹⁴ Nicht nur in Lachenmanns theoretischen Texten ist die Dialektik von Visualität und Hören evident, sondern es ist seine Musik selbst, die die Frage nach der Ikonizität von Musik nachdrücklich in sich selber austrägt und sie über Jahrzehnte hinweg zu einem der zentralen Aspekte seines kompositorischen Schaffens macht.

Das Spannungsfeld zwischen Bilderlosigkeit und Ikonizität von Musik in Lachenmanns Kompositionen und Musikästhetik bildet den konkreten Ausgangspunkt und Gegenstand dieses Bandes. Die Themenstellungen reichen dabei von der allgemeinen Problematisierung des Verhältnisses von Bild und Klang, von Sehen und Hören, bis zu der am Werk Lachenmanns geschulten philologischen Frage nach der Rolle der Bildlichkeit bei der Werkgenese und nach der Dialektik von visuellen und akustischen Emanationen in den Skizzen, von den unterschiedlichen Typologien der Bilder in der Instrumentalmusik und im Bühnenwerk *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* bis schließlich zu den Sprachbildern, der Metaphorik und der Bildersprache in den Texten Lachenmanns.

Martin Kaltenecker verortet Helmut Lachenmann innerhalb der Tradition eines Hörens zwischen der »Subtraktion« und der

»Inkarnation« von Bildern (wie er dies bei anderer Gelegenheit genannt hat)¹⁵; Eberhard Hüppe wirft ein soziomusikologisches Schlaglicht auf Bilderwartungen an die Musik – und Lachenmanns Umgang mit ihnen; Wolfgang Gratzler untersucht Momente der Ikonizität in den Schriften Lachenmanns und ihre mögliche Wechselwirkung mit der musikalischen Praxis; Pietro Cavallotti begibt sich auf die Suche nach diagrammatischen Gestaltungen in Lachenmanns Schaffensprozess (und der Frage, warum die Skizzen Bildhaftes gerade nicht erkennen lassen). Rainer Nonnenmann zeichnet den Lachenmannschen Weg zwischen Ikonen und Ikonoklasmen als Entwicklung nach: vom Anspruch, bildhafte Anklänge zu meiden bis zu deren bewusster Produktion durch den verstärkten Einsatz erkennbarer, anschaulicher Zitate und Traditionselemente. Christian Grüny bemüht sich um auratische Assoziationen, Matthias Schmidt um den Erinnerungs- und Gedächtnis-Diskurs in Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*; Barbara Zuber stellt sich der generellen Frage, was *Musik mit Bildern* heißen könnte; Toni Hildebrandt beleuchtet den Gegenstand quasi nachbetrachtend aus der grundsätzlichen Position einer musikalischen Bildästhetik. Zum Abschluss des Bandes reflektieren Gottfried Boehm und Helmut Lachenmann im Gespräch mit Matteo Nanni Möglichkeiten, den Begriff *Bildkritik* für die Musik fruchtbar zu machen.

Das vorliegende Buch kann und will keinen Anspruch auf eine systematische Darstellung oder gar eine Theorie der Ikonizität von Musik formulieren; es ist sich vielmehr des Wagnisses bewusst (verbunden mit den zu erwartenden Erklärungsdefiziten), versuchsweise in ein vergleichbar unbekanntes Terrain vorzustoßen. Gerade aber deswegen erscheint es sinnvoll, mit Helmut Lachenmann für ein solches Unternehmen jenen unter den bedeutenden zeitgenössischen Komponisten auszuwählen, dessen Widerstand gegen verschiedene Implikationen der Bildlichkeit von Musik – immer wieder mit brillanter Rhetorik formuliert und in Kompositionen künstlerisch gestaltet – vielleicht am Größten zu sein scheint. Klärungsbefürftig nämlich ist zugleich der Umstand, warum sich Lachenmann gleichwohl bewusst der Herausforderung stellte, eine abendfüllende Musiktheater-Komposition zu schreiben. Aus unaufgelösten Fragen wie dieser zieht der vorliegende Band seine Reibungsdynamik, die einen Augenblick des Entzündens auch auf das Denken einer geneigten Leserschaft zu übertragen hofft.

Basel, im Sommer 2012

Endnoten

- 1 Musik zum Hören und Sehen. Peter Ruzicka im Gespräch mit Helmut Lachenmann, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 1997, S. 39.
- 2 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. IV, Frankfurt a. M. 1979, S. 228.
- 3 Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996.
- 4 Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, Mainz 2000, S. 180.
- 5 Helmut Lachenmann, *Anklänge und Aussichten*, in: *Ensemble Modern Frankfurt 7/18*, 2005, S. 3.
- 6 Vgl. »Klänge sind Naturereignisse«. Helmut Lachenmann im Gespräch mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Staatsoper Stuttgart, Stuttgart 2001, S. 33.
- 7 Helmut Lachenmann, *Gegen die Vormacht der Oberflächlichkeit*. Interview mit Claus Spahn, in: *Die Zeit* (29.4.2004), unter: www.zeit.de/2004/19/Interview [19.12.2011].
- 8 Helmut Lachenmann, *Tableau*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm. 3), S. 400.
- 9 Wolfgang Wicht, *Geheimer Punkt: die Tätigkeit des Adressaten*, in: Robert Weimann, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt a. M. 1991, S. 328. Vgl. auch in diesem Band, *Musik als Bildkritik – Gespräch zwischen Gottfried Boehm, Helmut Lachenmann und Matteo Nanni*, S. 236–269.
- 10 Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm. 3), S. 117.
- 11 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. VII, Frankfurt a. M. 1971, S. 427.
- 12 Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 11), S. 422.
- 13 Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm. 3), S. 78.
- 14 Rainer Nonnenmann, »Musik mit Bildern«. *Die Entwicklung von Helmut Lachenmanns Klangkomponieren zwischen Konkretion und Transzendenz*, in: Jörn Peter Hiekel, Siegfried Mauser (Hg.), *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, Saarbrücken 2005, S. 27.
- 15 Martin Kaltenecker, *Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der musique concrète instrumentale*, in: Christian Utz, Clemens Gadenstätter (Hg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken 2008, S. 101–126.