

**»Zustände, die sich verändern«.
Helmut Lachenmanns Musik
mit Bildern – und anderem**

Christian Grüny

»Ist die Bühne nicht etwas,
was die Herrschaft entgleiten läßt?«
Klaus Zehelein¹

I Ideologiekritik

Absolute Musik ist Musik ohne Bilder. Aber nicht nur das: Sie ist Musik, die beansprucht, ganz für sich selbst zu stehen, keiner äußeren Stütze zu bedürfen, und die keine über sie selbst hinausgehenden Assoziationen duldet. Ob wir es bei einer solchen musikalischen Reinheit mit einer Schwundstufe der Musik oder mit ihrem eigentlichen Wesen zu tun haben, bleibt eine Frage – auch wenn sich der im 19. Jahrhundert erbittert geführte Streit darum längst gelegt hat. Nimmt man sie aber beim Wort, so geht die Idee einer wirklich absoluten Musik über die Frage hinaus, ob wir die programmlose Instrumentalmusik oder etwa die Vokalmusik als Paradigma von Musik überhaupt ansehen sollten. Sie propagiert einen musikalischen Purismus, der sich nicht nur auf die Praxis der Komponisten und der Musiker erstreckt, sondern darüber hinaus starke Rezeptionsnormen formuliert. Wie weit der Anspruch dieser Idee reicht und in welchem Maße sie weithin zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, zeigt etwa das Beispiel Roman Ingardens.

Wenn Ingarden sich der Musik zuwendet, so geschieht dies mit dem Ziel einer Ontologie der Musik, deren klares Paradigma das Werk absoluter Musik ist.² Dabei sind explizite Vorstellungen

von Reinheit im Spiel: »Richtig ist natürlich, daß wir beim Hören einer Ausführung eines Musikwerkes diesen realen Raum mitwahrnehmen und daß auch der Vorstellungsraum assoziiert wird. Aber beides ist nur eine Verunreinigung der gerade gehörten Ausführung des Werkes«. ³ Man sieht sofort, dass er weder Oper noch Vokalmusik im Blick hat, für die der reale Raum der Aufführung und der durch den Text eröffnete Vorstellungsraum integrale Bestandteile der Sache wären. Dass aber auch absolute Musik nicht umhin kann, in wirklichen Räumen von wirklichen Musikern auf wirklichen Instrumenten realisiert zu werden, und dass sich für wohl alle Hörer mehr oder weniger deutliche Assoziationen in die unterschiedlichsten Richtungen auftun werden, muß zusätzlich mit einem expliziten Ausschluß beantwortet werden. Erst wenn die Hörerfahrung von jenen Verunreinigungen befreit wird, kann die Musik als solche hervortreten und angemessen rezipiert werden.

Das Resultat wäre das, was Roger Scruton mit dem von Pierre Schaeffer übernommenen pythagoreischen Begriff des *Akousmatischen* bezeichnet: Eine Aufmerksamkeit rein auf das Gehörte, die sich dessen Strukturen zuwendet und alles andere systematisch ausblendet. Unter das Verbot fällt jegliche Erinnerung daran, dass Musik etwas mit realen physischen Vorgängen zu tun hat, und damit auch jede Form des körperlichen Betroffenseins von ihr. Scrutons konstruiertes Beispiel ist das eines musikalischen Zimmers, in dem ohne jede ersichtliche Quelle Musik erklingt, was ein akousmatisches Hören geradezu erzwingt. Die Reinheit der musikalischen Erfahrung soll so weit gehen, dass auch keine Form von »physical vibrations« ⁴ feststellbar sein soll. Dass das nicht nur eine physikalische Unmöglichkeit ist, sondern auch den Rezipienten durchstreicht, ficht Scruton nicht an. Er bringt die Sache damit allerdings auf den Punkt: Eine wirklich absolute Musik ist eine endgültig rein geistige Veranstaltung, die jede weltliche Verbindung gekappt und noch den Hörer als liebliches Wesen ausgetrieben hat.

Die in derart geistiger Reinheit gefaßte bzw. aufzufassende Musik produziert als Gegenbild die Menge all dessen, was aus ihr ausgeschlossen wurde: »In dem weiten, negativen Begriff des Außenmusikalischen und darum Akzidentellen, in dem Heterogenes zusammengeworfen wurde, gingen Anlässe zur Komposition, verschwiegene literarische oder bildliche Sujets, Programme mit dem Anspruch, zum ästhetischen Gegenstand zu gehören, hermeneutische Entschlüsselungen und zufällige Assoziationen ineinander über«. ⁵ Tatsächlich haben all diese Dimensionen und noch die des

realen Raums, auf die Ingarden hingewiesen hatte, nicht mehr gemeinsam als das, dass sie allesamt als Verunreinigungen qualifiziert und insofern verworfen wurden. Würde man versuchen, dieses heterogene Feld etwas genauer zu gliedern, so wäre Bildlichkeit sicher nur eine der Kategorien, die sich dafür anbieten.

Blicken wir von dort aus auf Helmut Lachenmanns Musik, so erscheint sie von den ersten Stücken der *musique concrète instrumentale* bis heute als musikalische Kritik jener Vorstellung. Carl Dahlhaus hat hier treffend von einer *Idee* gesprochen, also einem Konzept, das nicht einfach eine Wirklichkeit beschreibt, sondern einen normativen Fluchtpunkt, einen Orientierungspunkt darstellt, dessen Wirkung Komposition, Rezeption und Diskurs gleichermaßen erfaßt hat. Lachenmann nimmt den diskursiv-normativen Charakter dieser Idee beim Wort und setzt kompositorisch und in seinen theoretischen Interventionen genau hier an. Ohne die Idee einfach preiszugeben und etwa ein offensiv hermeneutisches Programm zu verfolgen, zeigt er, dass es eine wirklich absolute Musik nicht geben kann. Zur Debatte steht damit nicht das Auswechseln eines Leitbildes durch ein anderes, sondern der problematische Charakter einer jeden solchen Idee: Was auch immer ihr Inhalt sein mag, in dem Moment, in dem man sie mit der Wirklichkeit verwechselt, wird sie zu Ideologie. Insofern ist Lachenmanns Musik von Anfang an Ideologiekritik. ⁶

Was bedeutet es nun von hier aus, ein Stück zu komponieren, das den expliziten Untertitel *Musik mit Bildern* trägt? Ist der Komponist damit endgültig aus dem Bannkreis der Idee absoluter Musik hinausgetreten und verfolgt insofern ein neues Programm? Oder handelt es sich lediglich um eine Erweiterung der seit Jahrzehnten verfolgten Ziele? Dass auf musikalischer Ebene Kontinuität vorherrscht, erschließt sich dem Hörer sofort. Aber was ist mit dem Einsatz von Bildern? Auf welche Weise ist *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* überhaupt eine Musik mit Bildern? Von was für Bildern ist die Rede? Und wie verhalten sie sich zur Ideologiekritik der früheren Stücke?

Wenn Rainer Nonnenmann in diesem Zusammenhang die These aufstellt, dass Lachenmanns Musik von ihren Anfängen an Musik mit Bildern gewesen ist, so setzt er ganz auf eine Kontinuität, die er auch plausibel nachweisen kann. Die Frage bleibt allerdings, ob der Begriff des Bildes eine gute Beschreibung dieser Kontinuität ist. Nonnenmann legt offen, dass er dabei von einem denkbar weiten, ins Metaphorische reichenden Begriff von Bildlichkeit ausgeht:

»Bilder« ist demnach ein Oberbegriff für all das, was Musik an Vorstellungen hervorrufen kann, indem sie über ihre reine Klanglichkeit hinausweist auf verschiedene »Beobachtungs-, Erinnerungs-, Assoziations-, Imaginations- und Entzifferungsformen«, Farb-, Geruchs-, Gefühls-, Kälte- und Wärmeempfindungen etc.«.⁷ Ähnlich wie Raum ein Containerbegriff für höchst Unterschiedliches war – bei Ingar den liefen die Situation der realen Klangerzeugung und -rezeption und der Assoziationsraum ineinander – wird hier allerlei Heterogenes unter den Begriff des Bildes subsumiert. Anhalt hat dies insofern, als Lachenmanns Praxis als Reaktion auf die recht treffend als Bilderverbot beschriebene forcierte Reinheitsvorstellung der seriellen Musik verstanden werden kann und von ihm selbst auch so beschrieben wurde. Von daher kann Nonnenmanns emphatischer Rekurs auf Bildlichkeit als polemische Erinnerung an diese *transzendente* Dimension von Lachenmanns Musik verstanden werden. Während man dennoch auf der einen Seite Zweifel an einer derartigen Ausweitung des Bildbegriffs anmelden kann, erfaßt die Aufzählung auf der anderen Seite nicht alle Dimensionen, in denen von einer Bildlichkeit in der Musik die Rede sein könnte – so heterogen das Feld ist, man wird noch weitere Aspekte hinzufügen müssen.

Ich möchte im folgenden die unterschiedlichen Aspekte jener Bildlichkeit skizzenhaft explizieren und auseinanderhalten und im Hinblick darauf untersuchen, ob und wenn ja in welcher Hinsicht die Subsumtion unter einen gemeinsamen Begriff sinnvoll erscheint. Ein zumindest kursorischer und selektiver Blick in die Diskussion um Bildlichkeit wird dabei unerlässlich sein. Bei all dem soll nicht die Verfaßtheit von Lachenmanns Musik insgesamt als Dopplung von radikalierter Immanenz mit gleichzeitig mitgeführter Transzendenz bestritten werden, auf die Nonnenmann hingewiesen hat, sondern lediglich einige innere Differenzierungen vorgeschlagen werden.

II Unsichtbare Bilder

Man kann nicht sagen, dass es eine wirkliche Diskussion um einen musikalischen Bildbegriff gibt. Der Diskurs um die Logik und Funktion von Bildern hat in den letzten Jahren die unterschiedlichsten Disziplinen erfaßt,⁸ ist aber an der Musikwissenschaft weitgehend vorbeigegangen. Das mag damit zu tun haben, dass es hier an einer entsprechenden Tradition fehlt, an die angeknüpft werden könnte – die schwierige Diskussion um die musikalische Hermeneutik wurde eher im Hinblick auf sprachanaloges Verstehen als

mit dezidierter Bezugnahme auf Bildlichkeit geführt, und der Figurbegriff der musikalischen Rhetorik ist zu unscharf und beruht überdies auf sehr speziellen Voraussetzungen. Ein genuin musikalischer Bildbegriff ist auch jenseits einer strengen Auffassung absoluter Musik nicht in Sicht. Ich möchte an dieser Stelle auch nicht versuchen, einen solchen zu formulieren, sondern lediglich einige Anregungen aus der allgemeinen Diskussion entnehmen, die in Bezug auf Lachenmann Erhellung versprechen. Dabei werde ich auf eine Schwesterdisziplin zurückgreifen, für die die Auseinandersetzung mit Fragen der Bildlichkeit lange Tradition hat und die sich seit langem mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen hat, sie könne nur auf uneigentliche, metaphorische Weise von Bildern sprechen: die Literaturwissenschaft. Gegenüber hegemonialen Tendenzen einer kunsthistorischen Betrachtung wurde hier ein weiter Bildbegriff in Anschlag gebracht, der die Metaphorizität der literarischen Sprache ebenso umfaßt wie Gemälde und Zeichnungen. Insofern es dort ausdrücklich um Bilder jenseits der Sichtbarkeit geht, kann diese Diskussion auch relevant für die Musik sein.

Tatsächlich ist einer der Protagonisten der bildtheoretischen Debatte, W. J. T. Mitchell, Literaturwissenschaftler; er vertritt denn auch einen denkbar umfassenden Bildbegriff. Dabei geht es ihm, anders als anderen, nicht um einen disziplinären Streit um Vorherrschaft, sondern zuerst einmal um eine systematisierende und Verengungen vermeidende Bestandsaufnahme. Grundlage dafür ist die Unterscheidung von *image* und *picture*, die das Englische bereitstellt: Während *picture* das materiell realisierte Bild meint, bezeichnet *image* jede Form von Bildlichkeit, sei es ein Vorstellungsbild, ein Spiegelbild oder ein Gemälde.⁹

Als gemeinsame Eigenschaft für jede Form von *image* macht Mitchell die Ähnlichkeit, *likeness*, aus und unterscheidet innerhalb dieser Kategorie *graphic*, *optical*, *perceptual*, *mental* und *verbal images*.¹⁰ Statt hier ursprüngliche von abgeleiteten Formen von Bildlichkeit zu trennen, plädiert er für historische Genealogien, die die Entwicklung der verschiedenen Bildbegriffe innerhalb der unterschiedlichen Disziplinen, ihre Grenzziehungen und wechselseitigen Rück- und Übergriffe nachvollziehen. Seine Ikonologie ist in diesem Sinne keine *picture theory*, sondern eine historisch informierte *image theory*, für die das sichtbare, materiell realisierte Bild ein Fall unter mehreren ist, der keinen Primat beanspruchen kann.¹¹ Ähnlichkeit kann damit keine natürliche Kategorie sein, sondern hängt von Konventionen, Sehgewohnheiten, Absichten und

kulturpolitischen Konstellationen ab, wie Mitchell mit Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman und Ernst Gombrich ausführt. Die Vorstellungsbilder unterschiedlichster Register, die bei Lachenmanns Stücken evoziert werden, wären von daher unproblematisch als Bilder zu bezeichnen, insofern sie in die Kategorie der *mental images* fallen, deren Bezüge zu demjenigen, das sie hervorruft, nicht vorab geklärt sein müssen.

Mitchell geht dabei dezidiert historisch vor und stellt kaum ernsthaft die systematische Frage, was das alle Formen von Bildlichkeit verbindende Merkmal ist – der recht diffuse Begriff der *likeness* muß als verbindendes Merkmal ausreichen. Das ist insofern wohltuend, als es sich die Möglichkeit offenhält, die einzelnen Traditionen in den Blick zu nehmen, ohne als philosophischer Gesetzgeber auftreten zu müssen. Insofern dennoch Fragen offenbleiben, kann man von Mitchell lernen, dass die Antwort auf sie nicht ausschließlich in philosophischer Allgemeinheit zu suchen ist, sondern ebenso in einem Blick auf spezifische Ausprägungen von Bildlichkeit in den unterschiedlichsten Bereichen, der zuerst einmal die ungedeckte Rede von Bildern ernstnimmt und in Bezug auf ihre Funktion befragt. In *Picture Theory* heißt es deutlich: »I have not wanted to settle the question of what pictures are, how they relate to words, and why the relationship matters. I've been more interested in showing how the received answers to these questions work in practice and why settled answers of a systematic kind may be impossible«. ¹² Diese Bildtheorie ist keine philosophische Theorie der Bilder, sondern eine systematische Untersuchung von Diskursen über Bilder. Im Bilderstreit, der sich in und zwischen diesen Diskursen abspielt, bezieht sie nicht selbst Stellung, sondern bemüht sich darum, ihn durchsichtig zu machen.

Trotzdem reicht diese Antwort für eine Bearbeitung der Frage nach der Bildlichkeit (in) der Musik nicht aus, und ich möchte daher noch zwei weitere theoretische Ansätze zu Wort kommen lassen, und zwar zunächst Wolfgang Iser's Rezeptionsästhetik. Bei Iser findet sich eine erstaunlich kategorisch auftretend Inanspruchnahme des Bildlichen: »Sinn hat Bildcharakter«. ¹³ Diese Aussage zeigt deutliche Parallelen zu Nonnenmanns erweiterter Fassung von dem, was in der Musik Bild heißen könnte – nämlich Sinn jeglichen Registers. Iser formuliert jenen Satz als Erläuterung einer in William James' *The Figure in the Carpet* formulierten Position, die er zustimmend aufgreift. Seine Stoßrichtung ist dabei folgende: »Hat der Sinn Bildcharakter, dann wird das Subjekt niemals aus

einer solchen Beziehung verschwinden können, wie es für den Modus diskursiver Erkenntnis im Prinzip gilt«. ¹⁴ Man kann dies in einem schwachen und einem starken Sinne verstehen: einmal so, dass Bilder *in der Literatur* nicht zu dem gehören, was man als Vorliegendes betrachten könnte, sondern anhand des Textes imaginativ erzeugt werden müssen, zum anderen aber auch so, dass Bilder *in keinem Fall* schlicht vorliegen, sondern immer einer solchen Erzeugung bedürfen, von der sie nicht getrennt werden können. Am Ende vertritt Iser die starke Lesart und insistiert mit Gilbert Ryle, Mikel Dufrenne und anderen darauf, dass ein Vorstellungsbild zu sehen eine Distanzierung vom unmittelbar Wahrgenommenen bedeutet, die dieses selbst in seiner Anwesenheit in eine virtuelle Abwesenheit verbannt. In diesem Sinne, so könnte man sagen, ist jedes Bild ein Vorstellungsbild. Wie das genau zu verstehen sein kann, werden wir noch sehen.

Wenn wir nun mit Iser die Frage nach dem Unterschied zwischen der Lektüre eines Textes und der Betrachtung eines Bildes stellen, so zeigt sich die Sache etwas anders: Entscheidend ist hier nicht die An- oder Abwesenheit des rezipierenden Subjekts – in keinem der beiden Fälle geht es um eine scheinbar asubjektive diskursive Erkenntnis –, sondern das spezifische Verhältnis dieses Subjekts zu seinem Gegenstand: »Stehen wir dem Wahrnehmungsobjekt immer gegenüber, so sind wir im Text immer mitten drin«. ¹⁵ Letztlich liegt dieser Beobachtung die klassische Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten zugrunde, die hier von der Rezipientenseite reformuliert wird. Bei der Literatur haben wir es mit einer zeitlichen Erstreckung der Lektüre zu tun, die dazu führt, dass uns das Gelesene bzw. zu Lesende immer übersteigt, wir es also niemals ganz haben. Wir sind damit unrettbar in die Sache verstrickt und können sie nie vor uns bringen – nichts anderes gilt für die Musik. Erzeugen wir nun aber Vorstellungsbilder des Gelesenen, so erscheinen diese uns auf andere Weise, denn »indem wir uns etwas vorstellen, sind wir zugleich in der Präsenz des Vorgestellten«. ¹⁶ Diese Präsenz ist eine andere als die des schlichten Wahrnehmungsobjekts, teilt mit dieser aber ihren Gegenstandscharakter. Damit ergibt sich für jenes Bild eine Gleichzeitigkeit von unteilbarer Beteiligung und Distanzierung, eine Verflechtung und Trennung zugleich. Wohl wissend, dass Bilder keine einfach vorliegenden Entitäten sind, erfahre ich sie doch als mir gegenüberstehende, räumliche oder quasiräumliche Instanzen, die ich auf einen Schlag in den Blick nehmen kann. Selbst wenn auch Bilder zeitlich realisiert werden müssen, bieten

sie doch die Möglichkeit einer wenn auch diffusen Totale, die der Literatur und der Musik fehlt.

Iser kennt noch eine zweite Dimension der Rezeption, die sich der zeitlichen Verstrickung ebenfalls teilweise entwindet, aber enger mit ihr verflochten bleibt: die virtuelle Synthese, die nicht Einzelvorstellungen von Personen oder Situationen produziert, sondern Vorstellungen von Zusammenhängen und Abläufen. Diese Form der Verräumlichung, bei der »der wandernde Blickpunkt durch seine synthetischen Operationen den Text als ein Beziehungsnetz im Bewußtsein des Lesers entfaltet«,¹⁷ läßt sich noch unmittelbarer an die Rezeption von Musik anschließen. Auch wenn Iser diese verräumlichende Auffassung nicht als Bild bezeichnet, könnte man dies in einem weiten Sinne durchaus tun. Ralf Simon gibt eine gute zusammenfassende Bestimmung dessen, was in diesem Kontext insgesamt mit Bild gemeint sein könnte: »Auch als inneres Bild der Phantasie ist das Bild irreduzibel stets die Vorstellung einer Gestalthaftigkeit und einer Konstellation des Ausgedehntseins, also einer räumlich extendierten Topographie mit innerer gestalthafter Kohäsion«. ¹⁸ Das gilt auch für die verräumlichende Synthese größerer Zusammenhänge beim Lesen und, mutatis mutandis, beim Musikhören.

Nun findet sich gerade bei Simon, aber in Ansätzen auch schon bei Iser die Tendenz, die Rangfolge der unterschiedlichen Bildtypen, von denen der Alltagsverstand ausgeht, umzukehren und die Vorstellungsbilder den *pictures* nicht nur gleichzustellen, sondern ihnen vorzuordnen. Simon baut den poetischen Text als die eigentliche Instanz gleichzeitiger Bildproduktion und Bildkritik auf, gegenüber der die Bilder im engeren Sinne nur verlieren können. Er bereitet dies theoretisch in zwei Schritten vor, von denen der erste plausibel ist, während der zweite mir deutlich überzogen erscheint. Anschließend an eine Reihe unterschiedlicher Theoretiker von Husserl bis Wiesing gibt er eine basale Bestimmung von Bildlichkeit als Gleichzeitigkeit von Präsenz und Nichtpräsenz: Das Bild im Alltagsverständnis mag uns unmittelbar vor Augen liegen und insofern durch Präsenz in seinen Bann ziehen, das Bild *als Bild* aber ist nicht im gleichen Sinne anwesend. Insofern dies so ist, muß man Simon zufolge eine doppelte Unterscheidung vollziehen, indem man das Bild zum einen vom Bildträger und zum anderen vom Bildgegenstand unterscheidet. Der Bildträger, das materielle, an der Wand hängende Ding, ist nicht das Bild, und auch das auf ihm Dargestellte, die Personen, Gegenstände oder was auch immer,

ist es nicht. Das tatsächlich erscheinende und angesehene Bild ist somit von einer inneren Differenz durchzogen, die es erst zu dem macht, was es ist: »Jeweils ist aber Bild nichts anderes als das, was durch ein Bildbewusstsein anlässlich einer Wahrnehmung als Bild markiert wird – in doppelter Unterscheidung von Bildträger und Bildgegenstand«. ¹⁹ Das kann als genauere Ausformulierung dessen gelten, was auch Iser festgehalten hatte, und ist im übrigen im Einklang mit einem großen Teil der gegenwärtigen Diskussion um Bildlichkeit.

Der zweite Schritt ist in dieser Formulierung bereits angelegt, gibt der Denkfigur aber eine sehr eigenwillige Prägung: Als Bild gilt Simon nicht das Ganze aus Darstellungsträger, Dargestelltem und Darstellung, sondern eine letztlich geistige Entität, die sich dadurch auszeichnet, dass sie von Träger und Gegenstand unterschieden werden kann. Schließlich wird jene Entität nicht mehr nur unterschieden, sondern abgelöst und für sich betrachtet: Das Bild selbst wird zu einem unsichtbaren, idealen Gegenstand, der sich lediglich an bestimmten Trägern realisiert, und das Gemälde von einer spezifischen Form von Bildlichkeit zu einem abgeleiteten Sonderfall. Wenn Simon dafür unter anderem Gottfried Boehms Figur der ikonischen Differenz in Anspruch nimmt, scheint er mir dessen Intentionen geradezu in ihr Gegenteil zu verkehren: Von einer ikonischen Differenz zu sprechen, stellt in der Tat jene innere Unterscheidung des Bildes in den Mittelpunkt bzw. macht sie zum Ausgangspunkt der Betrachtung. Diese Differenz ist nun aber wesentlich als Prozeß des sich Differenzierens gedacht, als Vollzug, der gerade keine für sich stehenden Instanzen aus sich entläßt. ²⁰ Die Betrachtung einer realen Szenerie (oder einer an der Wand hängenden Leinwand) als Bild ist keine Transfiguration des materiell Vorhandenen in ein Geistiges, sondern sie ist gerade der Bezug der beiden aufeinander. In diesem Sinne wären Vorstellungsbilder tatsächlich insofern abkünftig, als sie auf eine primäre Operation zurückverweisen, bei der ein Sichtbares sozusagen von sich selbst unterschieden und damit als Bild aufgefaßt wird. Als »eidetische Gegenstände« (Simon), geistige Instanzen, die sich kontingenterweise bisweilen materiell inkarnieren, werden sie nun aber zu einer Art visuellem Äquivalent der absoluten Musik, nicht weniger ideologisch als diese. ²¹

Dennoch lassen sich von Simons Stilisierung des literarischen Bildes zur eigentlichen Verkörperung von Bildlichkeit Parallelen zu Lachenmanns Umgang mit Bildern in seinem *Mädchen mit den Schwefelhölzern* ziehen – die Tendenz nämlich, den von der

eigenen Kunstform evozierten Vorstellungsbildern das ausdrückliche Primat zuzusprechen. Von dort ist es nur ein kleiner Schritt zu einer neuen Bilderskepsis, die in materiell realisierten und insofern von der Musik (oder der Literatur) unterschiedenen Bildern Verunreinigungen erkennt, die es möglichst zu vermeiden gilt.

Wenn wir abschließend eine skizzenhafte, auf unsere Zwecke zugeschnittene Bestimmung von Bildlichkeit ausgehend von den literaturwissenschaftlichen Gewährsleuten versuchen wollen, so könnten wir von einer gestalthaften Anordnung räumlichen oder quasiräumlichen Charakters sprechen, die eine Übersicht erlaubt, die aber niemals einfach vorliegt, sondern auf eine differenzierende Operation von Betrachtern bzw., allgemeiner, von Rezipienten angewiesen ist und insofern ein vermitteltes Verhältnis sowohl zu ihnen selbst als auch zur Wirklichkeit unterhält. Von hier aus können wir uns Lachenmanns Musik zuwenden.

III Bilder in der Musik

Nonnenmann macht in Lachenmanns Musik insgesamt eine Doppelbewegung aus: Auf einen Bildersturm, der mit traditionellen, vor allem affektiven Besetzungen musikalischer Formen aufräumen will, folgt eine Bilderflut, in der sich neue Assoziationen an die dekonstruierten Formen heften.²² Dies zeigt noch einmal das durchaus gespannte Verhältnis zur Bildlichkeit, das die Stücke unterhalten und das man nur angemessen in den Griff bekommt, wenn man unterschiedliche Typen und Register von Bildern unterscheidet. Ich möchte dies im folgenden zuerst einmal in Bezug auf die Musik vor dem *Mädchen mit den Schwefelhölzern* tun, um mich im nächsten Abschnitt diesem nun zum ersten Mal explizit als Musik mit Bildern charakterisierten Stück zuzuwenden.

Die erste Dimension, in der man recht unproblematisch von einer Bildlichkeit der Musik insgesamt sprechen kann, ist natürlich die Notation. Partituren haben einen eminent bildlichen Charakter, sie stellen Zusammenhänge und Abläufe als synchrone Konstellationen mit starker Visualität dar. Dass sie allerdings nicht nur betrachtet, sondern gelesen werden wollen, führt zur doppelten Rede von Notenbild und Notentext, bei der beide Begriffe ihre offensichtliche Berechtigung haben: Partituren sind *Diagramme*. In Bezug auf die Bildlichkeit wird man hier zwei Dinge unterscheiden müssen: die Beobachtung, dass bestimmte Dimensionen unserer Notation einer bildlichen Logik folgen, und die explizite Absicht mancher Komponisten, im Hinblick auf ihre Bildlichkeit anzusehende

Partituren anzufertigen. Bindebögen und Crescendozeichen, um nur zwei Beispiele zu nennen, funktionieren wesentlich ikonisch, indem sie das, was sie darstellen, gewissermaßen auch abbilden; gleichzeitig ist dieses Abbilden in beiden Fällen vermittelt durch eine symbolische, konventionelle Dimension. Bei den Crescendo- und Decrescendogabeln zeigt sich dies etwa als Vermittlung mit Textualität: Sie sind zu verstehen nur, wenn man die Leserichtung unserer Schrift zugrundelegt. Im großen führt die bildliche Organisation der gesamten Partitur dazu, dass strukturelle Zusammenhänge überschaubar, dafür aber ihrer zeitlichen Dimension im Sinne des unaufhaltsamen Vergehens beraubt sind. Während eine Aufführung einen realen Zeitverlauf hat, ist eine Partitur nur ein »quasi-zeitlicher Gegenstand«,²³ der zeitliche Verläufe *meint*, ohne sie aber als solche in sich tragen zu können.

In diesem Sinne könnte man sagen, dass jede Notation graphisch ist oder graphische Elemente beinhaltet. Eine graphische Notation im engeren Sinne muß damit nicht einen Notentext in ein Bild transformieren, sondern lediglich die Balance von der Textualität zur Bildlichkeit verschieben. Kippt diese Balance endgültig und werden Textualität und mit ihr Konventionalität und Linearität ganz verabschiedet, haben wir es nicht mehr mit Notation im eigentlichen Sinne zu tun, nicht mit graphischer Notation, sondern, der Unterscheidung von György Ligeti folgend, mit musikalischer Graphik.²⁴ Erst hier, wo sich kein geregelter Übergang mehr zwischen Graphik und erklingender Musik mehr feststellen läßt, wird die Partitur ganz Bild und hört damit letztlich auf, Notation zu sein – sie wird, so Ligeti, vom Zeichen zur Zeichnung. Earle Browns *December 1952* ist Anlaß und Inspiration für Musik, aber es ist nicht selbst ein Musikstück.

Gegenüber dieser genuinen Bildlichkeit bleiben Lachenmanns Partituren präzise Notationen. Wenn sie auf die unterschiedlichsten Register zurückgreifen, zwischen Klangschrift, Aktionschrift und diskursiver Anweisung changieren bzw. all dies auf einer Seite zusammenbringen, so geschieht dies ausschließlich im Dienste des zum Erklingen zu Bringenden. Dieser pragmatische Zug, dem es nicht um visuelle oder systematische Einheitlichkeit, sondern um Spielbarkeit zu tun ist, hebt den diagrammatischen Charakter der Notation noch einmal besonders hervor. Man könnte Lachenmanns Notationspraxis als eine Art reflektierte Bricolage beschreiben, in der aber alle Elemente durch ihre gemeinsame Ausrichtung auf die angezielte klangliche Praxis zusammengehalten werden.

Auch wenn die visuelle Anmutung der Partituren damit deutlich über die ikonischen Dimensionen traditioneller Notation hinausgeht, fordert sie doch an keiner Stelle ein Eigenrecht. Die Skizzen von Steg und Saiten und die Linien, die Bogenverläufe über diese Saiten markieren, sind tatsächlich Abbildungen. Sie bleiben aber ganz in einen funktionalen Zusammenhang einbezogen und wollen nicht als Bilder betrachtet werden – im Verlauf der Erarbeitung der Partitur sollen sie sozusagen durchsichtig werden. Damit sind Lachenmanns Partituren, ganz wie die traditionelle Notation, Anordnungen von Zeichen und Zeichnungen unterschiedlicher Register mit dem Ziel, Aufführungen zu spezifizieren. Auch wenn ihr Erscheinungsbild visuell markant ist, unterscheidet es sich hier letztlich doch nicht von einem großen Teil, bzw., faßt man die Sache etwas allgemeiner, von aller notierten Musik. Notierte Musik ist in diesem erweiterten Sinne per se Musik mit Bildern, oder, genauer, eine Konstellation von Erklingendem und Bild-Text-Diagrammen, bei der das jeweilige Verhältnis immer neu austariert werden muß. Damit aber ist das explikative Potential der Notation im Hinblick auf unser Thema gering.

Ähnliches gilt für einen weiteren Aspekt von Bildlichkeit, der hier zumindest am Rande erwähnt sei. Mit der formalen Weise, in denen die Notation bildliche Züge aufweist, hängt die oben erwähnte verräumlichende Synthese von Abschnitten unterschiedlicher Größenordnung zusammen: Ohne die von einer Nach-Schrift zu einer Vor-Schrift transformierte Möglichkeit, Musik aufzuschreiben und zu -zeichnen, hätte es die Großformen der europäischen Musik nie gegeben. Richard Klein findet hier eine treffende Formulierung: »Musikalische Analyse baut auf Kategorien auf, die das Werk gegen die Irreversibilität seines Verlaufs als synchron faßbare Präsenz imaginieren.«²⁵ Diese Präsenz, die nicht einfach die Anwesenheit eines Gegenstandes ist, entspricht genau den Bestimmungen, die sich bei Iser für die unsichtbare Bildlichkeit literarischer Lektüre fanden, und von daher könnte man sagen, dass musikalische Form für die europäische Kunstmusik insgesamt bildliche Züge hat: als synoptisches Zusammenhören (die Zusammenstellung von Begriffen zweier unterschiedlicher sinnlicher Register scheint mir die Sache hier recht gut zu treffen), das Form- und Einheitsbildung im emphatischen Sinne erst ermöglicht. Anders als etwa Cage und Feldman ist Lachenmann in dieser Hinsicht nie ein Bilderstürmer gewesen. Auch die als ›Strukturklang‹ anvisierte Vermittlung von konkreter Klanglichkeit und musikalischer Form²⁶ bleibt einer

Formvorstellung verpflichtet, die sich dem Strom der ablaufenden Zeit nicht überläßt und eine quasibildliche, in den Worten von Schönberg und Webern ›fassliche‹ Gestalt anzielt. Hier haben wir es nicht mit einer Musik mit Bildern, sondern einer im weitesten Sinne bildlichen Auffassung der Musik selbst zu tun.

Lachenmanns expliziter Ikonoklasmus zielt auf einen anderen Bereich, nämlich den der Expressivität. In einem Anfang der achtziger Jahre geschriebenen Text bemerkt er dazu: »Die bürgerliche Musik begreift Musik als Ausdruckskunst, Medium der Widerspiegelung und Vermittlung von Empfindungen.«²⁷ Es ist dieser Ausdruck, den er als »exotische Art von Expressivität«²⁸ noch in der Rezeption mancher serieller Musik aufspürt, der primäres Ziel seiner Destruktion ist. Diese Destruktion erfaßt Tonalität in ihrer weitesten Bedeutung: von harmonischen Zusammenhängen über gestische Floskeln bis hin zum Ton selbst. Die affektive Aufladung dieser Tonalität ist zu einer zweiten Natur geworden, so dass, wie schon Nietzsche mit Seitenblick auf Schopenhauer bemerkt hat, »wir jetzt *wähnen*, sie spräche direkt *zum Inneren* und käme *aus dem Inneren*.«²⁹ Die gleiche Diagnose findet sich in den zwanziger Jahren bei Paul Bekker, der zu Rezeptionshindernissen für die Neue Musik bemerkt: »Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.«³⁰ Wenn das so ist, kann mit jenem Tonsystem bis hinunter zum einzelnen Ton nicht einfach weiter gearbeitet werden; dem ist nur durch ausdrückliche Verfremdung zu entkommen. Die Arbeit mit geräuschhaften instrumentalen Klängen ist hier nicht Ziel, sondern *Mittel* der Verfremdung.

Diese Expressivität, dieser Gefühlsausdruck läßt sich nun kaum noch als bildlich bezeichnen, auch wenn er eine Bestimmung in Anspruch nimmt, die im vorigen Abschnitt mit Bildlichkeit zusammengebracht wurde. Hier geht es nicht um die quasiräumliche, distanzierte Präsenz, denn die Expressivität bedarf des Nachvollzugs und ist für eine reine Anschauung nicht zu haben; was dennoch eine Rolle spielt, ist das Moment der inneren Differenz. Es ist tatsächlich produktiv, diese mit Boehms Vorlage der ikonischen Differenz zu verstehen, aber sie ist nicht mehr selbst ikonisch.³¹ Eine lange Diskussion um Musik und Gefühl abkürzend, die in ihrer Ausführlichkeit und Kompliziertheit zur Sterilität neigt, möchte ich dies als eine Form der Darstellung begreifen, die mit einigen Modifikationen mit Goodmans Exemplifikation und, noch besser,

mit Susanne K. Langers *präsentativen* Symbolen zusammengebracht werden kann.³² Musik zeigt sich als strukturierter Verlauf, der nicht in den Schwingungen der Luft aufgeht, aber auch nicht von ihnen abgetrennt werden kann. Sie präsentiert etwas, ohne darum bereits etwas zu repräsentieren.

In dieser *präsentativen* Darstellung treten Verkörperung, Verweis und Wirkung in ein kompliziertes Verhältnis zueinander: Es bedarf einer, wenn man so will, musikalischen Differenz, damit Erklingendes überhaupt als Musik gehört wird und nicht als *indexikalische* Nachricht über Veränderungen der Gegenstandswelt. Dennoch bedarf musikalische Bewegtheit eines Nachvollzugs, der auch die affektive Ebene betrifft, und sei es nur in Form negativer Spuren. Diese Bewegtheit wird nun weder physikalisch-weltlichen Vorgängen noch ausschließlich der eigenen Innenwelt zugerechnet, sondern jener Zwischeninstanz, die die Musik ist. Wenn Musik aufwallend oder ersterbend ist, so haben wir es nicht mit den Gefühlszuständen einer virtuellen Person zu tun, sondern mit Darstellungen, die durch unseren eigenen Nachvollzug vermittelt sind. Diese Darstellungen sind nicht wirklich außermusikalisch; sie entsprechen dem, was Eduard Hanslick als »musikalische Ideen«³³ bezeichnet hat. Die Musik, so zeigt sich hier, unterhält einen untilgbaren inneren Bezug zur, mit Lachenmann gesprochen, existentiellen Erfahrung.

Die Tradition, von der Nietzsche und Bekker sprechen, hat diese Charaktere im Sinne eines bürgerlichen affektiven Mobiliars gedeutet und zu fast automatisch abrufbaren Figuren verfestigt, die mit der tatsächlichen heutigen Situation kaum etwas zu tun haben, an einer Stereotypisierung der Innenwelt ihrer Hörer mitwirken und insofern zu Ideologie geworden sind. Die unendliche Vielfalt von Formen der Bewegtheit ist zu einem sich selbst bestätigenden Repertoire verengt worden, das man, mit einem Wissen um diese Vorgeschichte und insofern mit der gebotenen Vorsicht, als Bilderwelt bezeichnen kann. Damit könnte man sagen, dass *dieser* Sinn nun tatsächlich Bildcharakter angenommen hat, und auf ihn richtet sich der Bildersturm. Liest man Lachenmanns Texte, so wird man feststellen, dass es ihm bei diesem Sturm nicht um Affektivität überhaupt geht, sondern um ihren ideologisch automatisierten Charakter, der ge- und verstört werden soll. Am Ende ist seine Hoffnung geradezu, dass »die alten Affekte und Emphasen heiter, gereinigt, aus der eigenen Ver-Nicht-ung zurückkommen«,³⁴ eine Affektivität jenseits der Typisierungen und ideologischen Verfestigungen – Darstellungen jenseits der Bilderwelt.

Zu Beginn ist von einem solchen Ziel allerdings keine Rede, und es ist kaum überraschend, dass der frontale Angriff, den Lachenmanns Stücke Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre gegen diese ideologische Bilderwelt fahren, zuerst einmal als Profanierung und Entmusikalisierung wahrgenommen wird. Genauso äußert sich in dieser Zeit auch der Komponist selbst.³⁵ Vordringliches Ziel ist allerdings auch hier nicht eine affektfreie, bis zum Nullpunkt abgekühlte und nun endlich tatsächlich absolute Musik, sondern ein Decouvrieren der Prozesse, die den musikalischen Bewegungen bis zum einzelnen, selbst schon affektiv aufgeladenen, schönen Ton zugrundeliegen. Was das ist, hat Lachenmann immer wieder in ähnlichen Formulierungen beschrieben, etwa als Interesse am »Klang als charakteristischem Resultat und Signal seiner mechanischen Entstehung und der dabei mehr oder weniger ökonomisch aufgewendeten Energie«³⁶ und an der »unmittelbare[n] Körperlichkeit des Klingenden«³⁷ – man könnte dies als genuin materialistische Wendung im Sinne des frühen Marx beschreiben. Dafür ist es nun aber bedeutsam, die Musiker nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, um nicht die »leibhaftigen Menschen« und ihren »wirklichen Lebensprozeß«³⁸ hinter der ideologisierten Fassade verschwinden zu lassen.

Wenn wir nun fragen, ob auch dies noch angemessen mit dem Begriff der Bildlichkeit gefaßt werden kann, stoßen wir auf ähnlich komplex gelagerte Verhältnisse. Zuerst einmal haben wir es hier nicht mit virtueller Visualität oder Verhältnissen zu tun, die bloß formale Analogien zu visuellen aufweisen, sondern mit manifester Sichtbarkeit: Die sichtbaren Wirklichkeiten werden den ideologischen Vorstellungen der Tradition gerade entgegengesetzt. Man muß also sehen können, was die Musiker mit ihren Instrumenten tun, und dieser Anblick subvertiert das gewöhnliche Bild von Kammer- oder Orchestermusikern nicht weniger als die Klänge das Ideal des reinen Tons. Allerdings wäre eine Reduktion auf reine, »physikfreie« (Lambert Wiesing) Sichtbarkeit nicht weniger ideologisch, wo es um Mechanik, Energie und Körperlichkeit geht. Handelt es sich also um eine Form des Theaters, die der Musik hinzugesellt wird? Oder eine Performance, da die Handelnden ihre Aktionen nicht spielen, sondern real vollziehen?

Der Fehler scheint darin zu liegen, die beiden Ebenen des Erklingendes und des Sichtbaren überhaupt voneinander zu trennen und für sich zu befragen, denn die Stücke sind weder Performances mit klanglichem Anteil noch Musik, die nebenher den

Prozeß ihrer Hervorbringung hervorkehrt. Lachenmann findet dafür eine interessante Formulierung: »Es geht ja weder um Klangfarben noch um Aktionen, sondern um die akustisch vermittelte Beziehung zwischen beiden.«³⁹ Das vermittelnde Moment scheint mir das des Handelns gegen einen Widerstand zu sein, wobei der Fokus, kaum überraschend, im Hörbaren liegt. All dies soll real sein: Handlungen, Körper, Widerstand und klangliche Ergebnisse. Es ist tatsächlich erhellend, hier mit Nonnenmann auf die konkrete Kunst zu verweisen und, noch einige Schritte weiter zurück, auf Friedrich Schlegels Forderung, mit dem Produkt auch das Produzierende darzustellen.⁴⁰

Dabei ist klar, dass die eigentliche Gestaltung auf der Ebene des Klanges ansetzt, der hier tatsächlich als Ort der Vermittlung aufgefaßt wird. Die Klangfamilien, von denen Lachenmann immer wieder spricht und die Ansatzpunkt der kompositorischen Arbeit sind, sind unter anderem durch die jeweils hörbare Art der Hervorbringung bestimmt – Gepreßtes, Gestrichenes, Gehauchtes etc. –, und insofern geht das Produzierende in das Produkt ein. Die visuelle Dimension gibt dabei zusätzlichen Aufschluß über die Art des Produzierens, wird aber nicht für sich betrachtet und konsequent zum Ort der Gestaltung gemacht. Insofern sind die Stücke *kein* Theater und auch keine Performances, sondern materialistische Musikstücke.

Während die Beschreibung *Musik mit Bildern* hier in einer Hinsicht vollkommen an der Sache vorbeigeht, weil sie zwei voneinander getrennte, jedes für sich reine Medien suggeriert, die in einem definierten Rahmen zusammentreten, sozusagen einander montiert werden, kann sie in einem etwas verschobenen Verständnis doch erhellend sein: Was die Musiker tun, wird zumeist als sichtbare Verursachung der Klänge angesehen – es wird *vorgeführt*, aber nicht *dargestellt*. Würde es selbst kontinuierlich als Darstellung aufgefaßt, so würde lediglich eine Ideologie durch eine andere ersetzt, indem nun noch die Sphäre der Produktion verunstaltet würde. Damit würde die Differenz von Produkt und Produzierendem, Musik und ihren materiellen Bedingungen, von neuem zum Verschwinden gebracht. Hier aber wird sie als solche hervorgehoben und zum Oszillieren gebracht, denn das sichtbare Tun wird weder ins Künstlerische hineingezogen, noch kann es draußen gehalten werden. Intermittierend gewinnt das Gesehene ein Eigengewicht und erscheint dann doch als Dimension der Darstellung *sui generis*, wenn man so will als bewegtes Bild. Dann gesellen sich der Musik als Ort der Vermittlung tatsächlich Bilder hinzu, die in sich von sich

unterschieden und als Darstellungen aufgefaßt werden, auch wenn sie nicht ausdrücklich als solche gestaltet worden sind.

Aber das ist immer noch nicht alles, und wenn Nonnenmann von einer Bilderflut spricht, hat er nicht das real Sichtbare, sondern die Flut von Assoziationen im Sinn. Hier haben wir derart viele unterschiedliche Register vor uns, dass eine wirkliche Systematisierung unmöglich erscheint – wie soll man eine Flut kartographieren? Das allein zeigt schon das Problem auf, mit dem wir es hier zu tun haben: Die Assoziationen, die sich bei den unterschiedlichen Rezipienten und Interpreten anhand der Stücke ergeben, sind nicht losgelöst von deren Material und Struktur, aber auch nicht durch diese determiniert. So wenig sie sich auf inhaltliche Bereiche einschränken lassen, so wenig wird dies in Bezug auf ihr Register gelingen: Gerüche, Empfindungen, Gedankenfiguren und Bilder sind einigermaßen heterogen, und man wird hier noch einmal besonders sorgfältig begründen müssen, warum man Bild als Oberbegriff für die ganze Bandbreite an Assoziationen ansetzt. Immerhin wird man noch einmal daran erinnert, dass die Tendenz zu einer solchen vereinheitlichenden Rede auch bei den zitierten Literaturwissenschaftlern festzustellen war: So wie dort alles, was nicht diskursiv verfaßt war, zum Bild wurde, wird auch hier die gesamte Bandbreite des Assoziierten unter diesen Begriff gebracht.

Lachenmann war nie so naiv zu glauben, die oben angesprochene musikalische Ideologiekritik wäre vollständig durchzuführen: Das Gebrochene und Verfremdete ist keine tabula rasa. In einem späteren Gespräch spricht er in etwas martialischer Sprache davon, dass »die eben noch herausgezwungene Expressivität sich in neuem Licht, verwandelt oft bis ins Gegenteil, erneut ans aufgerissene Material heften wird.«⁴¹ Das ist sein Haupteinwand gegen den Traum einer vollkommenen Materialkontrolle: Die alten *Besetztheiten* mögen gebrochen und in vollkommen neue Zusammenhänge gebracht werden, dass sie aber in verwandelter Form weiterhin durch die Stücke spuken, führt dazu, dass sich der Sinn dieser neuen Kontexte nicht kontrollieren läßt. Sein Wort für diese *Besetztheiten* ist *Aura*. Das gilt im Prinzip auch für expressive Gesten, allerdings wendet Lachenmann hier seine ganze Kraft auf, sie zu zerschlagen. Prägnant gilt es für Assoziationen, die sich an die konkrete Klanglichkeit bestimmter Instrumente knüpfen und die daher mit dem Einsatz dieser Instrumente quasi automatisch aufgerufen wird: »Was hat die Kuhglocke, mit deren Hilfe noch Mahler Höhenluft fernab vom Weltentümmel beschwor: Was hat

dieses Gerät aus dem ländlichen Alltag in Stockhausens *Gruppen* zwischen dem Salonspielzeug Celesta und dem ehrwürdigen, so kriegerischen wie frommen Instrument des Jüngsten Tages, der Posaune zu suchen?⁴² Wir haben hier die ländliche Bergwelt, den bürgerlichen Salon, die Zerstörung Jerichos und das jüngste Gericht in einem musikalischen Mikrokosmos versammelt, ehe eine einzige strukturelle Entscheidung getroffen wurde, und man könnte noch mehr und andere Verbindungen hinzufügen. Hier haben wir es eher als bei der entleerten Expressivität zumindest teilweise mit tatsächlich bildhaften Assoziationen zu tun, und es wird besonders anschaulich, zu was für eigenwilligen Resultaten ihre Zusammenstellung führt.

Neben den Bedingungen der Hervorbringung der Klänge sind es diese auratischen Assoziationen, die Lachenmann gegen serielle Konstruktionen ins Felde führt: Zu kritisieren ist nicht der integrale konstruktive Impuls selbst, sondern die Vorstellung, tatsächlich tabula rasa machen und im neu errichteten musikalischen Bau alle Dimensionen kontrollieren zu können. Über die Besetzungen, die sich im Material selbst erhalten und die von kollektiven Bildern bis zu idiosynkratischen Assoziationen Unterschiedlichstes umfassen, kann der Komponist nicht verfügen, aber er muß mit ihnen rechnen. Insofern ein Teil dieser Assoziationen öffentlichen Charakter hat, kann er sie zumindest einkalkulieren und in einigermaßen gesteuerte Verfremdungszusammenhänge einbeziehen und insofern zumindest strukturell vermitteln. Zum Teil wird aber ein changierendes Nebeneinander bestehen bleiben müssen, wo die Assoziationen »den Hörer immer wieder in unvorhersehbare Zonen seiner Erinnerung locken, bevor ihn die Klarheit des komponierten Zusammenhangs wieder »zur Ordnung ruft«.⁴³ Trotz des zum Teil bildlichen Assoziationsraums bleiben die Stücke weit von einer Situation entfernt, wo »meist assoziationsreiche Klangbilder ebenfalls assoziativ komponiert«⁴⁴ werden, wie es Dieter Schnebel Anfang der neunziger Jahre beschreibt. Lachenmann ist mit Schnebel einig in der Einschätzung, dass eine derartige Suspension musikalischer Zeit hin zu einem locker gefügten Nebeneinander unterschiedlicher assoziativer Räume eine Regression darstellen würde, die durch den musikalischen Zusammenhang in der Tat zur Ordnung gerufen bzw. überhaupt erst in eine solche gebracht werden müssen.

Eine Hermeneutik von Aura und Assoziation ist dabei nur eingeschränkt möglich, nämlich insofern diese an Motive unserer kulturellen Tradition anschließen, deren Präsenz man bei den

meisten Hörern unterstellen darf. Da die außermusikalischen Verbindungen allerdings weit über jeden kontrollierbaren oder zumindest kalkulierbaren Rahmen hinausgehen und Idiosynkratisches ausdrücklich miteinschließen, führt der Begriff des Verstehens hier in die Irre. Die Aura in Lachenmanns Sinne – der mit Benjamins Aurabegriff wenig zu tun hat – weist so darauf hin, dass es nicht erst die Bühne ist, die dem Komponisten seine Herrschaft entgleiten läßt: Bereits die schlichte Tatsache, dass seine Musik gespielt und rezipiert wird, reicht dafür hin.

So wenig es für den Komponisten kontrollierbar ist, so wenig ist es für den Theoretiker nachvollziehbar, welcher Anteil jener unvorhersehbaren Zonen der Erinnerung bildlich verfaßt sein wird. Der Klang der Celesta mag nicht nur Assoziationen bürgerlicher Salons des 19. Jahrhunderts, sondern auch Motive, narrative Fragmente, Konstellationen und tatsächliche Bilder der *Zauberflöte* hervorrufen, die Kuhglocke einen diffusen Vorstellungsraum, ein konkret imaginiertes Alpenpanorama oder eben auch Motive von Mahler heraufbeschwören. Am deutlichsten sind diese Assoziationen an tatsächlich außermusikalische Sphären dort, wo neben dem traditionellen Instrumentarium in verfremdeter Spieltechnik andere Gegenstände verwendet werden: Weidengerten bei *Air*, mit Wasser gefüllte Zinkwannen bei *Kontrakadenz*. Auch hier sind die mit diesen Gegenständen zu vollziehenden Aktionen durch die klangliche Organisation motiviert und nicht theatralisch gedacht; dennoch wird sich die Assoziation der durch die Luft geschwungenen Gerten mit Züchtigungen und ihr schließliches Zerbrechen mit einem »demonstrativen Akt antiautoritärer Befreiung«⁴⁵ kaum abhalten lassen. Dabei ist die Aura der Gerte, ihres Einsatzes und ihrer Zerstörung nicht einmal auf die Klanglichkeit fokussiert, und insofern ergeben diese Aktionen tatsächlich ganz reale Bilder, Auführungen von Gewalt und Befreiung, die je nach dem persönlichen Hintergrund der Rezipienten wiederum eine Kette von Vorstellungsbildern nach sich ziehen.

Die »Farb-, Geruchs-, Gefühls-, Kälte- und Wärmeempfindungen«, von denen Nonnenmann spricht, lassen sich demgegenüber meines Erachtens nicht mehr unter den Begriff der Bildlichkeit subsumieren. Das Motiv der Kälte weist voraus auf *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, wo es auf sehr eindrückliche Weise evoziert wird und tatsächlich bildliche Form annimmt; man könnte es aber auch für andere Stücke in Anschlag bringen. Wenn man etwa Passagen von *Mouvement* (– vor der Erstarrung) als kalt empfindet,

so handelt es sich um einen quasi gestischen Charakter von Kälte, eine Darstellung im oben skizzierten Sinne. Die Musik wäre hier kalt im gleichen Sinne, wie sie traurig sein könnte, und ihre Kälte ist dabei so wenig ein Bild wie ihre Traurigkeit. Die genannten Empfindungen scheinen mir allesamt in ein anderes Register zu fallen als die selbst heterogenen Assoziationsräume der Aura, denn die Musik wird sie weniger assoziativ herbeirufen als vielmehr verkörpern. Demgegenüber verkörpert die Kuhglocke nicht die Alpenlandschaft, sondern evoziert sie in Form eines Vorstellungsbildes.

Wir haben also, um es einmal zusammenzufassen, die Dimensionen der Notation, der synoptischen Formauffassung, der gestischen Darstellung, die sich zu Bildern verfestigen kann, der realen Klangerzeugung und der Assoziationsräume. Während die ersten beiden Dimensionen für Lachenmann keine spezifische Erhellung versprechen, ist die dritte in ihrer Verfestigung Gegenstand seines Bildersturms. Die sichtbaren Mechanismen der Klangerzeugung gewinnen nur eingeschränkt Bildcharakter. Es sind die auratischen Assoziationen, die es tatsächlich am ehesten erlauben, hier von einer Musik mit Bildern zu sprechen. Tatsächlich aber trägt auch diese Flut eine Menge mehr mit sich als Bilder.

IV Musik mit Bildern

Viele Stücke Lachenmanns tragen Untertitel. In der Regel beschränken diese sich auf eine nüchterne Nennung der beteiligten Instrumente. Dennoch geht die vielfach wiederkehrende *Musik für ...* über diese Information hinaus und läßt sich auf die oben benannte Insistenz auf den konkreten Bedingungen der Klangerzeugung beziehen. *Gran Torso* ist hier ein gutes Beispiel: *Streichquartett* meint in diesem Fall nicht nur eine Besetzung, sondern gleichermaßen eine Gattung. Dennoch bezeichnet Lachenmann sein Stück nicht schlicht als sein erstes Streichquartett, sondern dezidiert als *Musik für Streichquartett*. In diesem Fall, wo wir es mit einer der Standardbesetzungen zu tun haben, sorgt die Formulierung für eine Verfremdung, die hinter der Gattung die konkreten Instrumente auftauchen läßt, auf denen gespielt wird: Auf und mit ihnen und von ihnen ausgehend wird Musik produziert. Insofern könnte man sagen, dass der nüchterne Untertitel eine programmatische Dimension hat.

Es bietet sich an, gleiches auch für die *Musik mit Bildern* anzunehmen. Das allerdings würde bedeuten, dass die früheren Stücke nun implizit als Musik *ohne* Bilder qualifiziert werden und

der Titel damit bei aller Kontinuität auf eine deutliche Differenz hinweisen will. Nun haben wir gesehen, auf welche unterschiedlichen Weisen bereits dort von bildlichen oder quasibildlichen Dimensionen gesprochen werden kann, die alle auch weiterhin beobachtbar sind. Zusätzlich dazu tritt hier etwas Neues hinzu, nämlich der Märchenstoff, der dem Stück seinen Rahmen und sein Rückgrat gibt. Dies geschieht nun aber auf sehr spezielle Weise, die sowohl durch die Präposition *mit* als auch durch die Berufung auf Bilder markiert wird.

Man könnte meinen, dass der Untertitel auch hier sozusagen anatomischen Charakter hat: So wie das Streichquartett (als Gattung) durch eine kleine Wendung als eine Musik für Streichquartett (als Gruppe von Instrumenten) gezeigt wird, könnte sich hier die Aussage verstecken, dass das Innenleben von Oper Musik mit Bildern ist. An dieser Stelle scheint mir die Analogie aber nicht zutreffend zu sein: Oper ist sicherlich auch Musik mit Bildern, zuallererst aber Musik mit Handlung, und das heißt mit einem durch Text vermittelten, narrativen Zusammenhang, der sich nicht auf den Nenner der Bildlichkeit bringen läßt – ein Musikdrama. Im Falle des *Mädchens* trifft der Untertitel dagegen zu, indem die Narration dort fast vollständig zurückgenommen wird. Ihr Fluß wird aufgelöst in eine Folge von Bildern, Bilder, die nicht in der Musik aufscheinen oder zu ihr hinzu assoziiert werden, sondern ihr nun explizit beigegeben sind. Lachenmann hierzu: »Ich habe keinen Konflikt, aber Zustände wie in den Oratorien von Bach, Zustände, die sich verändern«.⁴⁶ Zustände, die sich verändern: Das könnte tatsächlich eine gute Beschreibung für das sein, was diese Bilder ausmacht – wenn nicht für Bildlichkeit in Lachenmanns Musik überhaupt. Das Märchen, das er als Grundlage verwendet, kommt dem gut entgegen, indem es sich von allein in eine Reihe von Situationen auflöst, von denen einige selbst schon Phantasiebilder sind. Der Text des Andersenschen Märchens bildet entsprechend kein Libretto, sondern lediglich den Untergrund, die »Textlandschaft, in der die Musik niedergelegt ist«.⁴⁷

Eine wichtige Frage ist nun, wie das *mit* zu verstehen ist. Wenn die Oper eine Musik mit Handlung vorführt, so gilt dies in einem doppelten Sinne: Zum einen findet diese Handlung real auf der Bühne statt oder wird verbal vermittelt, zum anderen geht sie als (mit-)organisierendes Prinzip in die Musik selbst ein, die insofern von ihr durchdrungen wird, wie unterschiedlich diese gegenseitige Durchdringung auch ausfallen mag. Diese beiden Dimensionen

finden sich auch in Lachenmanns Musik mit Bildern wieder, und zwischen ihnen kommt es zu jener Spannung, von der in vielen Auseinandersetzungen mit dem Stück die Rede war. Nehmen wir als Beispiel die *Frier-Arie* im ersten Teil. Ihr Titel zeigt bereits an, wozu es geht: Die Kälte und das Frieren des kleinen Mädchens bilden den Inhalt der Arie und prägen gleichermaßen ihre Form. Vokalistinnen und Musiker produzieren gleichermaßen rauschende und periodisch flatternde Klänge, die als kalter Wind und als Schnattern der Protagonistin gehört werden können. In diesem Sinne haben wir es mit einer sehr direkten Darstellung von Kälte und der Reaktion darauf zu tun, die von den Choristen auch noch durch wärmendes Reiben der Arme gestrichen wird – eine tatsächliche Klangmalerei. Die »Klangrealistik«,⁴⁸ von der Lachenmann dreißig Jahre zuvor in bezug auf *Air* gesprochen hat, gewinnt hier noch einmal eine neue Dimension: Während es dort um das ging, was ich oben als materialistischen Zug bezeichnet habe, also die immer wieder beschworenen Bedingungen der Klangerzeugung, tritt hier eine Bildlichkeit hinzu, der diese Klangerzeugung als Vehikel dient.

Natürlich ist bei diesem Klangnaturalismus die alte Realistik nicht unbedingt verschwunden, sie muß aber für die menschliche Stimme anders gefaßt werden. Christian Kemper weist auf die innere Verflechtung dieser Dimensionen miteinander hin: »[I]m Zittern als einem tendenziell periodischen Vorgang, der sich aus dem Rauschen differenziert, indem er auf die Erzeugung von Wärme respektive Klang (Ton) abzielt, wird das vokale Element mit samt seinen auratischen Aspekten zum strukturellen Phänomen.«⁴⁹ Erzeugung von Wärme respektive Klang: Hier haben wir die beiden unmittelbar miteinander gekoppelt. Die periodische Bewegung ist die Grundlage des erklingenden Tons, und sie ist gleichzeitig die unwillkürliche körperliche Reaktion auf die Kälte, die überdies als *Ausdruck* des Frierens gehört wird. Die Stärke dieses Vorgehens ist es, diese Dimensionen, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, in einem zusammenzubringen und aus diesem doppelt codierten Vorgang strukturelle Konsequenzen abzuleiten.

Insofern hier das Orchester zwar vertreten ist, die menschliche Stimme aber im Mittelpunkt steht, hat Lachenmann dabei mit einem Problem umzugehen, das für die klassischen Instrumente einfacher und vor allem anders gelöst werden kann: »Wenn ich Musik so denke, dass sie nicht *apriori* da ist, sondern erst sich strukturell bilden soll durch ihre Komponenten, dann ist der menschliche Ton ja ein unheimlich störender Bestandteil – das ist ein Zustand,

den ich ja erst schaffen soll.«⁵⁰ Damit wird die Stimme zu einem weit größeren Problem als selbst der ideologische Apparat Sinfonieorchester, einem Problem, an dem sich Lachenmann nach eigener Aussage jahrelang abgearbeitet hat. Die *Frier-Arie* führt eine Lösung für dieses Problem exemplarisch vor und bedient sich dabei neuer Mittel. Nehmen wir als Gegenbeispiel den gepreßten Streicherklang, der seit *Pression* zentrales Merkmal von Lachenmanns Stücken ist: Die Erhöhung des Bogendrucks führt zu einer Verlangsamung der Tonerzeugung und dadurch zu einer Verwandlung des Tons in Geräusch, sie tut aber nichts grundsätzlich anderes als ein normaler Bogenstrich. Was man hört, ist insofern tatsächlich in sich selbst ein Ton im Werden oder besser: ein Ton, dessen Werden angehalten wurde. In bezug auf die Stimme könnte man vielleicht Ähnliches über *temA* sagen, auch wenn dort die atembetonten Artikulationsweisen der Sängerin weniger als Vorformen denn vielmehr als *andere* Formen stimmlicher Artikulation erschienen.

Hier nun wird ein anderer Weg gewählt, der weniger eine direkte Verkörperung als eine vermittelte Darstellung ist. Tatsächlich gibt es eine Analogieverbindung zwischen dem frierenden Zittern und der Periodizität des Tones, aber eine wirklich allmähliche Entstehung einer tönenden Stimme wird man sich kaum auf diese Weise vorstellen. Auch das Rauschen, das Kemper plausibel als Matrix beschreibt, aus der sich die Klänge herausdifferenzieren, ist nicht der wirkliche Ausgangspunkt stimmlichen Ausdrucks. Dennoch erscheinen beide als unmittelbar einsichtige und überzeugende *Bilder* des Prozesses dieser Entstehung. In beiden Fällen haben wir es mit klug gewählten Darstellungsformen zu tun, die auf die quasibildliche, naturalistische Darstellung der Situation aufbauen können. Das Bild des frierenden Mädchens löst das Problem, wie hinter den fertigen stimmlichen Ton zurückgegangen werden kann.

Im Falle der Instrumente verläßt sich Lachenmann auf bewährte Techniken, die nun ebenfalls doppelt codiert werden können. Gegenüber ihrer darstellenden Funktion im Sinne der Bilder tritt die Ebene der energetischen Bedingungen der Klangerzeugung dabei eher zurück bzw. wird ganz in den Dienst jener Darstellung genommen. Interessant im Hinblick auf die auratische Aufladung sind dabei die gegeneinander geriebenen Styroporplatten: Sie erzeugen ein kaltes Rauschen, dem jede organische Dimension fehlt; das auch nichts mehr von jener Gediegenheit der Materialien Holz, Metall und Fell hat, welche ansonsten eine Art sekundärer Wärme

verspricht. Darüber hinaus heftet sich an sie die Assoziation eines erstickenden Verpackungsberges, der in der Verkörperung dieser weißen, fast eigenschaftslosen Materialität besonders bedrohlich wirken mag.

Andere Motive sind demgegenüber primär als Klangbilder bestimmt und bilden direkt von dort aus strukturelle Beziehungen aus: etwa das dreimal wiederkehrende *Ritsch* beim Anzünden der Streichhölzer (das vierte Streichholz blieb unkomponiert) oder das Vorbeirasen der zwei Wagen und die Jagd nach dem gestohlenen Pantoffel. Wieder andere mobilisieren musikalische Mittel wie den Aufstieg in hohe Lagen bei der Himmelfahrt (die ansonsten auch eine Höllenfahrt sein könnte). In allen Fällen aber ist die Musik nicht nur durch die dahinterliegenden Bilder oder sich verändernden Zustände motiviert, sondern stellt sie ganz manifest, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln dar.⁵¹ Eine solche klangmalerische Dimension ist für Lachenmanns Musik tatsächlich neu, sieht man von einigen wenigen Fällen wie dem *Kinderspiel* ab. Das Ende des *Mädchens mit den Schwefelhölzern* hat Anklänge an die *Wolken im eisigen Mondlicht* des dritten jener Stücke – aber das Licht ist nun der letzten Strahlkraft beraubt und auf die Erde zurückgeholt. Zurück bleibt nur das Eis.

Mit all dem ist nun aber lediglich die eine Weise beschrieben, auf die diese Musik eine mit Bildern genannt werden kann. Die zweite Weise ist gewissermaßen nicht mehr Lachenmanns eigenes Problem, sondern das der jeweiligen Regisseure und Bühnenbildner, und es ist so offensichtlich, dass es in beinahe allen Auseinandersetzungen mit dem Stück mehr oder weniger zentral thematisiert wird. Auf der einen Seite sagt der Komponist deutlich: »Musiktheater heißt für mich: innere Bilder, die das *reine* Hören evoziert, durch äußere zu beantworten und umgekehrt.«⁵² Dieses wechselseitige Beantworten würde in der Tat das bedeuten, was Klaus Zehelein im Gespräch mit Lachenmann geäußert hat: den Verlust der alleinigen Herrschaft des Komponisten durch das Hinzutreten der Bühne. Auf der anderen Seite gibt dieser selbst zu, »daß ich das alles in der Musik abbilde, daß ich also den bildhaften, erzählenden Bereich so usurpiere, vielleicht gar blockiere.«⁵³ Gegen ein direktes, narratives Aufführen der Handlung hat bereits der Untertitel des Stücks Einspruch erhoben, und die reine Handlung ließe sich auch kaum auf zwei Stunden strecken. Aber die Musik mit Bildern hat auch diese derart in sich aufgenommen, dass sie durch die Begleitung durch tatsächliche Bilder eher gestört als angereichert oder ergänzt würde.

Natürlich ist es so, dass nur die wenigsten der musikalisch realisierten Bilder sich dem Hörer erschließen, wenn ihm Titel und Handlung nicht bekannt wäre, von der Frier-Arie einmal abgesehen, die wie gezeigt selbst schon szenische Züge trägt. Insofern könnten Bilder zumindest verdeutlichen, würden aber in einer ausdrücklich dienenden Funktion verbleiben. Zudem besteht die Gefahr der bloßen Verdopplung, bei der das Eigenrecht der Bilder nicht klar erkennbar bliebe. Die Rede vom *Antworten* legt freilich etwas anderes nahe, das Jörg Mainka folgendermaßen auf den Punkt bringt: »Die Bühne könnte aufgerufen sein, nicht den Text und die Musik zu bebildern, sondern beiden Parametern ein eigenständiges Gefüge von Bildstrukturen gegenüberzustellen, das freilich losgelöst von Text und Musik entworfen werden müßte.«⁵⁴ Man kann den einzelnen Inszenierungen ansehen, wie sie mit diesem Problem gerungen haben: Diese Musik mit Bildern bringt ihr eigenen Bilder mit. Die von außen stößt sie ab. Es ist nicht überraschend, dass es relativ schnell auch eine konzertante Fassung gab, die 2000 in Tokyo uraufgeführt wurde.

Albrecht Wellmer spricht von dem Eindruck, dass »jede an ein bestimmtes Medium gebundene ästhetische Konfiguration einen Hohlraum in sich enthielte, gleichsam eine innerhalb dieses Mediums nicht mehr artikulierbare Sinnschicht, die sich nur durch das Hinzutreten eines anderen Mediums ans Licht bringen und artikulieren läßt.«⁵⁵ Im *Mädchen mit den Schwefelhölzern* hat sich Lachenmann entschieden, diesen Hohlraum weitgehend selbst aufzufüllen. Man könnte sagen, dass daraus eine Bilderskepsis spricht, die mit derjenigen von Ralf Simon vergleichbar ist und die noch einen Teil jener Offenheit zurücknimmt, von der die früheren Stücke geprägt sind: Manifeste, materiell realisierte Bilder mit ihrem Eigengewicht prallen tendenziell an der Musik ab, und auch Aura und Assoziation sind zumindest teilweise eingefangen und durch die in die Musik aufgenommene inhaltliche und bildliche Dimension gebändigt. Der Komponist, der sich der Begrenztheit seiner Herrschaft über Material und Rezeption besonders bewußt ist, zieht hier die Zügel denkbar fest an. Damit wird das, was für den Hörer eine Anregung und ein bisweilen überwältigender ästhetischer Eindruck ist, für den Regisseur zu einem offenen Problem. Vielleicht läßt die Bühne die Herrschaft doch nicht einfach so entgleiten – sie muß dem Komponisten entrungen werden.

Ob diese Beobachtungen als Kritik an dem Stück gewertet werden sollten, erscheint mir durchaus zweifelhaft. Ich bin mir

nicht sicher, ob *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* tatsächlich eine ganz neue Dimension des Musiktheaters eröffnet hat, wie es unmittelbar nach der Uraufführung hieß. In jedem Fall ist es ein in seiner Konsequenz und der Differenziertheit, mit der die unterschiedlichen Ebenen miteinander verwoben werden, beeindruckendes Stück, das in seinem eigenen inneren Reichtum Maßstäbe setzt. Für das Musiktheater bedeutet es eine nachhaltige Herausforderung, die kaum definitive Antworten zulassen wird.

Wenn es eine Konsequenz aus der Diskussion um die Rolle von Bildlichkeit in Lachenmanns Musik geben kann, so wird sie wohl in der Erkenntnis liegen, dass wir die Bilder so wenig los werden wie wir ihrer Herr werden – das gilt für Komponisten, Musiker, Hörer, Regisseure und Theoretiker gleichermaßen. Und am Ende liegt der Versuch, dies bewußtzumachen, eher in der Konsequenz von Lachenmanns musikalischer Praxis als ein wirkliches Gelingen.

Endnoten

- 1 »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.25.
- 2 Wie wenig obsolet eine solche Position ist, zeigt die Diskussion in der angelsächsischen *philosophy of music*. Für eine immer noch aktuelle kritische Bestandsaufnahme und grundlegende Kritik vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- 3 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S.68.
- 4 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S.3. Scrutons Buch ist ein Beispiel dafür, dass Ingardens ontologische Frage, die man für anachronistisch und obsolet halten könnte, für viele Autoren immer noch aktuell ist.
- 5 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S.135.
- 6 Vgl.dazu zu den einzelnen Dimension dieser Kritik detailliert Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz 2000.
- 7 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.21 (das eingeschobene Zitat stammt aus einem im Programmheft der Hamburger Aufführung abgedruckten Gespräch Lachenmanns mit Peter Ruzicka, auf das ich noch eingehen werde).
- 8 Vgl. etwa Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005.
- 9 W.J.T. Mitchell spricht hier von »the difference between a constructed concrete object or ensemble (frame, support, materials, pigments, facture) and the virtual, phenomenal appearance that it provides for a beholder«. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995, S.4, Fußnote 5.
- 10 Vgl. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Iconology*, Chicago/London 1986, S.9ff. *Likeness* ist hier zuerst einmal eine theologische Kategorie, die der ersten Fassung der Erschaffung des Menschen im ersten Buch Mose entnommen ist. Die deutschen Übersetzungen sind hier unterschiedlich, z.B. »in unserem Bilde, nach unserem Gleichnis« (Elberfelder Bibel 1905), »ein Bild, das uns gleich sei« (Lutherbibel 1912), zit. nach www.bibel-online.net [24.8.2011].
- 11 Jene Theorie der manifesten Bilder hat Mitchell später mit dem bereits zitierten Buch *Picture Theory* (Anm.9) nachgeliefert.
- 12 Mitchell, *Picture Theory* (Anm.9), S.7. Inwiefern sich hier Mitchell etwa von Gottfried Boehm als Repräsentanten eines philosophisch-kunstwissenschaftlichen Diskurses in Deutschland unterscheidet, kann man exemplarisch an ihrem Briefwechsel zum Thema sehen, der von gegenseitigem respektvollem Unverständnis zeugt (vgl. Gottfried Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: Hans Belting (Hg.), *Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 1997, S.27–36; Mitchell, *Pictorial Turn. Eine Antwort*, in: ebd., S.37–48).
- 13 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1984, S.20.
- 14 Ebd., S.22.
- 15 Ebd., S.177.
- 16 Ebd., S.225.
- 17 Ebd., S.189.
- 18 Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009, S.69.
- 19 Ebd., S.35.
- 20 Vgl. zuerst Gottfried Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 1980, S.118–132 und zahlreiche andere Texte seitdem.
- 21 Simons Konstruktion scheint mir von der Beobachtung auszugehen, »dass Metaphern nicht malbar sind« (Simon, *Der poetische Text als Bildkritik* [Anm.18], S.49), mit dem Ziel, dies von einem Mangel in eine Auszeichnung umzudeuten. Ihre Nichtmalbarkeit spricht sicher nicht gegen die Metaphern oder gegen das künstlerische Medium, in dem sie primär zu Hause sind, es wertet sie aber auch nicht als eigentliche Form von Bildlichkeit auf.
- 22 Vgl. Nonnenmann, »Musik mit Bildern« (Anm.7); ders., *Bilder-Sturm-Flut*. Helmut Lachenmanns *GOT LOST* zwischen Ikonen, Ikonoklasmus und Selbstbildnis, in diesem Band, S.140–169.
- 23 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks* (Anm.3), S.43.
- 24 Vgl. György Ligeti, *Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?*, in: Ernst Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik, (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX)*, Mainz 1965, S.35–50.
- 25 Richard Klein, *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*, in: ders., Eckehard Kiem, Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S.69, Fußnote 8.
- 26 Vgl. Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S.17–20.
- 27 Helmut Lachenmann, *Affekt und Aspekt*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm.26), S.64.
- 28 Helmut Lachenmann, *Zur Analyse neuer Musik*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm.26), S.27.
- 29 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd.II, München 1980, S.175.
- 30 Paul Bekker, *Organische und mechanische Musik*, Berlin/Leipzig 1928, S.6.
- 31 Vgl. zum folgenden Christian Grüny, *Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57/6, 2009, S.907–932.
- 32 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1997; Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M. 1984; dies., *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953.
- 33 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt 1991, S.14.
- 34 Helmut Lachenmann, *Selbstportrait 1975/2001*, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Staatsoper Stuttgart (Anm.1), S.18.
- 35 Vgl. Helmut Lachenmann, *Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm.26), S.150.
- 36 Ebd.
- 37 Helmut Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm.26), S.56.
- 38 Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, in: dies., *Marx Engels Werke*, Bd. III, Berlin 1956, S.26.
- 39 Lachenmann, *Werkstatt-Gespräch* (Anm.35), S.150.
- 40 Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung* (Anm.6), S.24ff.
- 41 Helmut Lachenmann, *Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm.26), S.192.
- 42 Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* (Anm.37), S.61.
- 43 Lachenmann, *Fragen – Antworten* (Anm.41), S.192.

Endnoten

- 44 Dieter Schnebel, Über bildhaftes Hören und Komponieren, in: ders., Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik, München 1993, S. 80. Für Schnebel kommt bildhafte Musikgestaltung und -auffassung hier überhaupt nur als Verfallsphänomen in Betracht; daß das eine Verengung ist, sollte deutlich geworden sein.
- 45 Nonnenmann, Angebot durch Verweigerung (Anm. 6), S. 72.
- 46 Aus einer Diskussion in Karlsruhe 1997, zit. bei Jörg Mainka, Polyphonie von Anordnungen. Überlegungen zum Verhältnis von Musik, Semantik und Szene in Helmut Lachenmanns Musik mit Bildern »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Staatsoper Stuttgart (Anm. 1), S. 66. Auf die eigentliche textliche Dimension, die auch das Einmontieren der Texte von Gudrun Ensslin und Leonardo da Vinci umfaßt, kann ich in diesem Rahmen nicht detailliert eingehen. Sie wird hier in unvermeidbarer Verkürzung lediglich als Lieferant von Bildern in den Blick kommen.
- 47 So Lachenmann selbst, zit. im Booklet der Aufnahme der Tokyo-Fassung von 2000, SWR Sinfonieorchester, Sylvain Cambreling, ECM New Series 1858/59.
- 48 Helmut Lachenmann, Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69), in: ders., Musik als existentielle Erfahrung (Anm. 26), S. 380.
- 49 Christian Kemper, Figur und Struktur in einer »Musik mit Bildern«, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Staatsoper Stuttgart (Anm. 1), S. 78.
- 50 Lachenmann zit. in: Thomas Schäfer, »...und warten, was die Musik auslöst«. Notizen zur Chronologie von Helmut Lachenmanns »Mädchen mit den Schwefelhölzern«, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 1997, S. 20.
- 51 Kemper unterscheidet neun unterschiedliche Weisen, wie hier von Bildlichkeit die Rede sein kann, von körperlichen Reaktionen bis zu literarischen Texten (vgl. Kemper, Figur und Struktur in einer »Musik mit Bildern« (Anm. 49), S. 90).
- 52 Musik zum Hören und Sehen. Peter Ruzicka im Gespräch mit Helmut Lachenmann, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper (Anm. 50), S. 40.
- 53 »Klänge sind Naturereignisse« (Anm. 1), S. 30.
- 54 Mainka, Polyphonie von Anordnungen (Anm. 46), S. 75
- 55 Albrecht Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, München 2009, S. 24.

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Helmut Lachenmann:
Musik mit Bildern?**

Matteo Nanni | Matthias Schmidt (Hg.)

Inhaltsverzeichnis

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**

71 Eberhard Hüppe

**Rezeption, Bilder und Strukturen:
Helmut Lachenmanns Klangszenerien im Lichte
transzendenter Gattungshorizonte**

- Wolfgang Gratzner
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**