

Zeitschrift: Dissonanz
Band: - (2001)
Heft: 70

Artikel: "Zu den Sachen selbst!" : zur Ästhetik von Helmut Lachenmann
Autor: Kaltenecker, Martin / Eidenbenz, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927962>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

In Helmut Lachenmanns Violoncello-Solostück *Pression* (1969/70) erscheint das Violoncello wie ein Objekt, das unter die Lupe genommen und zerlegt wird, ein Objekt, dessen Funktionieren erst noch zu entdecken ist. Auch wenn in *Air* (1968/69, rev. 1994) für grosses Orchester mit Schlagzeug-Solo der Perkussionist schnell mit dem Schlägel über die Röhren des Vibraphons gleitet oder wenn der Pianist im ersten Stück von *Kinderspiel* (1980) systematisch von oben nach unten eine Taste nach der andern niederdrückt, wirken die Instrumente wie Objekte, vor denen man zunächst einmal zurückschreckt, um sich ihnen dann vorsichtig und wie zum ersten Mal anzunähern. *Pression* wirkt wie ein komponiertes Verblüfft-Sein, das die genaue Untersuchung des Instruments als Objekt auslöst. Es ist dies eine Haltung, die gewisse Bezüge zur Philosophie Edmund Husserls aufweist, der Reflexion über die Wahrnehmung zur Bedingung des Bewusstseins erklärt: Wahrnehmung wird in eine Folge partieller Annäherungen zerlegt – was darin als Invariables wiederkehrt, liefert die Essenz des Objekts (entsprechend seiner berühmten Parole «Zu den Sachen selbst!»); Wahrnehmung soll also vom Vorurteil eines Alles-Wissens entlastet werden. Es geht um die Erforschung des Gegebenen, «der Sache selbst», die man wahrnimmt, an die man denkt, von der man spricht – anstatt Hypothesen zu schmieden: Weder zur Beziehung des Phänomens mit dem Sein, von dem es Phänomen ist, noch zur Beziehung, die das Phänomen mit dem Ich verbindet und begründet, warum es Phänomen ist. Dies geschieht durch ein sukzessives und progressives Sondieren von Grenzen und durch die Definition von Stufen, so dass die Wahrnehmung selbst jenen abgestuften oder zirkulären Charakter übernimmt, der ein Objekt umgibt und von dem sie eine Folge von Eindrücken empfängt. Das Objekt, sagt Husserl, erscheint wie ein Strom von *Abschattungen*: «Der Gegenstand ist wie ein «Eigenes», das mir durch seine ständigen Abwandlungen hindurch gegeben wird; die Tatsache, dass er ein Gegenstand für mich wird (also in sich für mich), beruht eben auf der notwendigen Unzulänglichkeit meines Begreifens dieses Gegenstandes.»¹ Hinzuzufügen wäre, dass diese Abschattungen nicht eine Angelegenheit passiver Speicherung durch das Bewusstsein sind; jede Beobachtung ist nach Husserl ein Akt: Die phänomenologische Wahrnehmung ist ein aktives Hingehen zum Objekt, von Husserl «Intentionalität» genannt.

Behält man diesen Ausgangspunkt der Philosophie Husserls (von dem aus er ein höchst komplexes Gedankengebäude errichtet) im Blick, so erhellt sich die «Szenerie» über einigen Stücken Lachenmanns. Auch hier entledigt sich das Subjekt von jedem *a priori* im Bezug auf das Instrument (oder bezüglich der Klangmaterialien, die hervorzubringen

es angeblich bestimmt ist). Im vorliegenden Fall wäre dies das samtweiche, aber erstarrte Vibrato des Cellos, das einer perfektionierten einseitigen Behandlung des Objekts «Cello» entstammt. Es gilt also andere Handhabungen auszuprobieren, um diese phänomenologischen *Abschattungen* zu gewinnen, die die eigentliche Essenz ausmachen. Husserl spricht von «eidetischen Variationen», die sich durch Darstellung und Vorstellung «mehrerer Möglichkeiten der Modifikation, des Anders-Seins»² ergeben. Solche Variationen (die fünf Abschnitte in *Pression* beispielsweise) stellen für den Zuhörer gleichsam ein Forschungsunternehmen dar, in dem das Instrument zerlegt wird wie von einem Kind oder einem Ignoranten, der zu Beginn des Stücks von oben nach unten über die Saiten fährt und dabei nur den Schatten eines Tons zustande bringt. In Lachenmanns Sprache wird das Instrument so zum «Gerät», mit dem man «hantiert», doch in solch subtiler Regression wird es auch neu. Und genau in diesem Punkt liegt für Lachenmann der Unterschied zwischen seiner Musik und jener Heinz Holligers: «Dabei waren [...] die Holligerschen Radiogeräte, Blockflötenkopfstücke und das ganze «Lungen-Arsenal» in *Pneuma* ebensowenig «neu» wie die Gerten und trockenen Äste in meinem *Air*; neu war der – verwegen ausgedrückt – «metaphilharmonische» Kontext, der solche vermeintlichen Extravaganzen selbst-verständlich, das heisst vernünftig machte. Der wesentliche Unterschied zwischen seinem und meinem Ansatz war mir allerdings schon damals deutlich: Wo in *Air* die Musikinstrumente in suspekter Nachbarschaft mit Geräten selbst zu solchen wurden und das instrumentale Spiel auf die profane Ebene des «Hantierens» geriet, veredelten sich bei Holliger die Geräte ihrerseits zu Musikinstrumenten, und das prosaische Hantieren wurde letztlich doch wieder musizierendes Spiel.»³

DIE MUSIKALISCHE FORM DES HONIGS

Dass das Instrument zum «Gerät» wird, ist für Lachenmanns Ästhetik ein zentraler Punkt und ein nachhaltiger Katalysator für seine klangliche Erfindungskraft. Manchmal spricht Lachenmann von Instrumenten wie von Möbeln, die zu demontieren und neu zusammensetzen sind, Instrumente sind für ihn «Kulturmobiliar»⁴. So ist das Instrument immer eine Zusammensetzung verschiedener «Geräte», die es zu zerlegen gilt; eine Operation, die oft durch deren ungewöhnliche Verwendung erfolgt: In *Pression* für einen Cellisten etwa ist das Vibrato eine Ausnahme, das Cello wird wie ein Perkussionsinstrument behandelt, das kompakte Rauschen produziert, Hauchen, Knirschen – jene Töne also, die sich aus den Materialien Holz und Bogenhaar ergeben. 1970 schrieb

* Dieser Artikel ist ein ins Deutsche übersetzter Vorabdruck aus einem demnächst erscheinenden Buch über Helmut Lachenmann von Martin Kaltenecker. Wir danken dem Autor sowie dem Verleger Van Dieren Éditeur für die Abdruckerlaubnis.

1. Peter Prechtel, *Edmund Husserl*, Hamburg: Junius, 1998, S. 21.

2. Ebd., S. 72.

3. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel / Insel, 1997, S. 308.

4. Ebd., S. 157.

Lachenmann in diesem Geist eine kurze radikale Studie für Klavier namens *Guero* (benannt nach einem südamerikanischen Perkussionsinstrument), in deren Verlauf keine einzige Taste gedrückt wird. Der Pianist wird also «von seinem erworbenen pianistischen Können getrennt» und muss «nun erst recht als Musiker sich selber finden».⁵ Das Klavier erfährt somit eine Neudefinition als «sechsmanualige Variante jenes lateinamerikanischen Instruments (eigentlich «Guero»)» und wird erforscht mit einfachen oder doppelten Glissandi, gespielt mit Fingernagel oder Fingerbeere in variabler Geschwindigkeit, ausgeführt auf schwarzen oder weissen Tasten, auf den Wirbeln sowie auf den Saiten zwischen Wirbeln und Dämpfern.

Diese Haltung einer Zurücknahme, einer Neudefinition und Transformation des Objekts weist eine gewisse Verwandtschaft auf mit dem poetischen Schaffen von Francis Ponge, der seinerseits «von den Dingen eingenommen war» (und geprägt von der Phänomenologie durch die Lektüre der Werke Merleau-Pontys). Ponge (1899–1988) suchte von den zwanziger Jahren an nach einer Poesie ohne Lyrismen, nach einem Gegengift gegen die Rhetorik, nach einer Art von Materialismus, der sich «durch den Mordversuch am Gedicht durch sein Objekt» ergibt. Seine Texte waren also rein deskriptiv, bespielten jedes Mal neue Register oder metaphorische «Klaviaturen» und produzierten alles in allem «Abschattungen» im Sinn Husserls, sie kreisten so eng wie möglich um ihr Objekt – Seife, ein Radioapparat, eine Mimose, eine Crevette, ein Kiesel... – und verstanden Expression nicht als einen spontanen «Erguss», sondern als Folge ausdauernder Anstrengung, die erst den essentiellen Saft hervorzubringen vermag. In jenem Dutzend Seiten, die Ponge der Wespe widmet (und dabei Notizen aus vier Jahrzehnten zusammenfasst), lesen wir unter anderem: «Analogie der Wespe und der elektrischen Tramway. Etwas von Stummsein in der Ruhe und von Aktion des Sängers. Etwas auch wie ein kurzer Zug mit erstem und zweitem Wagen, oder besser: Triebwagen und Bummel. Und ein knisternd zischender Trolley. Knisternd wie das Brutzeln von Fritierem, eine (aufschäumende) Chemie.» Später wird sie zum «wandelnden Siphon», zum «Kochtopf mit fliegender Konfitüre» und schliesslich zur «musikalischen Form des Honigs».⁶ Diese zahllosen metaphorischen Zangen, womit ein Objekt umgedreht und erforscht wird, um es neu wahrnehmen zu können, finden sich auch in Lachenmanns Musik: In der zentralen Kadenz von *Notturmo* (1966/68, rev. 1990) für kleines Orchester mit Violoncello solo wird das Soloinstrument von einem Becken abgelöst und ersetzt. Da aber auch das Becken mit einem Kontrabassbogen gespielt wird, empfindet man es wie ein deformiertes metaphorisches

Äquivalent des Solocellos. Das Auge sieht also eine surrealistische Collage (der hölzerne Korpus des Streichinstruments ist in eine eiserne Rundform transformiert), aber das Ohr hört die Klänge wie als ein heiseres, metallisches Echo des vibrierenden Cellotons.

Ponge verfolgt den Gedanken, die Struktur des poetischen Textes von gewissen Eigenschaften des zu untersuchenden Objekts abzuleiten. «Schluss mit Sonetten, Oden, Epigrammen: Die Form des Gedichts soll von seinem Sujet bestimmt sein», sagte er, und weiter: «Selbst dem Gedanken muss [der Dichter] wie einem Objekt begegnen.»⁷ *La Seine*, ein Text von ungewöhnlicher Länge, wird zum Fliesstext. Auch in Lachenmanns *Pression* lassen sich zwei Teile unterscheiden (Abschnitte 1 bis 3 und 4 bis 5), die sich kontrastieren und gegenseitig beantworten. Im ersten Teil entstehen die Aktionen durch den Druck der Hand des Interpreten auf das Instrument (Glissandi, Klänge unter *Pression*...), im zweiten führen die Gesten vom Instrument weg (*Pizzicati*, «Raketentöne»...). Die Zweiteilung des Stücks ist also direkt abgeleitet von den zwei Arten, das Objekt zu behandeln; man könnte also sagen, *Pression* habe eine «manuell» bestimmte Form.

Oft weisen Ponges Texte ausgedehnte Formen auf, die sich durch sukzessive Annäherung ergeben, durch Etappen, die auch Repetitives enthalten, stetige Neuformulierungen gewisser Bedeutungen etwa, wodurch der Eindruck eines um das Objekt herumgehenden Beobachters erweckt wird. Die Sammlung *Comment une figue et pourquoi* zum Beispiel enthält solche Etappen in einem Prozess fortwährender Neubeschreibung der gleichen Eindrücke. Dieses Herantasten ist für Ponge unerlässlich, damit «die gewohnten Klassifikationen gestört» werden, und es erfolgt immer durch variierende, bewusst unvollständige Nachahmung des schon Beschriebenen: «Die Unvollständigkeit der Ausdrücke soll eine neue Induktion des Humanen in die schon zu sehr zertrennten und vertrockneten, präventösen und aufgeblähten Zeichen bewirken.»⁸

Ponges Texte unterscheiden sich somit vom *Dinggedicht*, vom Objekt-Gedicht Rilkes, der in kleiner Form – sehr oft im Sonett – versucht, ein lyrisches Äquivalent zum betrachteten und in einem dichten Geflecht verknüpfter Metaphern erfassten Objekt zu finden. Wenn Konzentration bei Rilke Kompression bedeutet, meint sie bei Ponge – und ebenso bei Lachenmann – eine intensive Forschungsreise⁹ und eine Art langsam verfertigtes phänomenologisches Journal, dessen wesentliches Element seine Länge ist. Im Streichquartett *Gran Torso* (1971/72, rev. 1978) versucht Lachenmann, Arten der logischen Verknüpfung dessen zu finden, was wir «Abschattungen» nannten, ohne dass, wie er selber sagt,

5. Ebd., S. 384.

6. Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, Paris: Poésie Gallimard, 1976, S. 15–27.

7. Francis Ponge, *Méthodes*, Paris: Pléiade, 1975, S. 533, und Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris: Poésie Gallimard, 1967, S. 130.

8. Ponge, *Méthodes*, S. 521, und Ponge, *Parti pris*, S. 128.

9. In den Notizen zu *Accanto* findet sich folgende bezeichnende Anmerkung: «Der Solist praktiziert auch eine andere Art von Verantwortung seinem Instrument gegenüber».

«Negativer Höhepunkt» in Helmut Lachenmanns «Gran Torso»

(© Breitkopf & Härtel)

«polyphones Ordnungsdenken die haptische Präsenz des momentan hervorgerufenen Klangs» gefährden würde.¹⁰ Der Ausgangspunkt dabei ist die bloße Reibung des Bogens auf der Saite, sie ist das thematische Element, von der zahlreiche sich gegenseitig beleuchtende Varianten ausgehen. Ein erster Abschnitt (zweimal durch einen langen Orgelpunkt unterbrochen) wirft gleichsam alle Arten von Gesten und extrem kontrastierenden Klängen auf einen Haufen. Darauf aber erscheinen – und darin besteht die Idee des Stücks – die einzelnen Gesten mit reziproken Artikulationen nacheinander in sukzessivem Verlauf. Der zweite Teil (Takte 23 bis 60) teilt das Quartett in zwei Duos: Bratsche und Cello führen kontinuierliche Bewegungen aus (Gesten auf den Saiten, die zwischen Saitenhalter und Griffbrett wandern und harmonische, leise gehauchte Töne produzieren), während die beiden Violinen verschiedene Varianten vereinzelter Töne spielen (Pizzicati mit Fingern oder mit der Schraube des Bogens, *col legno* etc.). Der dritte Abschnitt beginnt mit Tönen unter grossem Bogendruck, die ruckartig knirschend klingen. Schliesslich werden diese diskontinuierlichen Klänge gedehnt, abgeflacht und ausgebreitet, als ob man sie unter der Lupe betrachtete: Zunächst hört man ein *quasi saltando*, dann gedämpfte Töne der Bratsche und kaum mehr hörbare Bewegungen; ab Takt 103 gibt es nur noch ein heftiges leises Reiben auf dem Saitenhalter. Noch einmal aber wird diese mikroskopische Textur verlassen: Springende Klänge (*arco balzando, col legno balzando, legno saltando...*) bilden plastische Momente innerhalb des liegenden Klangs ausgebreiteter oder mit aggressivem Bogendruck produzierter Töne. Man begreift hier, weshalb Lachenmann mehrmals sagte, *Gran torso* sei eine Perforations-Studie. Selbst die Klangoszillationen der Takte 194 bis 201 erscheinen plötzlich, als sei die Gestik des Perforierens auf das Gebiet der Tonhöhen übertragen worden, so wie der Komponist umgekehrt erreicht, dass klassisches Vibrato hässlich wirkt in solch bruttischem Umfeld. Es folgt ein weiterer Abschnitt, der die Kontraste zwischen gehaltenen und isolierten Tönen akzentuiert, und eine homorhythmische Coda mit Bartók-Pizzicati auf gedämpften Saiten.

TAKT UND TAKTILES

Auf dem «negativen Höhepunkt» des ersten Quartetts, *Gran Torso*, führen die Musiker nur noch kreisende Bewegungen über dem Instrumentenkörper aus. Sie sind hier in gewisser Weise also von Ausführenden zu Hörenden geworden und geben dem Publikum somit das perfekte Bild jenes konzentrierten Hörens, von dem Lachenmann 1964 in Ulm sprach: «Der Hörvorgang ist absolut neu geworden. Er bedeutet absolute Konzentration auf akustische Vorgänge in der Zeit. Dies ist der einzige Weg zum Material. Hier ist der Schlüssel

zu dem verloren gegangenen oder verloren geglaubten Kontakt zwischen Material und Erfahrungsbereitschaft.»¹¹ Die Instrumentalisten «stellen» also das Hören «dar», eine «ekstatische» Situation, die auch ein Abbild jener phänomenologischen Spannung ist, wie sie Merleau-Ponty beschreibt: «Wenn ich etwas begreife, beispielsweise einen Tisch, so nehme ich nicht eine Synthese vor, vielmehr begreife ich ihn mit meinen Sinnen, meiner Wahrnehmung und schliesslich, indem ich sein Typisches unter allem möglichen Sein erkenne; ich vollziehe eine universale Montage mit Berücksichtigung der ganzen Welt... Das Begreifen ist also nicht synthetisierende Aktivität, sondern Ekstase.»¹²

Jedes Werk Lachenmanns ist eine Art Toccatà, die zum konzentrierten Kleinsten tendiert. Das Wort «abtasten» taucht in Lachenmanns Äusserungen oft auf: «Abtasten» ist ein vorsichtiges Fühlen, ein konzentriertes Spüren, das nichts überstürzt, ein Fühlen mit Takt. Der Ausdruck hat also mehrere Bedeutungen: «Abtasten» ist ebenso eine Geste des Instrumentalisten wie – so hat die Betrachtung von *Gran Torso* gezeigt – eine Art der Formerfindung, indem eine bestimmte Klangkategorie (der Hauch, der Stoss, der Bruch, die Perforation...) von der Gesamtheit der verfügbaren instrumentalen Materialien gleichsam «gescannt» beziehungsweise «gesiebt» wird. Die für Lachenmanns Ästhetik zentrale Kategorie des «Tastens» wird auch von der philosophischen Tradition als sinnlich wichtigste betrachtet, so etwa von Aristoteles: In *De Anima* beschreibt dieser den Tastsinn als elementar wesentlich (I, 413b5). Er ermöglicht das Überleben, er ist der «Sinn der Nahrung» (414b5 und 434-435), er ist der am weitesten entwickelte Sinn (421a18), «ohne ihn gibt es keinen anderen Sinn, während der Tastsinn sehr wohl ohne die anderen auskommen kann, denn viele Tiere können weder sehen, noch hören, noch riechen (415a5)»¹³. Man kann solchen «Haptozentrismus»¹⁴ ausserdem in verschiedenen Ausprägungen verfolgen, wie Jacques Derrida es jüngst tat: Bei Berkeley, bei den Sensualisten des 18. Jahrhunderts wie Maine de Biran («alle unsere Empfindungen sind eine Art des Tastens», selbst das Sehen wird als taktil betrachtet¹⁵) oder auch bei Diderot, der schrieb: «Ich erkannte, dass unter allen Sinnen das Auge der oberflächlichste ist, das Ohr der hochmütigste, die Nase der lüsterne, der Geschmack der abergläubischste und wankelmütigste, das Tasten aber der tiefste und philosophischste.»¹⁶ Kant, der Sensibilität als Bewusstseinsform¹⁷ versteht, teilt die fünf Sinne auf in jene, die mechanisch, «mehr objektiv» sind und «zur Erkenntnis des äusseren Gegenstandes» beitragen (Tastsinn, Sehen und Hören), und in jene, die «mehr subjektiv als objektiv» sind, deren Vorstellung «mehr die des Genusses als der Erkenntnis des äusseren Gegenstandes» ist (Geschmack und Geruch).¹⁸ Der Tastsinn ist also der einzige «von unmittelbarer äusserer Wahrnehmung; eben darum

10. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 197.

11. Zitiert nach Gianmario Borio und Hermann Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*, Freiburg i. Br.: Rombach Wissenschaft, 1997, Bd. 4, S. 114.

12. Merleau-Ponty, *Phänomenologie de la perception*, zitiert nach Lyotard, S. 65.

13. Aristoteles, *De Anima*, S. 84.

14. Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris: Gallilée 2000.

15. Ebd., S. 165.

16. Ebd., S. 162.

17. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt: Insel / Suhrkamp, Bd. XII, S. 8-10.

18. Ebd., § 14.

The image shows a handwritten musical score for three staves, labeled I, II, and C. The score is divided into three measures by vertical lines, with time signatures $\frac{9}{4}$, $\frac{10}{4}$, and $\frac{6}{4}$ above the first, second, and third measures respectively. Staff I and II contain notes with stems and beams, and are annotated with the instruction "(unhörbar weiter schreiben, gelegentlich hörbar werden)" and "arco stop". Staff C contains notes with stems and beams, and is annotated with "PPPP (stimm) zum Sackbläser", "zum Sackbläser", "auf Umspannung bleiben", and "PPPP (Haut)". There are also some other markings like "v", "p", and "3" on the notes.

der wichtigste und am sichersten behelrende, dennoch aber der grösste: weil die Materie fest sein muss, von deren Oberfläche der Gestalt nach wir durch Berührung belehrt werden sollen.» Und bezeichnenderweise fügt Kant hinzu, dass nur der Tastsinn (das Auge nicht, da es vom Licht abhängig ist) uns eine Idee der «körperlichen Gestalt» geben könne.¹⁹ Schliesslich findet sich dasselbe Motiv auch in der Phänomenologie; Derrida zitiert folgende Passage aus Husserls *Ideen II*: «Alle Dinge, die wir sehen, sind berührbar und stehen nur deshalb – und nicht weil sie sichtbar sind – in unmittelbarem Bezug zum eigenen Körper. Was nur sehend wahrgenommen wird, könnte auch keinen eigenen Körper haben. Der eigene Körper der Dinge ergibt sich also wesentlich nur durch den Tastsinn.»²⁰

Dieses traditionelle Misstrauen gegenüber dem Sehsinn und die Bevorzugung des Tastsinns hängen höchstwahrscheinlich auch mit der *Reflexivität* des Berührens zusammen: Die Hand, die ein Objekt berührt, berührt sich selber; die Informationen, die sie liefert, sind doppelt, ihre Fähigkeit ist gleichzeitig «ek-statisch» (um einen Begriff Merleau-Pontys aufzunehmen) und reflexiv.²¹ Lachenmann auf der anderen Seite definiert das Thema, das «Objekt» der Musik – und dies ist nun das ganz zentrale Element seiner Ästhetik – als «sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung»²². Bei Lachenmann lässt sich also die zentrale Operation beobachten, durch die die reflexive Struktur des Tastens mit dem Ohr in Zusammenhang steht: Bei Lachenmann ist es das Tasten, was den Gehörsinn, die Hand, was das Ohr umtreibt. Solches ist nicht möglich ohne Forcieren, und vielleicht wurzeln hier die Widerstände, die seine Musik provoziert – wie Claudel schreibt: «Das Auge ist das Organ der aktiven Aneignung, der intellektuellen Eroberung, während das Ohr jenes des Empfangens ist.»²³ Bei Lachenmann muss das Gehör sich selber aktivieren, die ästhetische Operation (oder besser: «ästhetische», jene der Sinne nämlich) verläuft doppelt, sie zwingt das Ohr zu gleichzeitig aktivem und selbstreflexivem Hören.

Diese Betrachtungen wären nicht vollständig ohne jene – ebenfalls reichhaltige – Thematik dessen, was Kant das «Vikariat der Sinne»²⁴, die unvermeidliche Kontamination des einen Sinns durch den anderen, bezeichnet. Man könnte dies anhand der im 18. Jahrhundert postulierten «blinden Musik» illustrieren. Diderot beispielsweise versucht die Perfektion und Autonomie zu beweisen, mit der das Gehör den verlorenen Sehsinn ersetzen kann, indem er Beispiele von Blinden beschreibt, die tastend Farben oder intuitiv geometrische Formen erkennen können, die falsche von richtigen Münzen unterscheiden, die «mit der Haut» sehen oder einen Ort durch die Erinnerung an «das Geräusch der Mauern und Pflastersteine» wiedererkennen können.²⁵ Die verschiedenen Künste scheinen demnach geradezu besessen von der Idee,

die Sinnesfunktionen neu zu verteilen, um dadurch alle Kräfte dem jeweiligen spezifischen Sinn zugute kommen zu lassen: Braque sagte, es «genüge nicht, ein Objekt sichtbar zu machen, man muss es auch berührbar machen»²⁶. Und Jean-Luc Nancy schreibt im Zusammenhang mit seinem Begriff der «Pluralität der Künste»: «Sie [die Kunst] isoliert das, was wir <Sinn> nennen oder wenigstens einen Teil oder ein Verhalten eines Sinnes, sie isoliert ihn, um ihn zu zwingen nur zu sein, was er ist, ungeachtet jeder signifikanten und auch nützlichen Wahrnehmung. Die Kunst zwingt einen Sinn, sich selber zu berühren, Sinn dessen zu sein, was er ist. Genau dadurch aber wird er nicht einfach «ein Sinn», etwa Sehsinn oder Gehörsinn, sondern indem er sich isoliert und das «Erlebte» nicht mehr integriert, wird er auch etwas anderes, eine andere Instanz für Einheit, die eine andere Welt erkennbar macht, eine Welt, die nicht «visuell» oder «klanglich» ist, sondern «bildhaft» oder «musikalisch.»²⁷ Wie wäre nun in diesem Kontext speziell die Musik zu lokalisieren? Ist ihr Ort an die Partitur gebunden (die zu lesen bereits genügt, wie der Geiger Rudolf Kolisch postulierte)? Ist sie an den Ort gebunden, wo sie erklingt? Oder an den mentalen Ort ihrer Wahrnehmung? Die Frage wird noch komplexer durch jenen Einschnitt, den seit den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts die Aufnahmetechnik bewirkte: Bevor Klänge technisch gespeichert werden konnten, war das Hören nie vom Sichtbaren einer Aufführung getrennt. Und man könnte nun die Hypothese folgern, dass die Entwicklung einer Idee der «Wahrnehmung» im 20. Jahrhundert (ein zusehends aktuelles Thema im Denken der Komponisten) exakt von dieser neuen Hörstruktur herrühre, die nunmehr eine Alternative zum Konzert anbot und das reine Hören vom parasitären Sehen löste.

Bei Lachenmann jedenfalls ist das Sehen alles andere als unbedeutend. Dies gilt besonders im Rahmen dieses «zweiten Stils», den die «musique concrète instrumentale» illustriert: Der metaphorische Effekt des Beckens in *Notturmo*, das die Aufgabe des Cellos übernimmt, wird durch den optischen Eindruck verstärkt. Desgleichen würde der Effekt der zerbrochenen Äste in *Air*, auf die ein Echo trockener Pizzicati antwortet, beim Nur-Hören verpuffen. Im Vorwort zu *Pression* verlangt Lachenmann ausserdem, dass das Stück möglichst auswendig zu spielen sei, dass auf jeden Fall kein Pult dem Blick auf den Instrumentalisten im Wege stehen dürfe. Die Szenerie der Wahrnehmung öffnet sich bei Lachenmann also weder für ein stummes Mimo-Drama noch für die hinter dem pythagoräischen Vorhang versteckte isolierte akustische Kunst; sie fällt vielmehr in den Bereich der Oper: Indem sie das mit dem Sehen verbundene Hören als reflexives Tasten neu definiert.

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

19. Ebd., § 15.

20. Derrida, *Le toucher*, S. 197.

21. Siehe Derridas Kommentar zu einem Abschnitt in *Ideen II*, *Le Toucher*, S. 187f.

22. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 117.

23. Paul Claudel, *La Peinture hollandaise*, Paris: Gallimard, 1967, S. 67.

24. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 27.

25. Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Paris: Gallimard 1966, S. 379 und 387. Siehe auch *Additions* 2, 3, und 5 (1782).

26. Georges Braque, *Cahiers*, Paris: Edition Maeght.

27. Derrida, *Le toucher*, S. 12.