

Wolfgang-Andreas Schultz

Der Tod der Musik – Der historische Ort von Helmut Lachenmann

Es hat einige Irritation ausgelöst, als einer der führenden Komponisten ausgerechnet zum Festakt „75 Jahre Donaueschinger Musiktage“ im Oktober 1996 behauptete: „Die Musik ist tot. Als emphatisch überhöhte, die Menschen a priori mit dem ersten Klang schon magisch bindende Sprache, wie es zu Zeiten und in den Werken Bachs, Beethovens, bis hin zu Wagner und dem frühen Schönberg von jeher selbstverständliche Voraussetzung des Musizierens war, ist Musik heute tot.“ Seinen konservativen Gegnern, die schon immer meinten, es sei keine Musik, was der Lachenmann da zum Klingen bringe, wollte er wohl nicht in die Hände spielen; es ist durchaus Musik, und doch sollte seine These vom Tod der Musik den Blick lenken auf jenes spezifische Andere, das seine Werke von denen der Tradition scheidet.

Die These Lachenmanns hängt eng zusammen mit seiner Selbstinszenierung als Erbe der Linie Beethoven – Wagner – Schönberg – Webern bis zu seinem Lehrer Luigi Nono, jener Linie, die über die Tristan-Chromatik zur Atonalität, über die Zwölftontechnik zum Serialismus bis zu ... eben Lachenmann führt, über die „Emanzipation der Dissonanz“ zur „Emanzipation der Geräusche“. Zu solcher Selbstinszenierung hat er das Recht, aber diese Linie als die einzig mögliche darzustellen ist das Ergebnis eines schlichten linearen Geschichtsdenken, wie es im 20. Jahrhundert eben üblich war. Bestimmte Tendenzen einfach linear fortzuschreiben führt immer in Sackgassen und potenziell zum Tode – aus diesem Denken auszubrechen wäre Aufgabe des 21. Jahrhunderts.

Im Gegensatz dazu würde ein nicht-lineares Erzählen der Musikgeschichte die Polyphonie der Entwicklungen betonen, auch etwa Bartok, Strawinsky, Strauss und Sibelius mit ihren Neuerungen genauso wichtig nehmen, parallele Entwicklungsstränge herausarbeiten und zeigen, wie sie sich beeinflussen, oder wie bisweilen sehr viel später an Punkten angeknüpft wird, wo die Zeitgenossen glaubten, es sei ein Endpunkt. Einseitige Entwicklungen finden in dieser Polyphonie ihren Ort, sie können aber ihre bedrohliche Ausschließlichkeit verlieren, wenn man sich auf eine nicht-lineare Betrachtungsweise einläßt und bereit ist, der Beschreibung einer geschichtsphilosophischen Schleife oder Spirale zu folgen.

Der Abstieg

Es dürfte weitgehend Konsens sein, daß sich in der Musik vom Spätbarock bis ins frühe 20. Jahrhundert eine bislang unübertroffene Sensibilität und Nuanciertheit im Ausdruck entfaltet hat, zugleich mit einer reichen, differenzierten Formensprache – so konnte die Musik zum Spiegel eines Menschenbildes werden, in dem die vitale Basis, die Welt der Gefühle und die Rationalität eine wenn auch gefährdete Balance hielten.

Ein wesentliches Element der „moralischen Vervollkommnung“, die man damals mit dem Begriff „Fortschritt“ verband, war die Erfahrung des eigenen Innern, das Sich-Klarwerden über die eigenen Motive, Selbsterforschung im Sinne des aufklärerischen Ideals menschlicher Autonomie. Romane, beginnend mit Karl Philipp Motitz' „Anton Reiser“, widmeten sich dieser Aufgabe und beschrieben als Entwicklungsromane das seelische Reifen eines Menschen.

Die Entdeckung des Unbewußten war zugleich aber der Schritt, der die klassische Balance von Verstand und Gefühl bedrohte, auch wenn die Komponisten der Romantik immer versuchten, die neu entdeckten unbewußten Schichten bzw. deren musikalische Entsprechungen (Auflösung der

Syntax, Vieldeutigkeit tonaler Bezüge usw.) zu integrieren, und das heißt: die neu eroberten Ausdrucksbereiche, die Neuentdeckungen in Harmonik, Melodik und Rhythmus mit den formalen Ansprüchen einer gestalteten Zeit zu verbinden.

Zugespitzt hat diese Problematik sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich zwei Entwicklungen trennten: die Entdeckung des „persönlichen Unbewußten“ im Expressionismus der Schönberg-Schule, und die des „kollektiven Unbewußten“ in Strawinskys „russischer Periode“. Schlüsselwerke sind einerseits Schönbergs Opern-Einakter „Erwartung“, wo eine Frau nachts im Wald ihren Geliebten sucht und ihn schließlich tot findet – ein musikalisches Psychogramm: die Musik registriert jede Regung, jeden Schock, Angst und Hoffnung, Liebe, Sehnsucht und Verzweiflung – ein klingendes Bild ihrer inneren Welt. Strawinsky andererseits taucht hinab in das in jedem Menschen aufbewahrte kollektive Erbe der Menschheit, in die archaische Zeit der Menschenopfer, wo man glaubte, die Mutter Erde brauche Blut, damit der Frühling und die Fruchtbarkeit wiederkommen. Beide, Schönberg und Strawinsky, berühren dabei Bereiche, die dem Bewußtsein unzugänglich sind: Schönberg, wie auch schon Richard Strauss in „Elektra“ (Elektras Hass und Rachephantasien) oder auch Franz Schreker in „Die Gezeichneten“ (Avianos Selbsthass) lassen sich künstlerisch auf Gefühle ein, die leicht aus dem Bewußtsein ausgeblendet werden oder gesellschaftlich nicht akzeptiert sind, die auf nicht bewußte, traumatische Ereignisse der individuellen Lebensgeschichte verweisen, und die man dem „persönlichen Schatten“ zurechnen könnte. Andererseits wäre dann das menscheitsgeschichliche Erbe, das normalerweise dem Bewußtsein unzugänglich ist und dem Strawinsky sich zuwendet, als „kollektiver Schatten“ zu bezeichnen. Durch die Gestaltung der Schattenthemen hat die Musik einen wesentlichen Beitrag zum Bewußtwerden unzugänglicher seelischer Bereiche geleistet, Aufklärungsarbeit im Sinne der Psychoanalyse.

Die Fähigkeit und die Bereitschaft, sich der Schattenthemen anzunehmen, ist eine der großen Stärken der westlichen Kultur und zugleich ihre größte Gefährdung insofern, als sie der Versuchung zu erliegen droht, sich einseitig mit den Schattenthemen zu identifizieren und nicht mehr den Rückweg zu finden zu einer Integration des Schattens ins Bewußtsein, ins Ich. „Dieses umfassende Verständnis vom Schatten ist tatsächlich einer der großartigsten Beiträge der westlichen Psychologie, ein ganz spezieller Beitrag, den wir nirgendwo anders in der Welt finden“, schreibt Ken Wilber, ein profunder Kenner nicht-westlicher Kulturen, und man müßte ergänzen: auch der westlichen Kunst. Wollte man den Abstieg in die unbewußten Bereiche mit dem Begriff „Regression“ verbinden, so muß hinzugefügt werden, daß es sich auch um eine heilende und Wachstum fördernde „Regression im Dienste des Selbst“ handeln kann, wenn die Integration und die Rückkehr zum Ich, zum bewußten, verantwortlichen Handeln, zur Ebene des „personalen Menschseins“ gelingt.

Sprachlichkeit ist verbunden mit bewußtem Menschsein, und das gilt in gewisser Weise auch für die Musik, denn der Abstieg in das persönliche und das kollektive Unbewußte geht einher mit einer Krise der musiksprachlichen Mittel, zumal der Syntax, der Formensprache und der Fähigkeit, Zeit zu gestalten. Über einen Zeithorizont zu verfügen und durch ein lineares Zeitbewußtsein zu einem verstehbaren Nacheinander, zur Erklärung durch zeitliche Entwicklungen (sowohl im Bereich von Politik und Geschichte als auch in der individuellen Lebensgeschichte) fähig zu sein, ist wesentlicher Aspekt des bewußten, personalen Menschseins, im Gegensatz zur erinnerungs- und zukunftslosen „erweiterten Gegenwart“ (Wilber) archaischer Kulturen oder zur zyklischen Denkweise der Mythen, im Gegensatz aber auch zur Auflösung des Zeitbewußtseins in Zuständen von Angst und Panik und nach traumatischen Erfahrungen.

In fast allen Kulturen wird Evolution beschrieben durch „die große Kette des Seins“, eines Aufstiegs von der unbelebten Materie über die Pflanzen, Tiere, den Menschen, über Gefühl, Ratio, Intuition zu höheren Bewußtseinsebenen bis zum Einssein mit Gott. Die entgegengesetzte Bewegung wäre ein Abstieg, der immer dann nötig ist, wenn die unteren Ebenen, besonders die der Gefühle und des Körpers, unterdrückt oder abgespalten sind. In diesem Sinne könnte man sagen, daß Helmut Lachenmann den Abstieg der Romantik und des frühen 20. Jahrhunderts fortsetzt bis zu den Bereichen unterhalb des Seelischen, zu den physiologischen und physikalischen Bedingungen

des Musikmachens, zum Atmen, zum Körper, zu den Geräuschanteilen bei der Tonerzeugung, zu all dem, was normalerweise ausgeblendet wird. Er spricht von der „Rückseite der symphonischen Musik“; „die Abfallprodukte bleiben verstreut am Wege liegen (...), bereit, aus dem Verdrängten ans Licht zu treten.“ An der Wortwahl wird deutlich, daß Lachenmann sich in der aufklärerischen Tradition der Erforschung der Schattenthemen sieht, nur daß er noch weiter hinabsteigt auf die Ebene des Körpers, der physikalischen Gegebenheiten des Klangmaterials, zur materiellen Basis von Klangerzeugung.

So entsteht eine Klangwelt aus Atemgeräuschen, Wischen und Kratzen, aus Klängen an der Grenze von Ton und Geräusch, eine Schattenwelt unterhalb der Sphäre des Ausdrucks im Sinne der klassisch-romantischen Tradition. Mit der Bereitschaft, die Rückseite, den Schatten anzuschauen, geht einher eine Haltung, nichts abzulehnen, nichts auszugrenzen, nach Lachenmanns Wahlspruch „Es gibt nichts Häßliches“ – daher sein Insistieren auf Schönheit, ein Begriff, dem er mehrere Texte gewidmet hat.

Das aber hat einen hohen Preis: die Klänge der Schattenwelt, insbesondere die Geräusche, sind von sehr viel geringerer Strukturfähigkeit als die Töne. Der Preis ist der Rückfall ins Vorsprachliche; es fehlt das innermusikalische Beziehungs- und Bedeutungsgeflecht, denn Geräusche sind kaum in der Lage, musikalische Bedeutungsträger zu werden wie Motive, Melodien und Harmonien es sein können, und es fehlt die Syntax, die Möglichkeit einer sprachähnlichen Artikulation. Deshalb fällt auch bei Lachenmann selber in Verbindung mit seiner Musik oft der Begriff „Sprachlosigkeit“. In der Tat, eine „emphatisch überhöhte, die Menschen a priori mit dem ersten Klang schon magisch bindende Sprache“ ist auf der vorsprachlichen Ebene der Schattenklänge nicht möglich. Der Preis für den Abstieg ist der „Tod der Musik“.

Ganz unten

„... angesichts einer äußerlich und innerlich tief gestörten Welt“ – könnte diese Formulierung Lachenmanns den Weg weisen zu den Erfahrungen, die den Hintergrund einer solchen „sprachlosen“ Musik bilden? „Hören nicht anders als das Komponieren (...) ist (...) eine Art Flucht, als Flucht ins Innere des eigenen beschädigten Ichs aber eine Flucht direkt in die Höhle des Löwen. Und dort ist wohl der einzige Ausweg.“ „... ins Innere des eigenen beschädigten Ichs“, das ist der Weg von Lachenmanns Musik ganz im Sinne der aufklärerischen Erforschung der Schattenthemen.

Lachenmann hat sich nie zu den Erlebnissen seiner Jugend geäußert, im Gegensatz zu Stockhausen, der sehr offen über seine Kriegserlebnisse Auskunft gab. Lachenmann ist jünger, Jahrgang 1935, und gehört damit jener Generation an, die man jetzt als „Generation der Kriegskinder“ bezeichnet. Er hat als 9 bis 10jähriger Junge die letzten Kriegsjahre miterlebt, möglicherweise sogar die Bombenangriffe auf Stuttgart. In seinen Texten gibt es versteckte Hinweise, wenn er etwa von den „Kellerkindern der alten Welt“ spricht, oder von „den vertrauten Behausungen, aus denen die Flammen schlagen“; auch erwähnt er „in 'Fassade' das zwei Minuten lange leere Bandrauschen mit darunter verschütteten Kinderstimmen.“ So erscheint die Wahl des Märchens „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ als Stoff für sein Musiktheater plötzlich in neuem Licht: Ist das frierende Mädchen Stellvertreterin für die Kriegskinder, die in der Kriegs- und Nachkriegszeit oft von ihren Eltern getrennt, oft sogar Waisen, der Kälte und dem Hunger ausgesetzt waren?

Lachenmann selber spricht, auch im Zusammenhang mit Gudrun Ensslin, ebenfalls ein Kriegskind, geboren 1940, von der er einen Brief, geschrieben kurz vor ihrem Tod im Gefängnis Stammheim, der Oper einfügt, vom Protest gegen die gesellschaftliche Kälte. Aber kann die Wurzel des Engagements nicht auch die eigene Erfahrung der Kälte, des Ausgesetzt- und Ausgegrenztseins in den Kriegs- und Nachkriegsjahren sein? Verfolgt man die Spur weiter, trifft man wieder auf „Sprachlosigkeit“, denn diese kann in zweierlei Zusammenhang mit Kriegserlebnissen stehen: Da

ist zunächst das Kind, das so grauenhafte, entsetzliche Dinge erlebt hat, daß es nicht mehr spricht. „Ich weiß, da waren Dinge, die haben mich erstarren lassen und mir die Sprache genommen, aber ich weiß nicht mehr, was es war,“ zitiert Sabine Bode eine Frau der Kriegskindergeneration. Es kann aber auch die Sprachlosigkeit der Erwachsenen sein, die in den Familien weder über ihre Kriegserlebnisse noch über ihre Verstrickungen in die Herrschaft und die Verbrechen der Nationalsozialisten sprechen konnten. So sind tatsächlich die meisten Kriegskinder in einer Atmosphäre von Sprachlosigkeit aufgewachsen.

Ein anderes Wort, das Lachenmann selber im Zusammenhang mit seiner Musik benutzt, ist „Erstarrung“ – etwa im Titel seiner Komposition „Mouvements – Vor der Erstarrung“. Auch hier spielt die Kältemetaphorik wieder mit, aber ist es wirklich nur die Erstarrung der gesellschaftlichen Verhältnisse, oder ist es auch die Erstarrung nach traumatischen Erlebnissen? Oder gehört beides zusammen? Es dürfte kein Zufall sein, daß die „Verhaltenslehren der Kälte“, wie Helmut Lethen sein Buch über die Anthropologien der 20er Jahre nennt, die schwer traumatisierte Gesellschaft nach dem ersten Weltkrieg beschreibt. Nach beiden Weltkriegen wirkten sich traumatische Erstarrung, Sprachlosigkeit und Kälteerfahrungen auf die gesamte Gesellschaft aus, und diesen Zusammenhang nicht durchschaut zu haben mag ein tragischer Aspekt des politischen Engagements der Kriegskindergeneration gewesen sein, weil er zu Projektionen und Realitätsverlust verleiten kann.

So gewinnen Lachenmanns Formulierungen von einer „äußerlich und innerlich tief gestörten Welt“ und vom „eigenen beschädigten Ich“ (manchmal spricht er auch vom „gebrochenen Ich“) einen konkreten Inhalt: Sie verweisen auf traumatisierende Erlebnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit, wobei einstweilen noch offen bleiben muß, in wieweit Lachenmann als Kind persönlich betroffen war, oder ob er, wie viele sensible Künstler, die Atmosphäre jener Zeit intensiv wahrgenommen und in sich aufgenommen hat. Wie die Traumaforschung berichtet, sind Traumatisierte oft unfähig, Gefühle zu äußern (oder angemessen zu äußern) – das würde Lachenmanns Abkehr vom Ausdruck erklären und seine Hinwendung zum Klangmaterial; sie leiden oft am Verlust des Kontaktes zum Körper – Puls und musikalischer Fluß spielen in Lachenmanns Musik kaum eine Rolle; und sind oft nicht in der Lage zu erzählen – das könnte seine Schwierigkeit begründen, in der Form zu einem verstehbaren Nacheinander zu finden, zu einem nachvollziehbaren Zeitablauf.

Ein Trauma kann aber auch sehend machen, ist womöglich die Voraussetzung, auf dem Weg des Abstiegs bis nach ganz unten zu den körperlichen und materiellen Grundlagen der Musik vorzudringen – in die Höhle des Löwen. Aber wie kann das zugleich der Weg ins eigene Innere, ins „Innere des beschädigten Ichs“ sein, wenn eine Musik sich so dem Außen ausliefert, an Körperlichkeit und physikalisches Klangmaterial, das nicht mehr Träger seelische Bewegung sein kann und will? An diesem Widerspruch hat Lachenmann sich zeitlebens abgearbeitet.

Der blockierte Wiederaufstieg

Lachenmann hat anhand eines schönen Vergleichs versucht, seinen Ausweg aus diesem Dilemma zu skizzieren: „... so ist es ein feiner und gar nicht so kleiner Unterschied zwischen Musik, die 'etwas ausdrückt' (...) und dem Werk, welches 'Ausdruck' ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts. Ich glaube nur an letztere Form von Ausdruck (...)“ Neben den zwei Ebenen, die dieser Vergleich suggeriert, nämlich erstens das symbolisierte Seelische (das einer irgendwie gearteten Sprache bedarf) und zweitens das verkörperte Seelische (gleichsam sprachlos sprechend), gibt es aber noch eine dritte: das sprachlos Materielle, das nicht in der Lage ist, auf Seelisches zu verweisen, also in keinerlei Sinne Ausdruck sein kann – die Klänge der nicht beseelten Gegenstände, Körperlichkeit als materielle Basis, nicht als lebendiger Körper. Woher nimmt Lachenmann die Gewißheit, daß seine Klänge sich zu einem

„vom Leben gezeichneten Gesicht“ formen, daß sie mehr sind als ausgestelltes, bedeutungsfreies Klangmaterial?

Vielleicht kann der Begriff der „ästhetischen Transformation“ zu einem besseren Verständnis des Dilemmas beitragen. Er meint die Überführung von Klängen der Welt (wie etwa Naturlaute), aber auch von seelischen Bewegungen, von Gefühlen, von menschlichen Gesten und Charakteren, von Körpersprache und Mimik in ein künstlerisches Material, wo sie verwandelt Teil eines künstlerischen Ganzen werden. Der Waldvogel in Wagners „Siegfried“ ist eine künstlerisch transformierte Vogelstimme, ihre Motive nehmen teil am symphonischen Geflecht und am leitmotivischen Subtext, während die vom Grammophon eingespielte römische Nachtigall am Ende von Ottorino Respighis „Pini di Roma“ als in das Kunstwerk eingefügte Realie ästhetisch nicht transformiert ist.

Lachenmann glaubt nun, die Kluft zwischen dem Innen des „beschädigten Ichs“ und dem Außen der Klangmaterialien schließen zu können, indem er unter Verzicht auf eine ästhetische Transformation die Realien selber versucht zum Sprechen zu bringen. Die Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ beginnt mit „tonlosem Flautando-Spiel in Streichern und Bläsern. Wind und Kälte finden also ihre klangliche Entsprechung.“ (Kötter) – wirklich? Sind doch gerade diese Spieltechniken jenseits aller Semantik unspezifisches Vokabular vieler zeitgenössischer Musik. „... der Chor macht durch Aneinanderreiben der Handflächen Kälteempfindung nicht nur akustisch, sondern auch visuell sinnfällig.“ (Kötter) „... verschiedene Atem- und Spieltechniken (Hauchen, Pusten, Händereiben) geben ein Bild von den verzweifelten Aufwärmversuchen des Mädchens und bringen schlotternde Lippen, gestammelte Konsonanten und gebibberte Worte sein jämmerliches Frieren zum Ausdruck. Abbildendes und Abgebildetes bzw. Musik- und Körpersprache fallen in diesen Klangbildern bzw. Bildklängen zusammen.“ (Nonnenmann) – Ein naiver Realismus jenseits jeglicher ästhetischer Transformation?

Kann man mit solchen realistischen Klängen irgendeinen musikalischen Zusammenhang, eine Art musikalischer Struktur herstellen? Lachenmann insistiert in seinen Schriften immer wieder auf Struktur und Zusammenhang, es gibt bei ihm möglicherweise Hintergrundkonstruktionen, die allerdings kaum wahrnehmbar sind, und so muß gerade deshalb die Frage nach der Strukturfähigkeit der von ihm verwendeten Klänge wieder aufgegriffen werden. Unabhängig davon, ob trotz des Verzichts auf ästhetische Transformation so etwas wie ein Ausdruck neuer Art gefunden wurde, der eine Brücke zwischen dem Außen der Klänge und dem Innern des Ichs bilden könnte, stellt sich das Problem, wie die Geräuschklänge miteinander in Beziehung treten können, mit einander reagieren und über ihr punktuelles Sosein hinausweisen.

Dafür stehen die Ebenen Rhythmus, Dynamik und Satzdicke zur Verfügung, gleichsam die energetischen Aspekte von Form, die Lachenmann bis zu einem gewissen Grade auch zu nutzen weiß, denn auch wenn die Dimension der Tonhöhe relativ wenig Bedeutung hat, so lassen sich doch alle akustischen Ereignisse dank ihrer Dauer, ihres Rhythmus, ihrer Lautstärke, der Dichte ihres Auftretens und des Tempos musikalisch gestalten. In „Allegro sostenuto“ für Klarinette, Violoncello und Klavier, ein Werk, in dem Töne wieder eine größere Rolle spielen, gibt es einen Höhepunkt in dichtem Satz, bewegt, mit viel Tonrepetitionen und etwas beliebig wirkenden Skalenfiguren – man wäre versucht, von rhetorischem Leerlauf zu sprechen – der als Climax aber durchaus wirksam ist. Daneben finden sich lange Partien, wo die Klänge (durchaus nicht uninteressante Klänge mit ihren Resonanz-Phänomenen) beziehungslos nebeneinander stehen, da die Abwesenheit von Puls und Metrum jegliche Spannung zwischen ihnen verhindert. Der energetische Aspekt von Form könnte den Hörer in die Musik hineinziehen, eine Brücke zwischen dem Innen und dem Außen bauen, wenn er denn funktionieren würde.

Was den fehlenden Zusammenhang der Stücke von Lachenmann immer spürbarer werden läßt, ist das Banalwerden vieler seiner Klänge. Sie verkommen zu Klischees, die sich gleichgültig gegenüber dem Kontext verhalten. Selbst wenn man die ganzen Epigonen, die die Programme der Festivals neuer Musik füllen, außer acht läßt – in Lachenmanns eigenen Werken werden Elemente wie der crescendierende Einzelton, das „chrurr“ des Cellos und das „phuit“ der Flöte zu beliebig einsetzbaren Versatzstücken. Der Komponist, der die Reflexion des Material einklagt, hat selber

nicht reflektiert, wie historisch sein Material inzwischen geworden ist, und wie sehr er selbst als etablierter Komponist längst Teil des „ästhetischen Apparats“, wie er es nennt, geworden ist, dem sich anzupassen oder zu widerstehen die nachfolgenden Generationen die Wahl haben.

Es ginge also darum, die Klänge in individuelle, sprechende Konstellationen zu bringen – und es gibt schöne Momente in seinen Werken, wo Lachenmann das gelungen ist, etwa an manchen Stellen in der ersten Hälfte seines 2. Streichquartetts „Reigen seliger Geister“, oder im bewegenden Schluß seiner Oper mit den Klängen der japanischen Mundorgel „Sho“ und den folgenden einsamen Klopfergeräuschen – hier werden die Chancen der neuen Klangmaterialien hörbar. In jedem Werk stehen aber solchen Stellen längere Passagen gegenüber, wo einfach nur Klangmaterialien ausgestellt werden (die lange pizzikato-Stelle im zweiten Teil des Quartetts), die sich nur punktuell registrieren lassen, wo kein Subjekt sich in der Musik ausspricht, wo sie sprachlos bleibt, und auch in der Oper hat er den Anspruch, die Materialien zum Sprechen zu bringen, nicht durchhalten können.

Der Rückweg zur Ebene des personalen Menschseins, der Wiederaufstieg, der den Abstieg zu einer heilenden „Regression im Dienste des Selbst“ verwandeln würde, wird blockiert durch die Fixierung auf die Schattenthematik, im Falle Lachenmann durch Fixierung auf die körperlich-materielle Ebene. Über einen Wiederaufstieg entscheidet letztlich die Lösung von zwei Problemen: 1. Gelingt eine Verbindung vom Außen der Klänge mit dem Innen des Ich? 2. Erlaubt die Strukturfähigkeit der Klänge die Herstellung von Zusammenhängen und die Gestaltung eines erfüllten Zeitablaufs? Die von Lachenmann entdeckten Klänge bergen interessante musikalische Möglichkeiten, aber man sollte zusätzlich sich noch mehr der Hilfe der Töne bedienen, die in ganz anderer Weise als Geräusche aufeinander verweisen und miteinander in Beziehung treten können, wenn sie nicht nur, wie oft bei Lachenmann, als isolierte Einzeltöne oder -klänge auftreten – da steht ihm immer noch das Tabu über Linien und rhythmischem Fluß im Wege. Wenn Lachenmann über „das ganze Potential“ spricht, „wie es die Gattung Mensch im Laufe ihrer Entwicklung es sich selbst zugesprochen hat“, dann sollte dieses ganze Potential die Beschränkung der Musik auf die Schattenthemen verbieten und Bereiche einbeziehen, in denen sich Seelisches auszudrücken vermag, hin zu einer Musik, die auch Sprache sein kann, ohne deshalb auf die Klänge der Schattenwelt zu verzichten.

Auf einer Podiumsdiskussion im Dezember 2007 in Hamburg wurde Lachenmann gefragt, ob es denn noch so etwas wie einen verpflichtenden Materialstand gibt, und ob die Verbote, was man heute nicht mehr komponieren dürfe, noch gelten. Seine Antwort: „Wer sollte etwas verbieten? - Nein! - Wenn Eva den Apfel nicht genommen hätte, das wäre doch unkünstlerisch.“ Damit hätte er die Tür aufgestoßen für die Ausweitung der musikalischen Mittel, für den Wiederaufstieg, für die Befreiung der Musik aus dem Gefängnis der Verbote „Man kann heute nicht mehr ...“ So besteht begründete Hoffnung, daß die Rede vom Tod der Musik nicht das letzte Wort war.

Literatur:

- Bode, Sabine (2005): Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen. München, Piper-Verlag
- Kötter, Daniel (2005): Die Irreführung der Oper. Sprachlosigkeit und -fertigkeit in Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“, in: Musiktexte 105, Köln
- Lachenmann, Helmut (2004): Musik als existentielle Erfahrung (1996), 2. Auflage 2004, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel
- Lachenmann, Helmut (1997): Die Musik ist tot ... aber die Kreativität lebt, in: Musiktexte 67/68, Köln
- Linde, Malte (1998): Helmut Lachenmann, Sendung auf Radio Bremen 2, 30.1. 1998 (Der Sendung liegt ein ausführliches Interview mit Lachenmann zugrunde)
- Nonnenmann, Rainer (2005): „Musik mir Bildern“, in: Nachgedachte Musik, hrsgb. von J.P.Hiekel und S. Mauser, Saarbrücken, Pfau-Verlag
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2005): Avantgarde und Trauma, in: Lettre International Nr. 71, Berlin
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2007): War das der Fortschritt? Ein Rückblick auf die Musik des 20.

Jahrhunderts, in: Die Tonkunst, 1. Jahrgang, Heft 1
Wilber, Ken (2001): Integrale Psychologie, Freiamt, Arbor Verlag
Wilber, Ken (2007): Integrale Spiritualität, München, Kösel-Verlag