

Sonderdruck aus:

**Musik-Konzepte**  
**Neue Folge**

**Helmut Lachenmann**

Herausgegeben von  
Ulrich Tadday  
Heft 146

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge  
Die Reihe über Komponisten  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 146  
Helmut Lachenmann  
Herausgegeben von Ulrich Tadday  
Juli 2009

Wissenschaftlicher Beirat:  
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)  
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)  
Birgit Lodes (Universität Wien)  
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)  
Georg Mohr (Universität Bremen)  
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311  
ISBN 978-3-86916-016-0

Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung  
des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Umschlagentwurf: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern« in der Inszenierung  
von Peter Mussbach, 2001 © Foto: A. T. Schaefer

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte  
können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede Buch-,  
Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden.  
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres  
für den folgenden Jahrgang möglich.  
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband  
zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 18,--

Die Hefte 1 – 122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von  
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

*Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek*

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,  
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen  
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2009  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden  
Druck und Buchbinder: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Neustädter Straße 1–4,  
D-99947 Bad Langensalza

# Musik-Konzepte Neue Folge 146

## Helmut Lachenmann

Vorwort	3
<i>Jörn Peter Hiekel</i> Die Freiheit zum Staunen Wirkungen und Weitungen von Lachenmanns Komponieren	5
<i>Eberhard Hüppe</i> Von einem Märchen und seiner Dynamik Sozialgeschichte, Sinnschichtungen, Oberflächen, Tiefenschichten in der Oper <i>Das Mädchen mit den Schwefelhölzern. Musik mit Bildern</i>	26
<i>Claus-Steffen Mahnkopf</i> Helmut Lachenmann: <i>Concertini</i>	46
<i>Frank Hilberg</i> Geräusche? Über das Problem, der Klangwelt Lachenmanns gerecht zu werden	60
<i>Ulrich Mosch</i> Kunst als vom Geist beherrschte Magie Zu einem Aspekt von Helmut Lachenmanns Musikbegriff	76
<i>Martin Scherzinger</i> Dekonstruktives Denken in der Musik von Helmut Lachenmann Eine historische Perspektive	97
Abstracts	115
Bibliografische Hinweise	118
Zeittafel	121
Autoren	123



Martin Scherzinger

# Dekonstruktives Denken in der Musik von Helmut Lachenmann

Eine historische Perspektive<sup>1</sup>

»Musik ist die diachronische Version des Musters der Nichtübereinstimmung innerhalb des Moments.«  
Paul de Man<sup>2</sup>

## I Musik im dekonstruktiven Denken

Jacques Derrida schreibt: »Die *différance* bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ›gegenwärtige‹ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt, wobei die Spur sich weniger auf die sogenannte Zukunft bezieht als auf die sogenannte Vergangenheit und die sogenannte Gegenwart durch eben diese Beziehung zu dem, was es nicht ist: absolut nicht ist, nicht einmal eine Vergangenheit oder eine Zukunft als modifizierte Gegenwart, konstituiert.«<sup>3</sup> Diese Beschreibung der Sprache ist ausgesprochen *musikalisch*. Anstatt ihre referenzielle Spezifik zu unterstreichen, gilt Derridas Aufmerksamkeit dem der Sprache eingeschriebenen Spiel von Differenzen. Wie in der Musik ist sprachliches Bedeuten zeitlich irreduzibel, gefangen in einem Netz von »retentionalen Spuren und protentionalen Öffnungen«,<sup>4</sup> die das Zeichen ermöglichen, von dem behauptet wird, es repräsentiere das Ding selbst. Allgemein könnte man vermuten, dass Musik – jene Kunst, die eine Art »Spielbewegung, welche (...) Differenzen, (...) Effekte der Differenz (...) ›produ-

1 Der vorliegende Text entwickelt Themen eines früheren Aufsatzes des Autors über Musik und Dekonstruktion: vgl. »Music in the Thought of Deconstruction / Deconstruction in the Thought of Music«, in: *Muzikološki Zbornik / Musicological Annual* 41 (2005), Nr. 2, Sondernummer: *Glasba in Destrukcija / Music and Deconstruction*, S. 81–104. Verschiedene Abschnitte werden hier mit freundlicher Genehmigung wiedergegeben.

2 Paul de Man, »Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation«, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Jürgen Blasius, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 214.

3 Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien <sup>2</sup>1999, S. 42.

4 Vgl. ebenda, S. 50. (Anmerkung des Übersetzers: Da die deutsche Standardübersetzung im Gegensatz zur englischen an dieser Stelle ungenau ist, folgt der Text hier dem französischen Original, wo es heißt: »de traces rétentionnelles et d'ouvertures protentionnelles« [Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 21–22].)

ziert«,<sup>5</sup> prominent in den Vordergrund rückt – Derridas Sprachmodell noch weiter zuspitzt.

Dekonstruktion bezeichnet die differenzielle Struktur unseres Zugriffs auf Präsenz und Fülle. Den Begriff *différance* erfindet Derrida, um die Besonderheiten dieser differenzierenden Operation der Sprache zu fassen. Anstatt eine organische Einheit mit stabilen Referenten zu unterscheiden/trennen, lenkt *différance* die Aufmerksamkeit auf jene Aktivität, welche Differenz innerhalb des Zeichens selbst produziert – »der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen«.<sup>6</sup> Der falsch buchstabierte Begriff *différance* hält sich in der Schwebe zwischen zwei verschiedenen Modi von Differenzproduktion, das heißt, *différance* verzögert (*defers*) und unterscheidet (*differs*) zugleich. Auf der einen Seite werden Differenzen erzeugt über einen Umweg oder durch eine Verzögerung – eine Vermittlung, die das Verlangen nach begrifflicher Geschlossenheit suspendiert. Folglich werden für den in Rede stehenden Begriff zusätzliche Kriterien jenseits seiner räumlichen und zeitlichen Unmittelbarkeit bestimmend. Auf der anderen Seite werden Differenzen durch Nicht-Identität produziert – ein vertrautes Anderes, das die Sicherheit des Begriffs infrage stellt. Daher erweist sich die durch einen Begriff erzeugte Opposition als wesentlicher für sein Funktionieren als jeder der beiden Pole für sich.

Betrachten wir zum Beispiel Ernesto Laclaus Dekonstruktion des politischen Begriffs der *Toleranz*: Laclaus Analyse beginnt damit, dass sie den Begriff aus den praktischen Kontexten löst, und bewegt sich dann zwischen den beiden Polen der Dualität, die durch die Operation des Unterscheidens und des Verzögerns hervorgebracht wird.<sup>7</sup> Auf der einen Seite könnte man, wenn Toleranz – Praktiken und Überzeugungen zu akzeptieren, die man selbst moralisch verwerflich findet – verstanden wird als eine selbstgenügsame Kategorie ohne Grenzen, logischerweise ihr genaues Gegenteil akzeptieren. So gesehen könnte absolute Toleranz paradoxerweise gestatten, eine völlig intolerante Gesellschaft zu errichten. Auf der anderen Seite läuft der Begriff, wenn Toleranz durch zusätzliche Kriterien vermittelt wird – sagen wir durch ein moralisches Prinzip, welches das widersprüchliche Auftreten von Intoleranz begrenzen würde –, Gefahr, bedeutungslos zu werden; er läuft Gefahr, strukturell abhängig zu werden von Begriffen, die von ihm unabhängig sind. Hier könnten moralische Kriterien paradoxerweise ungehindert als Toleranz paradieren. Dekonstruktion durch Kennzeichnen der unvereinbaren Antipoden innerhalb des logischen Begriffshorizontes eröffnet die Möglichkeit, seine antagonistischen Anforderungen zu vermitteln. Sie demonstriert den grundsätzlichen Mangel eines dem

5 Ebenda, S. 40.

6 Ebenda.

7 Vgl. Ernesto Laclau, »Deconstruction, Pragmatism, Hegemony«, in: *Deconstruction and Pragmatism*, hrsg. von Chantalle Mouffe, London – New York 1996, S. 47–67. Für eine ausführlichere Diskussion von Laclaus Dekonstruktion und ihrer Beziehung zu einer bestimmten Richtung von Musiktheorie vgl. meinen Artikel »The Return of the Aesthetic: Musical Formalism and Its Place in Political Critique«, in: *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, hrsg. von Andrew Dell'Antonio, Berkeley – Los Angeles 2004, S. 252–277.

Begriff notwendig zukommenden Inhalts und deckt dabei seine nicht festlegbaren Bedingungen von Möglichkeit und Unmöglichkeit auf.

Ganz allgemein ist die konzeptuelle Affinität zwischen musikalischem Denken und dekonstruktiver Philosophie bemerkenswert. »Differieren« nicht die endlos schwebenden Melodien von Wagners *Tristan*, die zustande kommen durch übersteigerte Vorhaltsbildungen, welche chromatisch zu kadenzierender Nicht-Schlüssigkeit gleiten, in Derridas Sinne? Nehmen sie damit nicht Zuflucht zu »der zeitliche(n) und hinhaltende(n) Vermittlung eines Umweges (...), der die Ausführung oder Erfüllung des ›Wunsches‹ oder ›Willens‹ suspendiert«?<sup>8</sup> Destabilisiert nicht Brahms' unheimliche Evokation von Beethovens *Ode* im letzten Satz seiner Ersten Sinfonie, eine Evokation, die sich aus der Arbeit der eigenen entwickelnden Variation ergibt, jene Sache, für die sie scheinbar steht? Ist dieser Bezug nicht wie ein Trugbild »historisch« als Gewebe von Differenzen konstituiert«?<sup>9</sup> Öffnen nicht die falsch platzierten vollständigen Kadenz im letzten Satz von Mahlers Siebter Sinfonie radikal den kontextuellen Horizont ihrer musikalischen Funktion? Klingt die vertraute, aber fehlerhafte Kadenz nicht wie »die stumme Ironie, die unhörbare Verschobenheit« von Derridas falsch geschriebener *différance*?<sup>10</sup> Auf dieser Ebene von Allgemeinheit ließe sich die Liste der Ähnlichkeiten zwischen Dekonstruktion und Musik ohne Weiteres verlängern.

Es sollte nicht überraschen, dass Derridas dekonstruktive Streifzüge historisch verbunden sind mit einer europäischen philosophischen Tradition, die der Erscheinung von Musik einen Ehrenplatz einräumt. Musik wurde in dieser Tradition vorgestellt als unfassbar, jenseits der Logik und des Zugriffs der repräsentationalen Sprache. Im Schatten eines gedachten Scheiterns von Sprache wurde Musik oft die Fähigkeit zu höheren epistemologischen Ansprüchen *qua* Musik zugesprochen. Das negative Privileg, das die Metaphysik des 19. Jahrhunderts der Musik zuwies, tritt im Schreiben der Gegenwart, das auf philosophischen Tropen der Negation beruht, nicht mehr in Erscheinung. Während ein Teil der deutschen Philosophie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, von Ernst Blochs Reflexionen über Musik, die die unabgeschlossenen und widerstrebenden Qualitäten in der Musik hervorkehrten, bis zu Theodor W. Adornos negativer Dialektik, die die Erforschung der Rolle von Wahrheitsbildung in musikalischer Erfahrung (über unbarmherzige Selbstverleugnung) in den Vordergrund rückte, trat der ausdrückliche Bezug auf Musik im Poststrukturalismus meist in den Hintergrund. Dennoch zeigt dieser einige auffällige Übereinstimmungen mit den Vorgängern. Was die philosophische Vorstellung von Musik im 19. Jahrhunderts betrifft, enthüllt Dekonstruktion zum Beispiel die heikle Bewegung der Begriffsbildung und bedroht die Pole verknöchertes historischer Oppositionen. Dekonstruktion markiert

8 Derrida, *Randgänge der Philosophie* (s. Anm. 3), S. 36.

9 Ebenda, S. 41.

10 Ebenda, S. 31.

wie Musik eine philosophische Grenze. Indem der dekonstruktive Zugriff Hegels dialektischer Methode folgt, die Nicht-Identitäten zu kennzeichnen, welche aller Begriffsbildung zugrunde liegen, unterstreicht er die strukturelle Notwendigkeit dessen, was vom Diskurs ausgeschlossen ist. Wie in Schopenhauers Vorstellung von Musik hebt Dekonstruktion die Umwege und Verzögerungen hervor, welche die Welt der Repräsentation bestimmen. Und wie in Nietzsches Sicht der Musik widersteht Dekonstruktion der Geschlossenheit des gewöhnlichen Diskurses und belebt zugleich seinen Möglichkeitshorizont neu. Dass Musik dem Zugriff selbstverständlicher Wahrnehmung widersteht, lässt hervortreten, was Dekonstruktion demonstrieren möchte.

Obwohl Musik allgemein aus dem poststrukturalistischen Denken gestrichen wurde, erscheint sie gelegentlich in einer Weise wieder, die dieses historische Erbe antritt. Roland Barthes' Diskussion der »Körnung« der Opernstimme zum Beispiel beruht auf der historischen Idee, dass Musik – ihre viszerale Materialität – sich dem Anwendungsbereich und der Autorität der prädikativen Sprache entzieht.<sup>11</sup> Ebenso ist Julia Kristevas nicht-repräsentationale Theorie der Sprache ausgesprochen musikalisch; hier hallt der »Ton« und der »Rhythmus« des reinen Signifikanten wider, als wäre es im musikalischen Raum.<sup>12</sup> Auch Derrida entwickelt die bereits diskutierte Vorstellung des *supplément*, das den abwesenden, gleichwohl aber notwendigen Begriff markiert, welcher die Möglichkeit einer Begriffsbildung konstituiert, auf dem Weg über eine Untersuchung von Jean-Jacques Rousseaus Diskussion der Melodie in dem *Essai sur l'origine des langues*.<sup>13</sup> Gleichwohl bezieht er sich auf Musik nur selten über Musik selbst. Vielmehr geht es ihm um eine Theorie der Sprache als Musik. Vielleicht etwas gewaltsam die historische Genealogie durchschreitend könnte man sagen, dass Schopenhauer die (ihrer Basis beraubte) Welt abstrakter Sprache klar von der (höheren) Welt der dynamischen Musik schied; dass Nietzsche diese Unterscheidung in das Arbeiten der Sprache selbst hineinzog (neu konfiguriert in den Begriffen ihrer dionysischen und apollinischen Tendenzen); und dass Derrida diese Repräsentationsmodi vollends zerbrach, um tatsächlich in die Natur der Sprache eine musikalische Dynamik als ihre allgemeine Ökonomie einzuführen.

Nichtsdestoweniger fällt auf, dass eine Diskussion von eigentlicher Musik in Derridas beträchtlichem Œuvre fehlt. Zwar beklagt er einerseits häufig seinen persönlichen Mangel an Kompetenz, wenn er auf den Gegenstand Musik zu sprechen kommt. Andererseits beschreibt er aber seine philosophischen Aspirationen in offenkundig musikalischen Begriffen. Für ihn ist die besondere Aufmerksamkeit für die inhärente Vielfalt der »Stimmen« eines Textes ver-

11 Vgl. Roland Barthes, »Die Rauheit der Stimme«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1990, S. 269–278.

12 Vgl. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford 1983, S. 188.

13 Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, aus dem Französischen übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M. 1974, S. 244–282.



bunden mit einer Ethik der Empathie mit dem Anderen. Es handelt sich dabei um eine Empathie, die weniger von Identifikation als von Unterbrechung getragen wird; eine Ethik, die für die unantizipierten, in einem Text wirksamen Zusammenhänge öffnet und ihn damit im Gegenzug zu voller Resonanz befreit. »Wenn ein Wort mehrere Bedeutungen hat – und diese Vielfalt ist irreduzibel –, kann man schon in ihm mehrere Bedeutungen und daher mehrere Stimmen hören, beziehungsweise läßt es sie anklingen (...). Schon im Wort gibt es mehrere Stimmen. Man kann dieser Vielstimmigkeit im Wort selbst die Freiheit, mehr oder weniger Freiheit lassen. Eine andere Erfahrung besteht darin, einen Text in der Weise zu organisieren, daß mehrere Stimmen sich seiner bemächtigen.«<sup>14</sup> Derrida versucht hier der aneignenden Geschlossenheit zu widerstehen, die jedem Lesen/Hören inhärent ist, indem er eine Schreibstrategie anwendet, die, um ein freies Spiel zu entfesseln, »mit verschiedenen Stimmen« spricht. Als Absicherung gegen Herrschaft wird das Schreiben so von seinen eigenen Voraussetzungen weg- und dem radikal Ungesicherten entgegengeführt: »Auch das ist eine Weise, auf dem Kopf zu gehen: nicht zu wissen, wohin man geht, wenn man spricht. Man ist sich der eingeschlagenen Richtung nicht sicher, eben weil es die andere ist, die den Gang oder die Rede leitet. Auf dem Kopf zu gehen (Derrida entlehnt diese Formulierung Paul Celan) heißt sicher, den Himmel anzuschauen, aber auch verkehrt herum zu gehen, das Gegenteil dessen zu tun, was man tun zu wollen glaubt. Und die Stimme zu verlieren oder die andere sprechen zu lassen bedeutet stets, in gewisser Weise auf dem Kopf zu gehen.«<sup>15</sup> Derrida beschreibt diese Kunst des »Auf-dem-Kopf-Gehens« – wie ein »Wahnsinn«, der »über unser Denken wach(t)« – in Begriffen *musikalischer Resonanz*.<sup>16</sup> Dabei handelt es sich nicht so sehr um eine Sache des Schreibens »über (...) die Mehrstimmigkeit in der Musik« in einem Text als vielmehr darum, dessen Musik *resonieren* zu lassen.<sup>17</sup>

Und dennoch kann in Derridas Worten musikalische Resonanz durch gewöhnliche Prosa nicht angemessen ermöglicht werden. In diesem Punkt Nietzsche folgend assoziiert er den Ursprung der Philosophie mit dem Tod der Musik: »Jedoch frage ich mich, ob die Philosophie, die auch die Geburt der Prosa ist, nicht die Unterdrückung der Musik oder des Gesangs bedeutet hat. Die Philosophie kann als solche nicht den Gesang *ertönen* lassen.«<sup>18</sup> Obwohl er damit notwendigerweise scheitern muss, ist sein Ziel nicht weniger, die Vielfalt der Stimmen »durch mich hindurch das Wort ergreifen – und halten – zu lassen, ohne mich, jenseits der Kontrolle, die ich über sie ausüben könnte. (...) ich versuche, sie sprechen zu lassen.«<sup>19</sup> Für Derrida ist die Polyvalenz eines Tex-

14 Jacques Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1998, S. 396 f.

15 Ebenda, S. 397.

16 Vgl. ebenda, S. 367.

17 Ebenda, S. 398 (Hervorhebung im Original).

18 Ebenda (Hervorhebung im Original).

19 Ebenda.

tes hier verbunden mit der Kunst des musikalischen Hörens – einem Akt, den schon präsenten und im Text enthaltenen Zusammenhängen zu gestatten in Erscheinung zu treten und sich in unvorhersehbarer Weise zu verbinden. Während Musik als direkter Gegenstand von Derridas Untersuchungen abwesend ist, verkörpert sie dafür metaphorisch die Kunst, die Versicherung der referenziellen Selbst-Präsenz aufzuheben. Es ist die vielstimmige Resonanz der Musik, die der alles durchdringenden Taxonomie ihrer Themen in gewöhnlicher Prosa widersteht. Entscheidend ist: zu hören.

## II Dekonstruktion im Musikdenken

»Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist:  
Dinge machen, von denen wir nicht wissen,  
was sie sind.« (Theodor W. Adorno)<sup>20</sup>;  
»Das Trommelfell schießt.« (Jacques Derrida)<sup>21</sup>.

Bringt Musik selbst eine dekonstruktive Resonanz hervor? Nicht immer. Derridas metaphorisches Bild von Musik krankt an seinem Mangel an Spezifität. Auf den ersten Blick scheint es, als ob wir von Resonanz als charakteristisch für einen klingenden Ton im Allgemeinen sprechen könnten. Das heißt, um Derrida zu paraphrasieren, es gäbe »schon verschiedene Stimmen« im Ton selbst. Über die musikalischen Konsequenzen dieser Resonanz wurde jahrhundertlang nachgedacht (von Pythagoras über Joseph Sauveur bis hin zu Arnold Schönberg). Diesen langen Geschichtsfaden kann ich hier zwar nicht aufnehmen, es ist aber wert festzuhalten, dass sich gegenwärtige Schulen kompositorischen Denkens, etwa die französische Schule der »spektralen Musik«, aus kreativen Versuchen gebildet haben, diese vorgegebene Resonanz in all ihrer unerhörten Komplexität zu entfesseln – ein Entfesseln, das umgekehrt die traditionellen Unterscheidungen zwischen Harmonie und Klangfarbe und selbst Harmonie und Rhythmus infrage stellte. Und dennoch irrt, wer die kompositorischen Systeme, die sich von den rigorosen Formalisierungen auf der Grundlage spektraler Analyse akustischer Phänomene herleiten, für einen Fall *dekonstruktiver* Resonanz hält. Viel eher ist der spektrale Zugriff Dekonstruktion in Umkehrung. Weit entfernt davon, für die grundsätzlich labile Resonanzerfahrung zu öffnen, die ein einzelner musikalischer Ton hervorbringt, basiert spektrale Musik auf einer bereits abgesicherten allgemeinen Theorie sowohl des akustischen Tons als auch seiner kognitiven Wahrnehmung. Der Ton ist wie schon zuvor ein Bewohner dieser theoretischen Logik, er ist onto-

20 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt/M. 1978 (= *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Bd. 16), S. 540.

21 Derrida, *Randgänge der Philosophie* (s. Anm. 3), S. 17.

logisch abgesichert; und die individuelle Komposition ist nicht mehr als ein Beweis der Ontologie.<sup>22</sup> In Derridas Begriffen könnte man sagen, die »seltsamen und einzigartigen« Eigenschaften der Resonanz der Musik sind abgesichert durch den Diskurs, »der die *Ökonomie* seiner Repräsentation, das Gesetz seines eigenen Gewebes dergestalt organisiert, daß *sein* Äußeres nicht sein *Äußeres* ist, ihn niemals überrascht, daß die Logik seiner Heteronomie noch im Keller seines Autismus räsoniert.«<sup>23</sup> Natürlich ist es möglich, die Logik dieses kompositorischen Unterfangens zu dekonstruieren oder sogar den Kern des implizierten Wahrnehmungsfeldes aus den Angeln zu heben; aber es ist nicht möglich, dieser Vorstellung von musikalischer Resonanz *per se* eine dekonstruktive Absicht zuzusprechen. Ihre Heteronomie wurde *als solche* »verräumlicht« in eine allgemeine Ökonomie derselben; der Horizont dessen, was hörbar ist, wurde vorausgeplant. Die Ethiken tonlicher Resonanzen, könnte man sagen, sind einander nicht gleich.

Wie aber sonst könnte Musik sich dekonstruktiv verhalten? Kann musikalische Resonanz sich öffnen für intern differenzierte Zeitlichkeiten, die nicht von den allgemeinen Strategien des Hörens in eine Falle gelockt werden, welche sie zu erklären vermeinen? Kann der musikalische Klang selbst, um Adorno zu zitieren, »gegen das Gesetz (rebellieren), das (der Komponist) selbst sich aufgerichtet hat«?<sup>24</sup> Wie kann musikalisches Denken dekonstruktives Denken voranbringen? Voranbringen auf den Weg, in Derridas Worten, »einer unmöglichen und erst noch zu denkenden Axiomatik«?<sup>25</sup> Unter welchen Bedingungen kann Musik »draußen (außerhalb ihrer selbst) fort(wuchern), bis sie nicht mehr *begriffen* wird«?<sup>26</sup> Wenn sie zu einer »hämatographischen Musik« wird, die nicht länger eingeschränkt wird durch »Musik: / fruchtwuchernd, knauernd, griffstutzernd«, eine Musik »ohne Psa noch Alter noch Psalter / und die weder Ton hat noch Alter« (Antonin Artaud)?<sup>27</sup> In seinen Überlegungen zur Politik der Freundschaft macht Derrida als Basis der Freundschaft die Unsi-

22 Folgende Passage zur Verteidigung der spektralen Schule ist dafür exemplarisch: »Das tonale System wird bestimmt von einer Anzahl harmonischer Regeln, die einen Kompromiss verkörpern zwischen dem Willen, zwischen Tonarten zu modulieren, dem System der symbolischen Notation von Musik, den verfügbaren Instrumenten, bestimmten Gesetzen der Akustik ebenso wie vielen anderen Dingen. Dieses eindrucksvolle Gebäude wurde geduldig errichtet mittels Akkumulation von Erfahrung und profitierte von einer langsamen kulturellen Reifung. Aber die Basis dieses Gebäudes wurde in der Evolution der zeitgenössischen Musik in jüngster Zeit erschüttert durch Entwicklungen in unserer Beziehung zum Klang: Klang, bisher von einer fließenden und flüchtigen, ungreifbaren Natur, wurde eingefangen und manipuliert mittels Aufnahmetechnologie. Die Theorie der Signale, verbunden mit der Verarbeitungskapazität moderner Computer, machte es möglich, Klang zu analysieren, seine Feinstruktur zu verstehen und ihn nach Gutdünken zu gestalten.« Vgl. Daniel Pressnitzer / Stephen McAdams, »Acoustics, psychoacoustics, and spectral music«, in: <http://www.zainea.com/psymusic.htm> (letzter Zugriff: April 2009).

23 Derrida, *Randgänge der Philosophie* (s. Anm. 3), S. 18 (Hervorhebungen im Original).

24 Adorno, »Vers une musique informelle« (s. Anm. 20), S. 502.

25 Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, aus dem Französischen übersetzt von Stefan Lorenzer, Frankfurt/M. 2002, S. 120.

26 Derrida, *Randgänge der Philosophie* (s. Anm. 3), S. 354 (Endnote 5 zu S. 18; Hervorhebung im Original).

27 Ebenda (Hervorhebungen im Original).

cherheit eines empathischen Modus des Hörens geltend. Liebe in Freundschaft, oder »*aimance*«, ist für ihn nur möglich unter der Voraussetzung, dass »man sich zitternd dem *vielleicht* öffnet. (...) Das ist es, was geschehen kann, wenn man die Logik des *vielleicht* ernst nimmt. Das kann der *Logik* geschehen, setzt man sie der Erfahrung des *vielleicht* aus. Das kann, vielleicht, der Erfahrung selbst und dem Begriff der Erfahrung widerfahren.«<sup>28</sup> Derrida unterstreicht die Vielleicht-Struktur eines Bestrebens, dem Anderen zuzuhören, und indem er das tut, verschiebt er die hier wirkende Modalität des Hörens selbst in ein solches Bestreben.

Solches Hören ist empfänglich für musikalische Sachverhalte, Vorstellungen, Gestalten, Ereignisse, Interaktionen, Affiliationen usw., denen es *nicht gelingt*, sich dem offensichtlichsten Operationsfeld der Musik einzufügen. Und, indem es sich so verhält, schärft es und verändert sogar den in Gang gesetzten Modus selbst.<sup>29</sup> Weit entfernt davon, unser Hören bloß in die vorgegebenen konventionellen Bahnen zu lenken, operiert dekonstruktives Wahrnehmen, das in einer bewusst gerahmten und unmöglichen Gegenwart situiert ist, mit Distanz zum normativen Verhalten der Musik. Indem Musik Momente kennzeichnet, die sich ihrem verallgemeinerten traditionellen Sinn ein Stück weit entziehen, wird sie zur Warnung vor der Fragwürdigkeit ihrer eigenen zweiten Natur. Sie öffnet den Horizont dessen, was in der Musik dieser Tradition hörbar ist. Das heißt nicht, dass die dekonstruktive Resonanz eines musikalischen Tons oder eines musikalischen Klangs notwendigerweise fluktuiert gegenüber einer *fixierten* Tradition. Dekonstruktives Hören, könnte man sagen, kennzeichnet die Unentscheidbarkeit dessen, was als Tradition geht, wobei sich Perspektiven eröffnen auf ihre bedingenden Grundlagen. Tradition, möchte man sagen, öffnet sich dem Zögern.

### III Wo steht Helmut Lachenmann?

Im Kontext solchen kritischen Denkens lassen sich Lachenmanns Werke am besten verstehen. Auch wenn er Derrida in Interviews und Essays nur selten erwähnt, äußerte er sich gleichwohl zu den dekonstruktiven Absichten seiner Musik.<sup>30</sup> Auf Paul Steenhuisens Frage nach seinen ästhetischen Intentionen antwortete Lachenmann 2003: »Es ist kein destruktiver Prozeß, sondern eher

28 Derrida, *Politik der Freundschaft* (s. Anm. 25), S. 107.

29 Die nötigen poetischen Metaphern – Figur, Gestalt, Ereignis usw. – sind nicht voraussetzungslos anwendbar; sie funktionieren lediglich als fundierende List, eine fehlerhafte Stütze, die eine musikalische Dekonstruktion ermöglicht.

30 Vgl. zu Lachenmanns Diskussion von Derrida Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Berlin 2002, S. 62. Cavallotti legt überzeugend dar, dass Adorno für Lachenmann als Bezugspunkt wichtiger ist als Derrida; dennoch verbindet, wie ich hoffe zeigen zu können, die tatsächliche Wirkungsweise von Lachenmanns Musik eine engere Verwandtschaft mit Derridas Dekonstruktion als mit Adornos negativer Dialektik.

ein dekonstruktiver Prozeß.«<sup>31</sup> Als Beispiel führt er *Ein Kinderspiel* an, ein Werk, das »eine Menge vorgebildeter Muster verwendet«, um die Sphäre ihres gewöhnlichen Wirkens zu destabilisieren: »In ›Ein Kinderspiel‹ hört man die chromatischen Töne von oben bis unten, aber man hört das Klavier in einer anderen Weise. Es ist jetzt ein anderes Instrument, man hört jede Taste neu. (...) Das letzte Stück erzeugt über Resonanz Halluzinationen oder imaginäre Melodien, die der Pianist nicht kontrollieren kann, da sie durch die Resonanzen entstehen, die viele andere, tiefere Frequenzen ergeben.«<sup>32</sup> Wie in Derridas kritischer Dekonstruktion, einer Modalität, die versucht, den »nie gehörten« Gedanken in einer Art musikalischer Erfahrung zu fassen, welche umgekehrt die Bedingungen ihrer Möglichkeit und Unmöglichkeit spürt, räumt Lachenmann dem Akt des aufmerksamen Hörens einen besonderen Platz ein als jener Grundlage, die musikalisches Denken letztlich bedingt. In Lachenmanns Verständnis muss Neue Musik Situationen schaffen, die neue Wahrnehmungsweisen anregen: »Wenn es nicht Musik ist, würde ich sagen, ist es eine *Wahrnehmungssituation*, die Neugier provoziert.«<sup>33</sup> Entsprechend »ist das Problem nicht die Suche nach neuen Klängen, sondern nach einer neuen Art des Hörens, der Wahrnehmung«.<sup>34</sup> Obwohl nicht durchweg konsistent *ersetzt* Lachenmann gelegentlich den Begriff des *Hörens* – ein Begriff, der zu eng mit vorgefassten Vorstellungen von Musikalität verbunden ist – durch den der *Wahrnehmung* – ein Modus, der sich öffnet für den unerwarteten Klang und selbst für »Nicht-Musik«: »Der Begriff der Wahrnehmung ist abenteuerlicher, existentieller als der des Hörens: Er setzt alle Vorwegbestimmungen, alle Sicherheiten aufs Spiel (...).«<sup>35</sup>

Aus Lachenmanns Perspektive muss Musik Vertrautheit erschüttern, selbst wenn sie dabei riskiert, »Nicht-Musik« zu werden: »(...) erst im Sich-Einlassen auf jene Erfahrung ›Nicht-Musik‹ wird das Hören zum Wahrnehmen.«<sup>36</sup> Für Lachenmann ist jeder musikalische Klang historisch überdeterminiert – »voll von Ausdruck, schon bevor der Komponist ihn berührt (...), eine idyllische Aussicht und Aura, bevor der Komponist überhaupt etwas tut.«<sup>37</sup> Aufgabe des Komponisten ist es, die Wahrnehmung von Musik zu kräftigen mittels einer Art von kompositorischer Negation – ein fast Nietzscheanischer Zugang zum Komponieren, den Lachenmann provisorisch »dialektischen Strukturalismus« nennt.<sup>38</sup> »Ohne dieses Element des Ausbruchs, der bestimmten *Negation*, bleibt ein Strukturalismus als Mittel des ›Aufbruchs‹ ein exotischer Selbst-

31 Paul Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann Toronto, 2003«, in: *Contemporary Music Review* 23 (September/Dezember 2004), Nr. 3/4, S. 10.

32 Ebenda, S. 11.

33 Ebenda, S. 11 (Hervorhebung M. Sch.).

34 Ebenda, S. 9.

35 Helmut Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden – Leipzig – Paris 2004, S. 91.

36 Ebenda.

37 Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann Toronto, 2003« (s. Anm. 31), S. 12.

38 Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus« (s. Anm. 35), S. 83.

betrug (...).«<sup>39</sup> Stattdessen versucht der Komponist, die musikalische Geste – sei dies ein »Tremolo oder Intervall oder Tam-tam-Geräusch« – »für einen Moment zumindest, von den historischen Implikationen (zu befreien), mit denen sie aufgeladen ist (...). Es geht darum, über das Brechen des alten Kontextes, mit welchen Mitteln auch immer, die Klänge zu brechen, in ihre Anatomie zu schauen.«<sup>40</sup> Dieser Prozess stellt eine negative Dialektik dar, eine Wahrnehmung, die »nicht nur dessen (des abgetasteten Objektes) Struktur und seine konstituierenden Mittel und Gesetze und den darin wirkenden Geist erfährt, sondern zugleich (ihre) eigene Struktur daran reibt und wahrnimmt und sich so deutlicher (ihrer) bewußt wird.«<sup>41</sup> Die doppelte Bewegung von Bewahrung und Negation, die mittels der »dialektische(n) Beleuchtung der Mittel durch ihre Brechung« erreicht wird, bringt für Lachenmann die gesuchte »befreite Wahrnehmung« hervor.<sup>42</sup>

Diese Wahrnehmung beschreibt Lachenmann mit Begriffen der Befreiung, weil solche musikalischen Erfahrungen das geistige Wohlbefinden der gegenwärtigen Gesellschaft befördern: »Und nur als dialektisch zu erfahrende Struktur kann Musik wieder zu jener Provokation des Geistes werden, ohne den sie im allgemeinen Kultur- und Zivilisations- und Medienschwung unserer Zeit versickert.«<sup>43</sup> In seiner Anklage der Kultur unter der (tyrannischen) Herrschaft des Monopolkapitals hallt Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Diagnose der Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* nach. Lachenmann schreibt: »In einer Zeit, in der Kultur zur Droge, zum Sedativum, zum Medium der Realitätsverdrängung statt ihrer Erhellung geworden ist, kann es ohne solche (...) Konfliktsituationen in einer verantwortlichen Kunst nicht mehr gehen.«<sup>44</sup> Die Relevanz seines »dialektischen Strukturalismus« wird entsprechend genährt von einer trübseligen und erschreckenden Diagnose der Kulturindustrie. Der soziale und politische Preis, den wir zahlen für, wie Lachenmann es nennt, »billig verfügbare Magie (...) per Knopfdruck« ist zu hoch: »Aus dieser falsch-intakten (bourgeois) Welt muß Kunst ausbrechen.«<sup>45</sup> Sie muss »eine dialektische Schulung des menschlichen Sensoriums« bieten, das Lachenmann, Kierkegaard aufrufend, verbindet mit dem »Sprung ins Ungesicherte.«<sup>46</sup> Diese ästhetische Schulung erleichtert im Gegenzug eine Bewusstseinserweiterung und eine Ethik der Empathie für das Andere: »Wahrnehmung durch die Sinne und Denken zu üben, dabei auch die oft empfundene Bedrohung durch das Fremde, ebenso wie die zugleich sich bietende Chance der eigenen Bewußtseinerweiterung durch das Sich-Aussetzen und An-sich-Heran-

39 Ebenda, S. 89 (Hervorhebung M. Sch.).

40 Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann Toronto, 2003« (s. Anm. 31), S. 10.

41 Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus« (s. Anm. 35), S. 91.

42 Ebenda, S. 90.

43 Ebenda, S. 90.

44 Ebenda, S. 91.

45 Ebenda.

46 Helmut Lachenmann, »Vier Fragen zur Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 35), S. 357 und 358.

kommenlassen gegenüber dem Fremden schlechthin – fremden Kulturen, fremden Rassen, fremden Lebensgewohnheiten, fremden Tabus (...)».<sup>47</sup>

Lachenmann richtet seine Kunst dabei auf politische Dinge, als hieße sein kompositorisches Tun, diese Dinge in Rechnung zu stellen. Und trotzdem zieht er sich, trotz aller Ansprüche, die der dialektische Strukturalismus hinsichtlich der Relevanz von Aspekten des sozialen und politischen Lebens erhebt, faktisch von politischem Engagement und sozialer Kritik zurück. Als er gefragt wurde nach dem Weg, wie Elemente sozialer Kritik sich mitteilten, wenn seine Musik in Nordamerika aufgeführt werde, wick Lachenmann der Frage *im Allgemeinen* aus: »Wir sollten nicht zu viel über Sozialkritik sprechen (...). Dieser politische Aspekt ist eine Illusion.«<sup>48</sup> Für ihn kann Musik nicht oder nur verkürzend übersetzt werden in die Wortsprache, weil das authentische musikalische Werk auf äußerster Aufmerksamkeit des Hörers für seine eigene versteckte und detailreiche Einzigartigkeit besteht und damit fordert, dass er dessen völlig unerwartetes Operationsfeld fokussiert. Selbst wenn ein Komponist sich nicht selbst der Politik zuwendet, lässt sich für ihn nicht zu bloßer hermetischer Indifferenz reduzieren, was eine Aversion gegen den und ein Widerspruch zum Status quo war. Bei Lachenmann hallt Adornos negative Dialektik nach, wobei das Missverhältnis zwischen dem historischen Material der Musik und seiner subjektiven Rekontextualisierung einen Kampf darstellt, der letztlich über die Grenzen des Werkes hinausreicht: »Die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material ist die mit der Gesellschaft«, heißt es bei Adorno;<sup>49</sup> entsprechend bei Lachenmann: »Wenn ein Stück Musik authentisch ist, ist es automatisch eine Kritik unserer standardisierten Kultur, selbst ohne die Absicht, es zu sein.«<sup>50</sup>

#### IV *Ein Kinderspiel* für Klavier (1980)

Lachenmanns Musik nimmt dekonstruktive Kritik lebhaft in Anspruch. Sein *Kinderspiel*, ein sorgfältig bemessenes und diskret unterteiltes Werk für Soloklavier, umfasst sieben Sätze, deren jeder hochverdichtete Informationssätze entfaltet. Im Kontext einer Vielfalt von quasi-referenziellen Feldern, die von einem allgemein bekannten Volkslied (»Hänschen klein«) bis zu einem populären Tanztopos (dem Gigue-Rhythmus in »Schattentanz«) reichen, tritt die dekonstruktive Resonanz der Musik in dem Bruch zwischen den historischen Bezugspunkten (»Allerweltsmaterial« in Lachenmanns Worten) und dem tatsächlichen Klang der Musik in Erscheinung. Wie Lachenmann es ausdrückt, sind dies »Erfahrungen strukturellen Denkens, projiziert auf bereits vertraute,

47 Ebenda, S. 357.

48 Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann Toronto, 2003« (s. Anm. 31), S. 12.

49 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1975 (= *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Bd. 12), S. 40.

50 Steenhuisen, »Interview with Helmut Lachenmann Toronto, 2003« (s. Anm. 31), S. 12.

in der Gesellschaft vorhandene Formeln und Muster wie etwa Kinderlieder, Tanzformen und einfachste grifftechnische Modelle.«<sup>51</sup> Während er sich an das Allerweltsmaterial, das größtenteils kindlich ist, in einer neuartigen, größtenteils kindgemäßen Weise annähert, ist das resultierende akustische Bild gebunden an eine Philosophie der Negation, die auf Erwachsene zielt, welche der Komponist in diesem Kontext als »schwer erziehbare Kinder« beschreibt.<sup>52</sup> In der Druckausgabe zitiert Lachenmann als Motto einen Brief Theodor W. Adornos an Walter Benjamin: »... wobei es eben mehr um die Demonstration am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht ...«<sup>53</sup> Kinder werden in Lachenmanns Sicht weniger von ästhetischen Normen beherrscht als Erwachsene, sind offener für Neuheit und Andersartigkeit: »Denkbar wäre zumindest, daß von Kindern, die sich als entwicklungsfähig verstehen und akzeptieren, doch noch lustvoll erlebt werden kann, was wir als Erwachsene zumeist als so bitter oder unbequem und störend empfinden: das Erlebnis des Ausbruchs aus der Gewohnheit.«<sup>54</sup> So erscheint in *Ein Kinderspiel* paradoxerweise der dekonstruktive Ausbruch an der Schnittstelle zwischen dem Klischee einer kindlichen Formel und der Erfahrungsoffenheit einer kindgemäßen Technik.

Im ersten Satz »Hänschen klein« entfaltet die Musik zum Beispiel eine einfache pianistische Übung, die man mit den frühen Stufen der Klavierpädagogik verbindet: die chromatische Skala. In »Hänschen klein« ist die Skala massiv erweitert, um nun vom höchsten Ton des Klaviers ( $c^2$ ) zum tiefsten ( $A_2$ ) hinabzusteigen. Als wolle sie das Üben eines Kindes beschwören, schwankend zwischen Langeweile und Faszination, hämmert die Musik langsam, fast geistig abwesend den leitermäßigen Halbtonabstieg in einem freien, aber mutwillig ungleichmäßigen Rhythmus (ein hinkender Verlauf der Konzentration?). Natürlich rührt die Ungleichmäßigkeit her aus der Überlagerung der absteigenden Skala mit dem rhythmischen Muster des Liedes »Hänschen klein«: ein primitives isorhythmische Erkennungszeichen. In *diesem* Kontext klingt die Musik plötzlich *zu langsam* (Viertel = 104). Sie verliert den munteren Schwung des ursprünglichen Volksliedes und beschwört stattdessen die Schwierigkeiten eines Kindes herauf, das am Klavier ein Lied lernt, Schritt für quälenden Schritt. Die Kombination von Staccatissimo- und Tenuto-Anweisungen bei dreifachem Fortissimo unterstreicht diesen Effekt. Mit dem Verzicht auf den Text des Liedes (wobei paradoxerweise die Aufmerksamkeit auf die leicht beunruhigende Bedeutung der Worte gelenkt wird), mit der Verlangsamung des Tempos zu einer zögerlichen Plackerei (dabei ihre unbekümmerte Beugung verdeckend) und mit der Reduktion des ursprünglichen melodischen Flusses auf einen un-

51 Helmut Lachenmann, »Ein Kinderspiel«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 35), S. 394.

52 Ders., »Vom Greifen und Begreifen (zu »Ein Kinderspiel«)«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 35), S. 165.

53 Ders., *Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke* für Klavier, Wiesbaden 1982, S. 4.

54 Ders., »Vom Greifen und Begreifen (zu »Ein Kinderspiel«)« (s. Anm. 52), S. 165.



erbittlich erdwärts gerichteten Kopfsprung (dabei ihr klangliches Gleichgewicht bedrohend) kehrt die Musik den allzu vorhersehbaren Reim des Rhythmus nach außen, der das Lied charakterisiert: kurz, kurz, lang/kurz, kurz, lang/kurz, kurz, kurz, kurz/kurz, kurz, lang und so weiter (im Folgenden: xyyx), gefolgt von kurz, kurz, lang/kurz, kurz, lang/kurz, kurz, kurz, kurz/ sehr lang (im Folgenden: xxyx').

Dieser seltsame Fall von informationeller Schrumpfung erinnert an ein gängiges Kinder-Ratespiel: die Kunst, den Namen eines Liedes allein aufgrund des Klopfens seines charakteristischen Rhythmus zu erraten.<sup>55</sup> Die bei dieser Art Hören implizierte Logik von »Was ist Was?« steht im Zentrum von Lachenmanns Ästhetik einer *Musique concrète instrumentale*, ein Begriff, der Pierre Schaeffers Vorstellung von einer *Musique concrète subtil* abwandelt. Während Schaeffer das Hören von Klängen in einer Weise herausstreicht, die ihre Quelle auslöscht, unterstreicht Lachenmann gerade umgekehrt die Suche nach der Klangquelle; er fordert Aufmerksamkeit für die versteckten Klanglichkeiten und Geschichten, die normalerweise in den Schlupfwinkeln des zur Natur gewordenen instrumentalen Klingens verborgen werden. Durch eine Art von kinästhetischer Empathie wird der Hörer von *Musique concrète instrumentale* vertraut mit den Bedingungen, unter denen der Klang hervorgebracht wird: »Wenn der Hörer fragt, »was ist dieser Klang?«, dann ist er *auf dem Weg*, seine gewohnte Vertrautheit mit dem Klang aus den Angeln zu heben; das ist Musik«, versichert der Komponist polemisch.<sup>56</sup> Diese Neugierde ist umgekehrte Akusmatik; ein Ausflug in die Ambiguitäten der Wahrnehmung im Herzen unser »bekanntes« Klangwelten; eine dekonstruktive Untersuchung des scheinbar Vertrauten: »wo der Hörer (wie auch der Komponist) sich zuhause fühlt; wo er sich geborgen weiß.«<sup>57</sup>

Lachenmann wiegt die anheimelnde Vorhersehbarkeit des Flusses von »Händchen klein« auf mittels Brechung des chromatischen Abstiegs durch Verzierungsnoten (beginnend in T. 2), die alle fünf Töne erscheinen. Selbst in Ganztonschritten absteigend erklingt so eine Verzierung nach jeder durch den chromatischen Abstieg durchschrittenen großen Terz – eine gestaltete Unvorhersehbarkeit, die, obwohl von der Konstruktion her isorhythmisch, mit dem rhythmischen *Topos* in Konflikt gerät. In T. 9–12 wird die Musik dynamisch zurückgenommen in ein Mezzoforte mit gehaltenen Tönen (zunächst fünf, dann vier, dann wiederum fünf) und bringt dabei Klanglichkeiten hervor, die sich subtil über die rhythmischen xyyx, welche mit der dritten Zeile des Gedichtes verbunden sind, verschieben; zudem werden in T. 13–16 große Terzen über der absteigenden Linie hinzugefügt. Vielleicht ist es durchaus passend, dass das

55 Ich möchte Steven Rice danken, dass er meine Aufmerksamkeit im Herbst 2007 im Rahmen eines Universitäts-Seminars an der Eastman School of Music in Rochester auf diesen Punkt gelenkt hat; vgl. Steven Rice, »How Do You Burn the Anthem? Cultural Items, Aesthetic Spaces, and Presence Experiences in Music«, unveröffentlichte Seminararbeit, Januar 2008.

56 Persönliche Mitteilung des Komponisten am 26. Juli 2007.

57 Lachenmann, »Ein Kinderspiel« (s. Anm. 51), S. 394.

letzte Wort der ersten Strophe des Gedichtes («Kehr nur bald *zurück*») oktav-äquivalent zum ersten Ton des Stückes auf dem Mittel-C landet, dem Zentrum der faktischen Tonalität. Anstatt aber die Musik nochmals von vorne zu beginnen, wie es die zweite Strophe des Volksliedes nahelegt, erweitert Lachenmann die Logik ihres rekursiven Verhaltens, indem er den Rhythmus der Takte 9–12 (die zweite Hälfte der Verse des Liedes) in den Takten 17–24 buchstäblich wiederholt.

Der Umweg (über eine seltsame Buchstäblichkeit) bereitet die Bühne für weiteres Unheil. Tatsächlich gibt es ein nicht wiederholendes Element im rhythmischen Pattern von T. 24, wo Lachenmann ziemlich unerwartet auf der dritten Zählzeit des Taktes eine Pause durch einen Ton ersetzt. Diese Metamorphose von  $xyx'$  bringt einen qualitativ neuen Rhythmus hervor (ein Hybrid aus  $x$  und  $x'$ ?), der trotz aller formelhaften Regelmäßigkeit faktisch gegen den fixen Rhythmus des Volksliedes synkopiert. Nichtsdestoweniger unterstreicht die Brechung die topische Banalität des deutschen Volkslieds in einer Art isorhythmischer Modulation: Hans, könnte man sagen, wandert halluzinierend zu »Alle meine Entchen« (beginnend mit T. 23). Zwei Takte später (T. 26) wird der Rhythmus weiter synkopiert mittels Ersetzens einer Pause durch einen Ton auf dem letzten Schlag des Taktes, woraus eine Wiederholung von  $y$  hervorgeht: kurz, kurz, kurz, kurz. Während das  $xyx$ -Pattern in T. 25 sich jetzt in  $yyyx'$  verwandelt hat, klingt das Resultat trotzdem wie eine modifizierte Version des kurz-kurz-lang-Patterns, das ihm zugrunde liegt (das heißt das Pattern  $y$  klingt  $x$ -haft): Hans und seine Enten, könnte man sagen, begegnen plötzlich »Fuchs, du hast die Gans gestohlen« (beginnend in T. 25).<sup>58</sup> Dieser etwas komplexe Modus des Hörens in T. 25 überlagert den mehr als banalen resultierenden Rhythmus, der trotz aller intertextueller Resonanz am Ende wie das einfache rhythmische Pattern einer absteigenden chromatischen Skala klingt, als ob das übende Kind schließlich seinen festen Rhythmus gefunden hätte. Der Leitereffekt bringt die Musik zum »Thema« ihrer eröffnenden Geste zurück. Um dieses Thema hervorzuheben, dominieren weiterhin große Terzen – ent wurzelt aus ihren organischen Funktionskontexten – die absteigende chromatische Linie. Zusätzlich wird sie gefärbt durch Klänge, die aus gehaltenen Clustern der rechten und linken Hand und schließlich durch das Haltepedal hervorgehoben werden. Genau in dem Augenblick, als die linke Hand in banales Skalenwerk verfällt, beginnt die rechte Hand in den höchsten Regionen des Klaviers den rhythmisierten Abstieg von »Hänschen klein« von neuem, jetzt viermal so langsam, und erhält damit die quälende kontrapunktische Bezugnahme zum Volkslied aufrecht. Es ist, als ob die klaustrophobische Oberflächlichkeit des die Musik leitenden Rhythmus zur mysteriösesten Absonderlichkeit der Musik würde. In Lachenmanns »Hänschen klein« erinnert dabei die Verfremdung des organischen Kontextes, aus dem das Volkslied stammt,

58 Ich möchte Alexander Rehding dafür danken, dass er mir geholfen hat, solche gängige Volksrhythmen in deutschen Volksliedern aufzuspüren.

an die beunruhigenden letzten Zeilen der tatsächlichen dritten Strophe: »Schwester spricht / Welch Gesicht? / Kennt den Bruder nicht«. Vielleicht ist das verwandelte Gesicht das »neue Hänschen«, das in einer ironischen Bemerkung in Lachenmanns Manuskriptentwurf am Ende des Satzes erscheint.

Auf ähnliche Weise verstärkt die widersprüchliche Resonanz des Klangs, die am Ende von *Ein Kinderspiel* zurückbleibt, einen traditionssprengenden (dekonstruktiven) Modus der Aufmerksamkeit. Der Schlusssatz ist, als sollte er zu einem solchen Modus ermuntern, bezeichnenderweise mit »Schattentanz« betitelt. Wie im Titel des Satzes, so finden sich auch in der Musik Mehrdeutigkeiten. Bestimmt »Schatten« den »Tanz« näher, oder ist es umgekehrt? Ist es der Schatten eines Tanzes oder ein Tanz von Schatten? Wie sich herausstellt, ist es beides (ein Tanz von Schatten, die aus dem Schatten eines Tanzes hervorgehen?). Zunächst klingt die Musik wie die minimalistische Ausarbeitung eines Halbton-Zweiklangs (*c/h* im höchsten Register des Klaviers) im Kontext eines kindlichen rhythmischen Tanzes. Zwei rhythmische Grundfiguren bestimmen durchweg das Bild: eine typische lang-kurz-Figur der Gigue und eine Figur mit punktierten Noten, deren lang-kurz-Pattern anfänglich als eine Art von Diminution der Gigue-Figur gehört werden kann.<sup>59</sup> Das Gesamtpattern von T. 1, das die Gigue-Figur auf drei Schlägen, gefolgt von der punktierten Figur auf einem Schlag vorstellt, ist selbst eine Art Augmentation des lang-kurz-Motivs; es wird zu einem charakteristischen Makrorhythmus, der den Gesamtverlauf bestimmt. An drei Stellen in dem Satz werden die zwei grundlegenden rhythmischen Figuren verkürzt zu einem Einzelschlagwert (mal eine Viertel, mal eine punktierte Viertel; T. 25–30, T. 61–68 und T. 82 ff.).<sup>60</sup> Wie es bei einer Gigue aus dem 18. Jahrhundert sein könnte, sind die Takte zu Anfang einfach gruppiert und fügen sich unbefangen, obwohl nie wirklich

59 Die Frage, ob diese Figur eine Gigue ist oder eine andere Art von Tanz, versteht sich nicht ganz von selbst. Aufgrund der harten perkussiven Erscheinung des Klangs, die den implosiven Klang in seine körperliche Unmittelbarkeit entlässt, beschwört die Musik die Welt des Steptanzens, der Kastagnetten herauf. Auf der anderen Seite lassen die frühen Skizzen des Komponisten erkennen, dass er ursprünglich vorhatte, einen Walzer zu schreiben; und anderswo, in einer Liste der für die Sammlung vorgesehenen Stücke, ist dieser Satz als »Siciliano« bezeichnet; später behauptete Lachenmann (persönliche Mitteilung am 26. Juli 2007), die Musik sei eine Tarantella. Der ästhetische Diskurs über die Musik hängt indessen weniger davon ab, was ihr bestimmender Topos ist, als vielmehr von dem, wozu er wird. Diesbezüglich erlangt die Tarantella Resonanz mit ihrer Fähigkeit zu konvulsivischer Transformation durch Tanz. In seinem Aufsatz »Der Komponist als Spieler. Helmut Lachenmanns ›Ein Kinderspiel‹ (1980)« (in: *Kunst lernen. Zur Vermittlung musikpädagogischer Meisterkompositionen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Matthias Schmidt, Regensburg 2008, S. 152) beschreibt Ulrich Mosch die verschiedenen Tanzgenres, die in Lachenmanns Skizzen und Notizen erwähnt werden, bevor er sich für »Gigue« entschied. An anderer Stelle behauptet der Komponist, das Stück sei ein »Gigue-ähnlicher Rhythmus in Rondoform ausgeführt« (vgl. Lachenmann, »Vom Greifen und Begreifen [zu ›Ein Kinderspiel.‹]« [s. Anm. 52], S. 165).

60 Frühe Skizzen zu dem Stück lassen klar erkennen, dass der Komponist versuchte, seine rhythmischen Strukturen zunehmend zu vereinfachen, je weiter die Komposition voranschritt. In der frühesten Skizze zum Beispiel wird die Figur mit punktierter Note auch auf der Position der zweiten Schlagzeit verwendet (was in der definitiven Version nicht mehr vorkommt), während in der spätesten Skizze ein Prozess der Ausdünnung sichtbar ist, wobei die Mehrdeutigkeiten der rhythmischen Vereinfachung verstärkt werden.

vorhersehbar, zu Gruppen von zwei, vier, acht, 16 usw. Takten. Interne Differenzierung zwischen den Gruppen wird geschaffen durch die Verteilung von charakteristischen Figuren, durch Wechsel der Dynamik und Veränderungen der Resonanz, die durch das Pedal ebenso wie durch stumm niedergedrückte Tasten eines Oktavclusters (begrenzt durch  $A_1$ , beziehungsweise  $A_2$ ) im tiefen Bassregister erzeugt werden.

Auf diese Weise verschieben sich Ordnungen von metrischer/rhythmischer Betonung das gesamte Stück hindurch. Das große Crescendo und die punktierte Figur in den Eröffnungstakten zum Beispiel entbinden eine Akzentuierung des ersten Schlages (das Fehlen eines Crescendo in T. 5 ist außer Kraft gesetzt durch die Verwendung einer punktierten Figur in T. 6), während in T. 9/10 der Akzent sich auf den zweiten und vierten Schlag verschiebt (unterstrichen durch auf diesen Schlagzeiten niedergedrücktes Pedal), von denen keiner strikt hierarchischen Vorrang erlangt. In dieser neu ausgerichteten Periode des Schlagens materialisiert sich etwas Unheimliches: Der stratosphärische Cluster wird plötzlich von geheimnisvollen Mustern von heterogenem Schlagzeug überlagert. In den Eingeweiden der scheinbar vertrauten Klanglichkeit hören wir ein tiefes und unerdenkliches Echo; es ist noch nicht ganz zu Tage getreten, aber es ist auch nicht mehr länger ganz verborgen – wie die geisterhafte Erscheinung einer kolossalen marschierenden Armee. Es handelt sich um eine minimalistische Gigue, die zu einem Marsch der großen Masse wird. Was passiert? Der Klang wird zu einem anderen; er beginnt, in Derridas Worten, »das Trommelfell (zu) gerben« – musikalisch »in Bezug zu setzen zu dem, mit dem (er) in keiner Beziehung steht«; er neigt zu Lachenmanns »Nicht-Musik« und deckt eine undeutliche Schattenpräsenz auf, die in dem Tanz verborgen ist.<sup>61</sup>

Wenn die Erscheinung mehrdeutig zurücktritt (auf der zweiten Zählzeit von T. 13), scheint die punktierte Figur des ersten rhythmischen Patterns der Musik zu früh einzutreten. Verführt von dem undeutlich sich abzeichnenden Links-rechts-links-rechts, dem wir angestrengt zu widerstehen versuchen, wird unser Sinn für zeitliche Proportionen verhext; ein Schlag wurde vergessen. Kurz danach scheint die punktierte Figur zu spät zu erscheinen, weil das gigue-artige Schlagen als ein Auftakt zu früh beginnt (T. 20/21). (Fanden wir den verlorenen Schlag?) Diese Passagen oszillieren unsicher zwischen den beiden bis dahin vorgestellten Feldern der Akzentuierung (Akzentuierungen des ersten Schlages in T. 13–16 und T. 21–24 und Akzentuierungen des zweiten und vierten Schlages in T. 17–20 und T. 25–30). In dieser letzten Passage wurden die Tanzfiguren zu Einzelnoten gestutzt, und die zusammengesetzten Gigue-Schritte gehen über und werden zu einem grimmigen Marschieren. Es ist, als ob der Marsch, der einmal im Schatten herumlungerte, nun den Tanz *unterjocht* hätte. Der Schock dieses Augenblicks wurzelt in der Art, wie die Schatten-Klangfarben beginnen, den Cluster stark zu überlagern. Viszeral das dis-

61 Vgl. Derrida, *Randgänge der Philosophie* (s. Anm. 3), S. 13 und 17.

kantische Tanzfragment überwältigend – nun wimmernd, verkürzt und naiv – wird die Schattenresonanz lebendig mit der schnell wachsenden Unsicherheit der schwankenden Resonanz. Jedes unerbittliche Anwachsen wird moduliert von einer bisher unvorstellbaren Vielfalt. Da gibt es ein Trommeln in der Tiefe und ein Klopfen in der Höhe, da zeigen sich Streuungen von Obertonfarben, Abwandlungen von sich mischenden Echos, periphere Klänge, Klangrückstände, Chimären. Der massive Marsch hallt nach: mehrdeutig.

Diese indirekte Erfahrung, noch nicht absehbar, als wir das erste Mal der Klanglichkeit selbst begegneten, und auch auf seltsame Weise abgekoppelt von den motorischen Handlungen des Pianisten, ist der unheimliche Überfluss, der dekonstruktiv in Hörweite kommt. Diese Resonanz ist das fehlende Stück/ das zusätzliche Stück, das gehörmäßig die ganze Zeit präsent war; es ist das notwendige Accessoire, das die Sicherheit unseres Hörens des Diskants *selbst* bedroht. Nachdem das Stück nochmals eine Wendung durch eine weitere metrische Verschiebung vollzogen hat, diesmal mit Nachdruck auf dem dritten Schlag (T. 33–40), finden wir die Resonanz produzierenden Techniken des Pianisten selbst verschoben. Hier suggerieren zwei parallele Zweitaktgruppen eine andere *Qualität* von Echo: In der ersten (T. 41/42 und T. 45/46) ist das Crescendo räumlich gedehnt durch das Mittelpedal (mit dem tiefen Cluster, der aus sämtlichen mit der Handfläche stumm gedrückten chromatischen Tasten zwischen  $A_2$  und  $A_1$  besteht); in der zweiten (T. 43/44 und T. 47/48) ist das Crescendo räumlich erweitert durch das rechte Pedal. Eine Unterscheidung zwischen den bisher, obwohl schwankend, einander gleich scheinenden Resonanz-Effekten gelangt unerwartet ans Ohr (nun ein Tanz der Schatten?); ein Kontrast, der besonders ausgeprägt ist in den isolierten Anschlägen auf den zweiten Zählzeiten der Takte 61–68, die rechtes und mittleres Pedal vertauschen. Die inneren Schlupfwinkel des Klangs, so stellt sich heraus, hinterlassen einen oszillierenden Rückstand; seine Qualitäten entwickeln sich unterschiedlich. Am Ende des Satzes wird die Verschiebung der Resonanz von ihrer Quelle weg absolut. Die letzten Klänge bringt das Pedal allein hervor, in marschähnlichem Zeitmaß getreten und losgelassen (»*marcato possibile*«). Allein diese Fußbewegungen bringen die Restklänge hervor, die noch im ratternden Bauch des Klaviers wirbeln. Seltsamerweise dröhnt das Geräusch des Pedal-*Loslassens* unterdrückt (wie eine Phantom-Dominante) unterhalb der immer befreienden tonalen Resonanz. Runter-rauf, runter-rauf, kurz-lang, kurz-lang (geht es): die Lang-Kurzhaftigkeit der Musik wurde schließlich zu einem Kurz-lang. Wurde die tanzende Finger-Musik am Ende zum Fußwerk eines Marsches?<sup>62</sup>

62 Lachenmanns rhetorische Umkehrung ruft eine lange Geschichte von ironischen musikalischen Evokationen des Marsches auf: Der »Marsch« aus Schönbergs Serenade op. 24 zum Beispiel zeigt einen ironischen Rahmen, der unter dem Druck seiner eigenen chromatisch-rhythmischen Entwicklung zusammenbricht. Wenn das ganze Ensemble ins Spiel kommt (T. 9) taumelt die Musik in ein 2+3-Gruppieren, das den Rhythmus eines torkelnden Walzers anstelle eines Marsches evoziert. Der rahmende Topos beherbergt inadäquaterweise die sich entwickelnde Zeitlichkeit des tatsächlichen musikalischen Flusses. Der erste Satz von Strawinskys neoklassizistischem Oktett

Indem man die Musik als eine plötzlich erscheinende Transformation von ihrem selbstpräsenten Klingen (als Gigue, als Tonhöhen-Cluster) zu einer gänzlich fremden Klanglandschaft (als Marsch, als geisterhafter Schrei) hört, markiert »Schattentanz« die differenzielle Struktur unseres Festhaltens an der Selbstpräsenz der Musik. In Adornos Worten könnte man sagen, dies sei das »Mehr«, das Kunst zu sagen scheint: »Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.«<sup>63</sup> In Derridas Begriffen könnte man sagen, die Musik habe beigetragen zu ihrer intimen Alterität, »in irreduziblen Effekten des Nachher, der Nachträglichkeit«.<sup>64</sup> Wie bei der Dekonstruktion entfesselt die »metaphysische Trommelei« der Musik die versteckte Resonanz des Trommelfells; es »wirft seine absolute Grenze (...) in der sonoren Repräsentation zurück«; versucht, den »unerhörten Gedanken (...) zu denken«.<sup>65</sup> Dekonstruktion operiert in Musik also auf der Basis eines charakteristischen musikalischen Details – einer Figur, Gestalt, eines Ereignisses (Kants »Thema«, Derridas »nominales Wachsen«, Lachenmanns »Allerwelts-material«), soweit ein solches charakteristisches Detail sich isolieren lässt und man darüber sprechen kann –, welches unerwartet sich selbst übersteigt, ausgreift und, zu etwas Anderem werdend, als es selbst genommen werden will. Es beginnt sich auf etwas zu beziehen, zu dem es keine unmittelbar offensichtliche Beziehung hat, und keine Theorie wäre im Voraus geeignet, ihm zu entsprechen oder es zu übersetzen.

*Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Ulrich Mosch*

präsentiert ebenfalls unter Gebrauch einer ganz anderen Strategie der ironischen Umkehrung die Verhöhnung eines Marsches, eine übertriebene Unisono-Passage so derb, dass sie falsch klingt; im fünften Takt ist die Sequenz in absurder Weise erweitert zu einem 5/8-Takt. In beiden Fällen bricht die Musik mit dem jeweils entsprechenden Rahmen, indem sie inadäquat wird und zugleich diese Inadäquatheit zeigt.

63 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970 (= *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Bd. 7), S. 122.

64 Derrida, *Randgänge der Philosophie* (s. Anm. 3), S. 50.

65 Ebenda, S. 16, 20 und 51.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p><b>Claude Debussy</b> (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p><b>Mozart</b> <b>Ist die Zauberflöte ein Machwerk?</b> (3) –vergriffen –</p> <p><b>Alban Berg</b> <b>Kammermusik I</b> (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p><b>Richard Wagner</b> <b>Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?</b> (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p><b>Edgard Varèse</b> <b>Rückblick auf die Zukunft</b> (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p><b>Leoš Janáček</b> (7) – vergriffen –</p> <p><b>Beethoven</b> <b>Das Problem der Interpretation</b> (8) 2. Aufl., 111 Seiten ISBN 978-3-88377-202-8</p> <p><b>Alban Berg</b> <b>Kammermusik II</b> (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p><b>Giuseppe Verdi</b> (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p><b>Erik Satie</b> (11) – vergriffen –</p> <p><b>Franz Liszt</b> (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p><b>Jacques Offenbach</b> (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p><b>Felix Mendelssohn Bartholdy</b> (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p><b>Dieter Schnebel</b> (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p><b>J. S. Bach</b> <b>Das spekulative Spätwerk</b> (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p><b>Karlheinz Stockhausen</b> <b>... wie die Zeit verging ...</b> (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p><b>Luigi Nono</b> (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p><b>Modest Musorgskij</b> <b>Aspekte des Opernwerks</b> (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p><b>Béla Bartók</b> (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p><b>Anton Bruckner</b> (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p><b>Richard Wagner</b> <b>Parsifal</b> (25) – vergriffen –</p> <p><b>Josquin des Prés</b> (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p><b>Olivier Messiaen</b> (28) – vergriffen –</p> <p><b>Rudolf Kolisch</b> <b>Zur Theorie der Aufführung</b> (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p><b>Giacinto Scelsi</b> (31) – vergriffen –</p> <p><b>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten</b> (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p><b>Igor Strawinsky</b> (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p><b>Schönbergs Verein für musikalische Privatauf- führungen</b> (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p><b>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II</b> (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p><b>Ernst Křenek</b> (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p><b>Joseph Haydn</b> (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p><b>J. S. Bach</b> <b>»Goldberg-Variationen«</b> (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p><b>Franco Evangelisti</b> (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p><b>Fryderyk Chopin</b> (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p><b>Vincenzo Bellini</b> (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p><b>Domenico Scarlatti</b> (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p><b>Morton Feldman</b> (48/49) – vergriffen –</p> <p><b>Johann Sebastian Bach</b> <b>Die Passionen</b> (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p><b>Carl Maria von Weber</b> (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p><b>György Ligeti</b> (53) – vergriffen –</p> <p><b>Iannis Xenakis</b> (54/55) – vergriffen –</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p><b>Ludwig van Beethoven</b> <b>Analecta Varia</b> (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p><b>Hugo Wolf</b> (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> <b>Der unbekannte Bekannte</b> (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p><b>Richard Wagner</b> <b>Tristan und Isolde</b> (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p><b>Rudolf Kolisch</b> <b>Tempo und Charakter in Beethovens Musik</b> (76/77) – vergriffen –</p>	<p><b>Alexander Zemlinsky</b> <b>Der König Kandaules</b> (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p><b>Richard Wagner</b> <b>Zwischen Beethoven und Schönberg</b> (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p><b>José Luis de Delás</b> (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p><b>Schumann und Eichendorff</b> (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p><b>Guillaume Dufay</b> (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p><b>Bach gegen seine Interpreten verteidigt</b> (79/80) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-437-4</p>	<p><b>Pierre Boulez II</b> (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p><b>Helmut Lachenmann</b> (61/62) – vergriffen –</p>	<p><b>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste</b> (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p><b>Franz Schubert</b> <b>»Todesmusik«</b> (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p><b>Theodor W. Adorno</b> <b>Der Komponist</b> (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p><b>Jean Barraqué</b> (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p><b>W. A. Mozart</b> <b>Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452</b> (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p><b>Aimez-vous Brahms</b> <b>»the progressive«?</b> (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p><b>Claudio Monteverdi</b> <b>Vom Madrigal zur Monodie</b> (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p><b>Was heißt Fortschritt?</b> (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p><b>Gottfried Michael Koenig</b> (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p><b>Erich Itor Kahn</b> (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p><b>Kurt Weill</b> <b>Die frühen Jahre 1916–1928</b> (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p><b>Beethoven</b> <b>Formale Strategien der späten Quartette</b> (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p><b>Palestrina</b> <b>Zwischen Démontage und Rettung</b> (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p><b>Hans Rott</b> <b>Der Begründer der neuen Symphonie</b> (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p><b>Henri Pousseur</b> (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p><b>Johann Sebastian Bach</b> <b>Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk</b> (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p><b>Giovanni Gabrieli</b> <b>Quantus vir</b> (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p><b>Johannes Brahms</b> <b>Die Zweite Symphonie</b> (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p>	<p><b>Claudio Monteverdi</b> <b>Um die Geburt der Oper</b> (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> <b>Durchgesetzt?</b> (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p><b>Witold Lutosławski</b> (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p><b>Pierre Boulez</b> (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p><b>Perotinus Magnus</b> (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
<p><b>Musik und Traum</b> (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>		



Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p><b>Hector Berlioz</b> <b>Autopsie des Künstlers</b> (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p><b>Der späte Hindemith</b> (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p><b>Wilhelm Killmayer</b> (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p><b>Isang Yun</b> <b>Die fünf Symphonien</b> (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p><b>Edvard Grieg</b> (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p>	<p><b>Helmut Lachenmann</b> (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p>
<p><b>Hans G Helms</b> <b>Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit</b> (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p><b>Luciano Berio</b> (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p>	
<p><b>Schönberg und der Sprechgesang</b> (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p><b>Richard Strauss</b> <b>Der griechische Germane</b> (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	
<p><b>Franz Schubert</b> <b>Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk</b> (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p>	<p><b>Händel unter Deutschen</b> (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p>	
<p><b>Max Reger</b> <b>Zum Orgelwerk</b> (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p>	<p><b>Hans Werner Henze</b> <b>Musik und Sprache</b> (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p>	
<p><b>Haydns Streichquartette</b> <b>Eine moderne Gattung</b> (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p><b>Im weißen Rössl</b> <b>Zwischen Kunst und Kommerz</b> (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	
<p><b>Arnold Schönbergs</b> <b>»Berliner Schule«</b> (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p><b>Arthur Honegger</b> (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p>	
<p><b>J. S. Bach</b> <b>Was heißt »Klang=Rede«?</b> (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p><b>Gustav Mahler: Lieder</b> (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p>	
<p><b>Bruckners Neunte</b> <b>im Fegefeuer der Rezeption</b> (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p><b>Klaus Huber</b> (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	
<p><b>Charles Ives</b> (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p><b>Aribert Reimann</b> (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p>	
<p><b>Mauricio Kagel</b> (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p><b>Brian Ferneyhough</b> (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p>	
	<p><b>Frederick Delius</b> (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p>	
	<p><b>Galina Ustwolskaja</b> (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	
		<p>(Sonderbände sh. nächste Seite)</p>

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

## Sonderbände

**Alban Berg, Wozzeck**

306 Seiten

ISBN 978-3-88377-214-1

**John Cage I**

2. Aufl., 162 Seiten

ISBN 978-3-88377-296-7

**John Cage II**

2. Aufl., 361 Seiten

ISBN 978-3-88377-315-5

**Darmstadt-Dokumente I**

363 Seiten

ISBN 978-3-88377-487-9

**Geschichte der**

**Musik als Gegenwart.**

**Hans Heinrich Eggebrecht**

**und Mathias Spahlinger**

**im Gespräch**

141 Seiten

ISBN 978-3-88377-655-2

**Klangkunst**

199 Seiten

ISBN 978-3-88377-953-9

**Gustav Mahler**

362 Seiten

ISBN 978-3-88377-241-7

**Mozart**

**Die Da Ponte-Opern**

360 Seiten

ISBN 978-3-88377-397-1

**Musik der anderen Tradition**

**Mikrotonale Tonwelten**

297 Seiten

ISBN 978-3-88377-702-3

**Musikphilosophie**

213 Seiten

ISBN 978-3-88377-889-1

**Wolfgang Rihm**

163 Seiten

ISBN 978-3-88377-782-5

**Arnold Schönberg**

– vergriffen –

**Franz Schubert**

305 Seiten

ISBN 978-3-88377-019-2

**Robert Schumann I**

346 Seiten

ISBN 978-3-88377-070-3

**Robert Schumann II**

390 Seiten

ISBN 978-3-88377-102-1

**Der späte Schumann**

223 Seiten

ISBN 978-3-88377-842-6

**Anton Webern I**

315 Seiten

ISBN 978-3-88377-151-9

**Anton Webern II**

427 Seiten

ISBN 978-3-88377-187-8

**Bernd Alois Zimmermann**

183 Seiten

ISBN 978-3-88377-808-2