

Laudatio für Hans Ulrich Lehmann = Eloge de Hans Ulrich Lehmann

Autor(en): **Lachenmann, Helmut**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 13

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927299>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Laudatio für Hans Ulrich Lehmann

Der folgende Text basiert auf der Rede, die Helmut Lachenmann anlässlich eines Konzerts zum 50. Geburtstag von Hans Ulrich Lehmann hielt, welches am 18. Mai 1987 vom Musikpodium der Stadt Zürich veranstaltet wurde. Lachenmann weiss sich mit Lehmann in der Verweigerung gegenüber der Illusion einer funktionierenden Musiksprache einig. Statt sich den philharmonischen Hörriitualen anzupassen, soll die Musik zu einer radikalen Neusensibilisierung der Wahrnehmung führen; sie soll die Wahrnehmung befreien von der Anklammerung an eine obsolet gewordene Musiksprache und hinführen zu einem – scheinbar voraussetzungslosen – sprachlosen Abtasten des klingenden Objekts. Lachenmann charakterisiert Lehmann als einen Komponisten, der aus dieser Haltung heraus auf den schnellen Querfeldeinweg zum Hörer verzichtet, dessen Musik auf sanfte Weise rabiat und expressiv, zugleich intensiv und undramatisch ist. Die grosszügig in die Zeit ausgelegten Klangfelder bezeichnet er als «Landschaften für Erkundungsgänge, in denen das Abenteuer des Entdeckens selbst so etwas wie ein expressives Programm geworden ist».

loge de Hans Ulrich Lehmann

Le texte suivant se fonde sur le discours tenu par Helmut Lachenmann à l'occasion d'un concert organisé le 18 mai 1987 par le Musikpodium de la Ville de Zurich pour le cinquantième anniversaire de Hans Ulrich Lehmann. Lachenmann se sait d'accord avec Lehmann dans leur refus commun de l'illusion d'un langage musical en fonction. Au lieu de s'adapter aux rituels philharmoniques d'écoute, la musique doit amener à une sensibilisation radicalement nouvelle de la perception; elle doit libérer la perception de son attachement à un langage musical devenu périmé, et mener vers une exploration hors du langage – apparemment sans présupposés – de l'objet sonore. Lachenmann caractérise Lehmann comme un compositeur qui, à partir de cette attitude, renonce à aborder directement et d'un coup l'auditeur, un compositeur dont la musique est calmement furieuse et expressive, à la fois intense et dramatique. Il décrit les champs sonores largement étalés dans le temps comme «des paysages qu'il faut reconnaître et dans lesquels l'aventure de la découverte est elle-même devenue comme un programme expressif».

Von Helmut Lachenmann

«Wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen» – oder eine Laudatio halten. Aber kann man denn über die künstlerische Bedeutung eines Zeitgenossen, an den man glaubt, reden, ohne sich vor der Zukunft so oder so zu blamieren, die sich als lebendige doch darin erst bewährt, dass sie ihre Leitbilder nachher doch wieder auf ihre eigene, ganz andere Weise neu für sich entdeckt. Und – noch absurder: kann man überhaupt über einen Freund mit feiernden Worten reden, selbst und gerade wenn menschliche und künstlerische Verbundenheit ineinander aufgehen, so wie ich es mit Hans Ulrich Lehmann empfinde?

Indessen: worüber sonst könnte ich reden bei diesem Anlass, wenn nicht über meine eigenen Erfahrungen und meine Beziehung zum Künstler und zum Menschen Lehmann?

Schwierig ist es allemal, wenn nicht gar unmöglich, denn bisher zwischen uns Unausgesprochenes wird auf unbefriedigende Weise ans Licht gezerrt – die durch inflationäre Abnutzung verursachte Sprachlosigkeit unserer Sprache ist dazu gerade noch gut genug, und sei es auch nur für eine «Laudatio» anlässlich der Ankunft in einem so unreifen Lebensalter wie dem am 50. Geburtstag erreichten, an dem alles mögliche «geleistet» sein mag und die wahren Ziele zugleich ferner gerückt scheinen denn je zuvor.

Das Gesellschaftsspiel der Ehrung in der Öffentlichkeit hat also seinen Sinn nur als in seiner Hilflosigkeit durchschautes. Ein Hans Ulrich Lehmann ist zu stolz, d.h. zu bescheiden, um Festrivale mit ihren wie selbstverständlich unterstellten Eitelkeiten ernster zu nehmen, als sie es verdienen, und er ist vermutlich zu beschäftigt, um über deren Problematik lange zu philosophieren. Und so lässt er sich geduldig feiern und lobpreisen. Schliesslich kennt er sich selbst am besten, seine Kräfte und seine Schwächen, seine offenen und seine verschlossenen Seiten, ist sowieso nie zufrieden, und – wer weiss – vielleicht gelegentlich zerfallen mit sich selbst, und doch (und auch das weiss er) fest gegründet in sich, und er wird sich seine Widersprüche nicht nehmen und sich in seiner inneren Ruhe und Unruhe nicht stören lassen. Und indem er mich den Lobgesang absolvieren lässt, holt er sich einen nicht weniger widersprüchlichen Leidensgenossen, von dem er weiss, dass er solchen Feiern ähnlich höflich und skeptisch gegenübersteht wie er selbst.

Was Lehmann für diese Stadt, für dieses Land und für seine Kultur und für diejenigen bedeutet, die ihm dieses Fest ausrichten, das mag in Form von Fakten von Anderen beschreibbar sein. Die Ausstrahlung aber, aus der alles kommt, das in seiner näheren und weiteren Umgebung als kostbar, aber viel-

leicht auch als unbequem Empfundene (was weiss ich schon davon, ausser dass ein Prophet in seinem Land nichts gilt und weniger gefördert als viel lieber befördert, und im besten Fall von sich selbst wegverehrt wird) — jene Substanz also, an der auch ich als Fernestehender teilhabe, von der heute die Rede und über die zugleich zu schweigen sein sollte: die ist für mich an seiner Erscheinung als Komponist unmissverständlicher herauszulesen als aus allen Ver-

Zweiten Weltkrieg ein Schlüssel geworden zu sein zu befreien, aus Konventionen entkrusteten Gestaltungs- und Hörprinzipien. Er bedeutete vor dreissig Jahren, als Lehmann noch studierte: rigoroses Organisieren der musikalischen Mittel und weithin rational gesteuerte Gliederung von Klangraum und Zeitraum. Dem wurde ein eher sprachanalog verstandener und praktizierter konventioneller Musikbegriff geopfert, an den sich gleichwohl bis heute ein verunsi-

zunglos aufgenommen werden können, kompliziert aber, weil solche Voraussetzungslosigkeit eine Fiktion ist, welche nicht einfach sich im Abschüteln der bislang gepflegten Gewohnheiten verwirklichte, sondern allenfalls korrigiert werden kann durch deren Überwindung, besser: durch deren Aufhebung. Aufheben im Hegelschen Sinne heisst aber: als Erkanntes bewahren. Und im verändernden Bewahren jener Wahrnehmungskunst, so dass sie übers sprachanaloge Mitvollziehen hinaus als Abtastvorgang, als abenteuerliche Entdeckungsreise in die Struktur neuer wie traditioneller Musik möglich wurde, und auch aus dem populärsten historischen musikalischen Kunstwerk immer von neuem ein unbekanntes Objekt macht, vollzog sich jener Bruch mit den Erwartungen einer Gesellschaft, die ja gar nicht hören, sondern auf erprobt-bewährte Weise sich selbst geniessen wollte.

Heute, im Jahr 1987, scheint dieser strukturelle Ansatz die philharmonischen Hörgewohnheiten nicht im geringsten ernstlich gefährdet zu haben. Im Gegenteil, er hat sich seinerseits von der Übermacht regressiver Gelüste und Bedürfnisse erbärmlich korrumpieren lassen, er hat sich als surrealistische Idylle ein Plätzchen zum Überleben in der alten dahinmodernden Kultur zuteilen lassen, verkommt so weithin als dekorativer Manierismus, als negative Idylle, als kulturelles Schreckgespenst vom Dienst. Wenige Komponisten unserer Generation gibt es, die jene Chance des «anderen Hörens», nämlich der radikalen Neusensibilisierung der Wahrnehmung als sprachloses Abtasten des klingenden Objekts, seiner akustischen Anatomie, eben seiner Struktur, nicht nur begriffen, sondern auch konsequent ergriffen haben, und zwar nicht bloss als vorläufiges esoterisches Überwintern im Elfenbeinturm eines fetischisierten Materialbegriffs, welches den Hörer weniger zu faszinieren als einzuschüchtern vermag, bis eben irgendwann wieder doch eine dem Publikum «angewöhnte» intakte Illusion einer funktionierenden Musiksprache die verlorenen bzw. museumsreif gewordenen philharmonischen Rituale ersetzt habe: alter Wein sozusagen in neuen Schläuchen, ohne Rücksicht darauf, dass alter Wein in solch modernen Abfüllungen nur als gepanschter zur Verfügung steht.

Wenige gibt es, die verstanden haben, dass die Sensibilität gegenüber der Evidenz des Klingenden als einem Erlebnis, welches sich der gesellschaftlichen Verantwortlichkeit entzieht und so an unsere Unfreiheit und Bestimmung zur Freiheit zugleich erinnert, dass solche Sensibilität nicht bloss Mittel, sondern tief in uns eingreifender Zweck von Kunst sein muss in einer Gesellschaft, deren Gefährdung nicht einfach in ihrer selbstverschuldeten Bedrohtheit besteht, sondern in ihrer Unsensibilität: in ihrer Verdrängung solcher Bedrohtheit zugunsten einer Zuflucht in die nicht weiter befragte Illusion eines intakten, ver-



Hans Ulrich Lehmann

diensten in Funktionen, zu denen er sich hergegeben hat — hergegeben übrigens ohne Wenn und Aber als einer, der bereit ist (nach den Worten Mahlers), eher das «Theater» (diesmal im übertragenen Sinn ...) zu pflegen und sich zu ruinieren, als umgekehrt.

Vielleicht heisst die Brücke vom äusseren Ritual zu jenem Wesentlichen und unsere Verbundenheit Bestimmenden: «Empfindung» als zentrale Kategorie des Musik-Erlebens, und die Pfeiler dieser Brücke hüben und drüben heissen Empfindsamkeit und Empfindlichkeit. Aber gerade die Empfindlichkeit wehrt sich wohl schon jetzt gegen Psychologierungen, und ich ziehe eine andere Beobachtung — etwas weiter weg von seiner unmittelbaren Person — heran, blicke nicht auf ihn, sondern auf seine Musik und sage, die Brücke zum tatsächlich zu Feiernden und zugleich zu Verhüllenden heisst «Struktur» des Klingenden, und ihre Pfeiler heissen Wahrung der Form äusserlich und Wahrnehmung von Formen innerlich. Struktur des Klingenden: der in der Musik unserer Zeit ins Bewusstsein gerückte Strukturbegriff schien nach dem

chertes Publikum klammert, fest entschlossen, sich seine gewohnten philharmonischen Hörrituale nicht zersetzen zu lassen. Jenes strukturelle Denken aber gab die alte Geborgenheit preis, die längst sich als Scheingeborgenheit verraten hatte. Es wandte sich an ein anderes Hören, ein Hören, das Musik nicht als vertraute «Sprache», sondern als eine Klangerfahrung versteht, die dem Komponisten manchmal nicht weniger fremd war als dem Hörer. (Die Entstehungsgeschichte der Boulez'schen «Structures» ist ein Zeugnis dieses Umdenkens.) Das «andere Hören» konnte sich also nicht auf dem zwar komplizierten, aber unter bürgerlichen Bedingungen einwandfrei funktionierenden Niveau einer intakten «Sprache» wie vordem zurecht finden; es rekurrierte aufs zunächst orientierungslose Registrieren, aufs Abtasten unbekannter Klangräume — eben auf offene, nicht abgesicherte Wahrnehmungsprozesse. Diese waren (und sind) zugleich einfach und kompliziert. Einfach, weil sie als akustisch geregelte Ereignisse von jedem mit Ohren begabten Vernunftwesen scheinbar vorausset-

harmlosenden Menschen- und Gesellschaftsbildes, so wie es nicht zuletzt im Konzertsaal gepflegt wird.

Wenige in diesem Sinne sensible und zugleich präzise reagierende Komponisten gibt es – und lange Zeit kannte ich nur einen: Luigi Nono –, und insofern sie ihre Erkenntnis konsequent umsetzen und auf den schnellen Querfeldeinweg zum Hörer vermittels erfolgversprechender Effekte und Affekte verzichten, und wenn sie nicht gerade das zweifelhafte Glück haben, positiv missverstanden zu werden, bezahlen sie solche Konsequenz mit Einsamkeit. Einsamkeit mitten unter all den Menschen, von denen sie gleichwohl vermutlich respektiert, gar geliebt und dennoch abgeschoben werden, und falls Sie's nicht schon längst gemerkt haben sollten, die Rede war schon die ganze Zeit von Hans Ulrich Lehmann.

Musik, welche dem falschen intakten Sprachwahn die unmittelbare Wahrnehmung mit ihrer ungesättigten Beziehungsvielfalt entgegensetzt, ist utopisch. Wer neben der Reinheit des Tons nicht nur auch an die Reinheit des präzise eingesetzten Geräusches, sondern auch an die musikalische Funktionskraft des «Unreinen», Unpolierten glaubt, wer in eine Flöte blasen lässt, um die Luftschwankungen mit ihren teils berechenbaren, teils unberechenbaren Geräuschnuancen zum Gegenstand bewusster Wahrnehmung zu machen und um von dorther Beziehungen zu anderen Wahrnehmbarkeiten und so ungewohnten Zusammenhang zu stiften, und wer so an die Sensibilität des wahrnehmenden Geistes appelliert und zugleich der philharmonischen Vereinnahmung durch die herrschende Trägheit der Gewohnheit sich widersetzt, ist ein Utopist. Aber solche Utopie ist die einzige realistische Antwort auf die Realität des Illusionskultes eines in dieser Hinsicht mit Illusionen sehr realistisch handelnden selbstbetrügerischen Kulturbetriebes.

Die Beschwörung solcher Utopie als Antwort einer Geisteshaltung, die gewiss unter der Abgestumpftheit unseres Kulturlebens leidet, aber ohne Selbstmitleid auf ihrer eigenen Vision beharrt, sie nicht unter dem Druck der feindseligen Bequemlichkeit preisgibt, sondern die ihren Diamanten schleift, so wie es Strawinsky über Webern gesagt hat, – solche Beschwörung von Utopie bedeutet zugleich realistisches Angebot des befreiten bzw. befreienden bzw. an die ständig neu zu gewinnende Freiheit erinnernden Hörens. Ein solches Angebot, ohne hereingeschuggelte querfeldeinkontaktschaffende, kommunikationserschleichende, falsch idyllisierende Rhetorik (die ja alles wieder verwässern würde): das ist für mich die Musik Hans Ulrich Lehmanns.

Herkommend aus einem wohl eher wenn nicht ornamental, so doch figurativ geprägten Strukturdenken, mit expressionistischen Hinter- oder Vorder-türen, wie es das Boulezsche Beispiel vermutlich bewirkte, hat sich Lehmann stilistisch nicht bloss verselbständigt,

sondern nachgerade abgekapselt und ein unverwechselbares Idiom entwickelt, in dem der bewusste oder unbewusste Einfluss von Boulez aufgehoben, ja als scholastischer Alptraum völlig abgestossen erscheint, und welches zugleich fast beiläufig in einzelnen Aspekten eine Haltung vorwegnimmt, zu der Luigi Nono in einer völlig anderen, nicht vergleichbaren Entwicklung seiner Mittel in den letzten Jahren erst hingefunden hat: Grosszügig in die Zeit ausgelegte Klangfelder, als Landschaft für Erkundungsgänge des Hörens, in denen – quasi hinter Lyrismen versteckt – das Abenteuer des Entdeckens selbst so etwas wie ein expressives Programm geworden ist. Als Praxis der permanent möglichen Brechung des instrumentalen oder vokalen Klangs, die nie zur selbstvergessenen Idylle, aber auch nie zum surrealen Gag verkommt, ist die Musik Lehmanns auf sanfte Weise rabiati und expressiv. *Rabiat* nicht nur in ihrer unerbittlichen Massgerechtigkeit in allen Dimensionen, die dem Hörer nichts schenkt, seine Konzentration fordert und ihn im Weigerungsfalle achtlos fallen lässt (– wie oft meinen Hörer, sie würden beim Hören abschalten und merken nicht, dass es die Musik war, die ihrerseits sie abgeschaltet hat!), *expressiv* aber, weil diese Musik die altvertrauten und zugleich aufgegebenen Kategorien nicht vergessen hat, sondern ihnen in jedem Stück auf andere Weise nachzutruern scheint. Der lineare Verlauf als heimliche übergeordnete Supermelodie und als insgesamt schlüssiger Gestus hat für mich bei ihm immer den Charakter einer einzigen, wenn nicht sprechenden so doch stumm beredten Bewegung, die ich nur unter Vorbehalt lyrisch nenne, weil das zur geschmäckerlichen Apostrophierung dessen führt, was nicht affektiv, sondern wachsam und aktiv gehört und verfolgt sein will.

Dem dient die typisch Lehmannsche, zugleich grosszügige und sparsame Notation, ein für mich einmaliger Fall von unpräziser, pragmatischer und zugleich in ihrer Offenheit die Kostbarkeit der Klangsituation bewusstmachender Fixierung der Aktionen, eine dialektisch funktionierende Sparsamkeit bei der Definition der Rahmenbedingungen des Klingenden, um dieses sich umso verschwenderischer klingend entfalten, durchhören und in Beziehungen setzen zu lassen, dabei Graphisches ebenso wie sprachlich Umschreibendes sinnvoll vereinend, geheimnisvolle Offenheit von Zeichen, wo anderswo struktureller Manierismus im überflüssigen Zeichengestrüpp nur allzuoft als offenes Geheimnis von Leerlauf sich entlarvt.

Es gibt, nicht bloss bei Mozart und bei Webern, sondern auch bei Beethoven eine Magie der äusserlichen Klarheit bis an den Rand der Kahlheit, welche nichts ist als der Freiraum, in welchem das Unbekannte ohne Zwielflicht angeleuchtet und so erst in seiner Tiefe erkennbar, bewusst gemacht wird. Diese Magie des Einfachen (– aber wir wissen, der Begriff der Einfachheit mit dem albernen

Ausschnitt aus: «sich fragend nach frühester Erinnerung» für Blockflötenquartett (1985), © Edition Gravis, Bad Schwalbach EG 34

Zusatz «neu» ist bereits von den Schnellen-Slogan-Brütern in idiotischen Beschlag genommen worden —) diese Magie, die paradoxerweise ein Produkt der Vernunft ist und mit ihr eine Koalition eingegangen ist, wirkt im Werk Lehmanns und macht seine Sprache, so sehr sie sich im Trubel der *derniers cris* zu verbergen scheint, letztlich universal.

Solche Universalität allerdings ist nicht jene vordergründig weltläufige des «ganzen Menschen», denn Lehmanns Musik ist nicht vielseitig in dem Sinne, dass sie im Lauf der Zeit all den ehrwürdigen Werk- und Besetzungsgattungen zwischen Oper, Symphonie, Streichquartett etc. ihren Anstandsbesuch abstattet, um das entsprechende Trauma im Seelenleben des Komponisten abzuhaken, auch nicht vielseitig derart, dass der Hörer sich in allen seinen Seelenhaltungen darin wiedererkennt — vor allem die extrovertierten und die masslosen, dramatischen Varianten, die auch menschlicher Ton sind, die fehlen ganz, ihnen scheint diese Musik zu misstrauen. Aber schliesslich ist die Seelenhaltung von Musik niemals expressives Ziel, sondern eine Voraussetzung, die dem genauen auditiven «Schauen» dient, also dem rein musikalischen Aspekt, hinter dem jeglicher Affekt so oder so weit zurückbleibt. (Welche Musik ist reicher, diejenige Rachmaninows oder diejenige Haydns??)

Es gibt indes ein Moment in Lehmanns Schaffen, das begrenzend zu wirken scheint und doch produktiv und nicht zu trennen ist vom Idiom seiner Musik, und hier wage ich mich doch für einen Moment auf die Brücke zwischen Empfindsamkeit und Empfindlichkeit: denn ich meine ein Moment des Expressiv-Vorsichtigen: das Moment des Scheuen als Voraussetzung für jenes auditive Schauen, also nicht einfach als Berührungsangst vorm nicht Beherrschbaren, aber als eine Art prophylaktischer technischer Hygiene, die ich selbst voll Respekt spüre und aus einer gewissen, schwer zügelbaren eigenen, vielleicht barbarischen Abenteuerlust als Komponist nicht nachvollziehe.

Universalität der Lehmannschen Musik also nicht als diejenige des in allen seinen Höhen und Tiefen sich ausdrückenden «ganzen Menschen», sondern als Produkt einer Klangmagie, die sich

im Sinne des Lukacs'schen Wortspiels, von dem der Begriff des «ganzen Menschen» entlehnt ist, sich stattdessen an den *Menschenganz* wendet.

Zum «ganzen Menschen» gehört schliesslich auch seine historische, gesellschaftliche, landschaftliche Begrenztheit, und die Universalität Bachs etwa ist nicht die seiner professionellen Vielseitigkeit, sondern die seiner strukturellen Radikalität. Erst als «Mensch ganz» in der Totalität der Wahrnehmung, die nicht nur «ganz Ohr», sondern über diesen seitlichen Eingang zum Menschen «ganz Geist», wachsender Geist ist, überwinden wir unsere Schranken und treten mit uns selbst und dem Mitmenschen als dem mit uns Lauschenden und Betroffenen in Verbindung und so zugleich — um Strawinsky zu bemühen — «in Verbindung mit dem Höchsten». Weil, wenn schon nicht Lehmann selbst, so doch seine Musik, die in ihm, dem Vielbeschäftigten, vermutlich ihr Eigenleben führt, von dieser Universalität bei aller Begrenztheit der gewählten Ausdrucksmittel, die so selten bis zum Orchesterapparat vordringen, sehr wohl weiss, ist seine Musik so sicher und zugleich locker in ihrem Gestus und als im Wittgensteinschen Sinne «schweigender» Ausdruck vom «ganzen Menschen» für den wahrnehmenden «*Menschenganz*» so festgegründet in sich.

Lehmanns Werke wirken auf mich gleichzeitig intensiv und undramatisch. Sie sind poetisch um nicht ausdruckslos zu sein in seiner Kultur, die den Begriff des «Ausdruckslosen» schon wieder dämonisiert, d.h. domestiziert hat. Aber hinter solcher Poesie verbirgt sich und erschliesst sich jene zweite Poesie, in der Strukturhaftigkeit der behutsam beschworenen klingenden Materie, deren bewusste Wahrnehmung zum Ausbruch aus dem Käfig des vergesellschafteten Hörens wird. Nichts Destruktives haftet an diesem Prozess, und indem Lehmanns Musik dabei die «Form wahr», sprengt sie so erst recht die klingenden Formen, lässt gar — selbst oft ganz passiv — die Formen sich selbst sprengen.

Nicht nur als Freund, sondern als komponierender Utopist gleich ihm, wünsche ich uns allen ein tieferes Eindringen dieser Musik ins allgemeine ästhetische Bewusstsein, und dies schon

deshalb ganz eigennützig, weil ich selbst im Grunde auf den in solchem Sinne sensibilisierten und wachsam auf die Zwischentöne achtenden Hörer angewiesen bin. Er selbst tut in Verbindung mit seiner Musik wenig oder nichts dazu, so wie es eben seiner bescheiden-eitlen menschlichen Hygiene entspricht, die mir bei ihm manchmal wie ein schon fast maniert gepflegtes Laster vorkommt, und die sicher auch manchem hier schon zu schaffen gemacht hat, zumal sie einen heimlich in der Sache kämpferischen Aspekt hat. Leute von der Lehmannschen vielschichtigen Liebenswürdigkeit gehen — ob sie wollen oder nicht — wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, und die Liebenswürdigkeit besteht dann eben darin, dass er einem den Rücken bzw. die stumpfe Seite zukehrt.

Nicht als Utopist, sondern als Realist und im Blick auf diese Wirklichkeit aber bin ich glücklich, dass es in einer kulturell so verunsicherten bzw. falsch versicherten Gesellschaft eine solche in sich ruhende und zugleich gärende Erscheinung gibt. Seine Zeit wird kommen, und für die, die ihn kennen und sich mit ihm und seiner Musik auseinandersetzen, ist sie schon da. Und ich nehme diese Möglichkeit heute wahr, einem grossen Musiker und kostbaren Menschen zu danken, der durch seine komplizierte Präsenz, durch sein Wirken und Schaffen ein Beispiel gibt von Treue zu den höchsten Ansprüchen an sich selbst, von der Treue zur Utopie mitten in einer utopiefeindlichen, dafür umso mehr illusionssüchtigen Realität, und der dabei die Form so wahr, dass sich die Wahrnehmung neu formt und über die Strukturen des Klingenden hinaus in die Strukturen in uns und um uns eindringt. Seine Werke sind für mich Bruchstücke eines noch längst nicht erschlossenen geheimnisvollen, und nur ihm zugänglichen Steinbruchs, und so viel sie auch von dessen Geheimnissen ahnen lassen, so überraschend und interessant wird doch jeder neue herübergebrachte Stein sein. Ich wünsche ihm und uns, dass er die Zeit und Kraft findet, diesen seinen Steinbruch ausgiebig zu begehen. Vom Gebäude, das er so errichtet, werden einmal andere zu reden haben.

Helmut Lachenmann