



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Lukas Wolf, B.A.

Matrikelnummer: 61800192

Lachenmanns Melodien – *My Melodies*

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Violine

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ.Prof. Priv.-Doz. Alexander Stankovski

Zweitleser: Univ.Prof. Dr. Lars-Edvard Laubhold

Linz, den 03.10.2024

Abstract

Vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, sich Helmut Lachenmanns jüngstem Orchesterwerk *My Melodies* mithilfe eines höranalytischen Zugangs zu nähern. Dabei wird in methodischer Hinsicht auf bereits bestehende Analysen anderer Autor*innen zurückgegriffen, die ebenfalls wahrnehmungsorientiert vorgegangen sind. *My Melodies* wird hier vor dem Hintergrund von Spannungsfeldern (Ton/Geräusch, Zeitartikulation, Liegeklänge/Impuls usw.) untersucht, die von diesen Autor*innen aus anderen Werken Lachenmanns abstrahiert wurden. Im Fokus stehen die Beziehung zwischen Klang und Form sowie klangliche und strukturelle Transformationen auf unterschiedlichen Betrachtungsebenen.

Um das Werk im Rahmen von Lachenmanns Denken über Musik verstehen zu können, wird der Analyse eine Auseinandersetzung mit seinen ästhetischen Voraussetzungen vorangestellt. Zum einen kommt hier das Verhältnis zu Tradition, Gesellschaft, Publikum und zur seriellen Nachkriegsavantgarde zur Sprache, zum anderen werden Lachenmanns Klangtypologie und seine musiktheoretisch-ästhetischen Überzeugungen behandelt.

Inhaltsverzeichnis

<u>EINLEITUNG</u>	<u>1</u>
<u>1. LACHENMANN'S VERHÄLTNIS ZU UND SEINE AUSEINANDERSETZUNG MIT TRADITION, PUBLIKUM UND GESELLSCHAFT</u>	<u>4</u>
<u>2. ZUR TERMINOLOGIE LACHENMANN'S.....</u>	<u>15</u>
2.1 KLANGTYPOLOGIE.....	15
2.2 THEORIEBILDUNG	19
<u>3. METHODE(N) DER ANALYSE – UNTERSCHIEDLICHE HÖRANALYTISCHE ANSÄTZE.....</u>	<u>24</u>
3.1 COSIMA LINKE – ANALYSE ZU <i>SCHREIBEN. MUSIK FÜR ORCHESTER</i>	24
3.2 EMMANOUIL VLITAKIS – ANALYSE ZU <i>TABLEAU FÜR ORCHESTER</i>	26
3.3 MARKUS NEUWIRTH – ANALYSE ZU <i>PRESSION</i> UND <i>ALLEGRO SOSTENUTO</i>	28
3.4 DIETER KLEINRATH – ANALYSE ZU <i>REIGEN SELIGER GEISTER</i>	32
<u>4. ANALYSE.....</u>	<u>36</u>
4.1 ABSCHNITT 1:.....	39
4.1.1 PHASE 1:.....	40
4.1.2 PHASE 2:.....	46
4.1.3 PHASE 3	47
4.1.4 PHASE 4.....	48
4.1.5 ZUSAMMENFASSUNG – TRANSFORMATIONEN	49
4.2 ABSCHNITT 2.....	50
4.3 ABSCHNITT 3.....	54
4.4 ABSCHNITT 4.....	56
4.5 ABSCHNITT 5.....	58
4.6 ABSCHNITT 6.....	60
4.8 KADENZ DER ACHT SOLOHÖRNER	63
4.9 ABSCHNITT 7.....	63
4.10 SCHLUSSBETRACHTUNG ZUR ANALYSE.....	64
<u>5. REINES C-DUR UND MELODIES.....</u>	<u>66</u>
<u>6. FAZIT</u>	<u>68</u>
<u>LITERATURVERZEICHNIS.....</u>	<u>70</u>

Einleitung

Helmut Lachenmann, bekannt vor allem als Urheber einer von ihm selbst als „musique concrète instrumentale“ bezeichneten Musikpraxis, gilt weithin als einer der einflussreichsten deutschen Nachkriegskomponisten des 20. Jahrhunderts. Das nicht zuletzt auch wegen seinen zahlreichen musiktheoretischen und gesellschaftskritischen Texten, in denen er immer wieder zu Problemen der Neuen Musik, des Konzertwesens und des Verhältnisses des Künstlers zum Publikum Stellung bezogen hat.

Vorliegende Arbeit stellt einen analytischen Versuch zu Lachenmanns jüngster Orchesterkomposition *My Melodies* dar, uraufgeführt am 08. Juni 2018 unter der Leitung von Peter Eötvös. Seitdem hat Lachenmann drei überarbeitete Fassungen erstellt, die jeweils 2022 und 2023 aufgeführt wurden. In der Zwischenzeit hat der Komponist eine weitere Überarbeitung vorgenommen. Im Rahmen dieser Arbeit wird diese letzte Fassung von 2024 behandelt. Zur Analyse wurde auf die im Rahmen der *musica-viva*-Reihe in München entstandene Live-Aufnahme des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Matthias Hermann zurückgegriffen. Zwar stammt diese Aufnahme vom 23. Juni 2023, wurde also mit dem Notenmaterial der Version von 2023 erarbeitet. Bis auf eine Änderung der Taktzählung unterscheiden sich die letzten beiden Versionen von 2023 und 2024 jedoch nicht.

Methodisch orientiert sich die Arbeit an Ansätzen bereits existierender Analysen anderer Autorinnen und Autoren zu älteren Werken Lachenmanns, darunter jene von Cosima Linke (*Schreiben*), Emmanouil Vlitakis (*Tableau*), Markus Neuwirth (*Pression* und *Allegro sostenuto*) und Dieter Kleinrath (*Reigen seliger Geister*). Sie alle gehen in ihren Analysen grundsätzlich von der fertigen Komposition aus, verfolgen also eine Kombination aus Höranalyse und Partiturstudium, jedoch keine Rekonstruktion des Kompositionsprozesses. Grundlegende Arbeiten zu letzterer Thematik wurden vor allem von Pietro Cavallotti, außerdem von Josefine Helen Horn und Michael Zink verfasst und basieren auf Lachenmanns Skizzenmaterial, das den Autoren für ihre Studien von der Paul-Sacher-Stiftung Basel zur Verfügung gestellt wurde. In Kapitel 2 wird sich auf diese Arbeiten bei der Schilderung von Lachenmanns Kompositionsprozess bezogen. Darüber hinaus ist in dieser Arbeit Vergleichbares in Bezug auf *My Melodies* jedoch nicht angestrebt. Grund dafür ist neben dem damit verbundenen zeitlichen und organisatorischen Aufwand auch die grundsätzlich unterschiedliche Zielsetzung dieser Arbeit, die sich im Bereich der Analyse eher mit jenen der erstgenannten vier Autoren deckt. Cavallotti, Horn und Zink auf der einen Seite entschlüsseln sozusagen die Struktur beziehungsweise die Konstruktion der Kompositionen, daraus resultieren beispielsweise Fragen betreffend des

Verhältnisses von Prädetermination und Freiheit. Auf der anderen Seite sind Linke, Vlitakis, Neuwirth und Kleinrath – etwas unwissenschaftlich ausgedrückt – daran interessiert, worum es in den Werken geht, welche treibenden Kräfte und Prozesse wirksam sind. Bei ihnen liegt der Fokus nicht ausschließlich, aber schwerpunktmäßig auf dem Aspekt der Klang- beziehungsweise Kategorientransformation, woraus sich eine mögliche, an klanglichen Prozessen orientierte großformale Einteilung der Werke ableiten lässt. Ähnliches wird nun in dieser Arbeit anhand von *My Melodies* versucht zu leisten. Dabei wird vor allem auf die Frage eingegangen, welche unterschiedlichen Klanggruppen oder -familien, wie Lachenmann sie nennt, formbestimmend sind und auf welche Weise zwischen gegensätzlichen Klangwelten vermittelt wird. Die dabei zur Anwendung kommenden Spieltechniken werden zwar nicht im Detail behandelt, insofern sich über jene eine Transformation hin zu einer neuen Klanglichkeit abspielt, wird jedoch auf sie eingegangen werden.¹

Der Analyse in Kapitel 4 wird im ersten Kapitel eine knappe Einführung zu Lachenmanns Verhältnis zu Tradition, Publikum und Gesellschaft und eine Auseinandersetzung mit seinen ästhetischen Voraussetzungen und Überzeugungen vorangestellt, letzteres vor allem anhand der Terminologie, derer er sich bedient. Das zweite Kapitel behandelt Lachenmanns Klangtypologie und seine grundlegenden Gedanken zur Theoriebildung. Bei der Behandlung des „strukturellen Aspekts“ wird außerdem versucht, mithilfe der Arbeiten von Cavallotti, Horn und Zink Einblicke in den Kompositionsprozess Lachenmanns und in das Verhältnis von Präkomposition und künstlerisch schöpferischer Arbeit zu geben. Grundlage der ersten beiden Kapitel sind zum größten Teil Texte von Lachenmann selbst, die in dem von Joseph Häusler herausgegebenen Band *Musik als existentielle Erfahrung*² enthalten sind. Wie bereits angedeutet erläutert Kapitel 3 anhand der Ansätze von Linke, Vlitakis, Neuwirth und Kleinrath den methodischen Aspekt der Analyse, wobei zunächst offen bleibt, inwieweit sich die Vorgehensweisen der genannten Autoren werkunabhängig übertragen lassen. Der letzte Abschnitt von Kapitel 4 (4.10) stellt schließlich einen Versuch dar, die Erkenntnisse der Analyse mit den in

¹ Folgende Arbeiten setzen sich schwerpunktmäßig mit den Spieltechniken in Lachenmanns Musik auseinander: Elisabeth Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den großformalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten“, in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 155–172; Hans Rudolf Zeller, „Lachenmann und das Orchester“, in: *Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 61/62), München: edition text + kritik 1988, 30–39. Hans-Peter Jahn, *Pres-sion. Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretationstechnischen Bedingungen*, in ders. S. 40–61; Peter Böttinger, „erstarrt/befreit – erstarrt? Zur Musik von Helmut Lachenmann“, in ders. S. 81–108; Matthias Hermann/Maciej Walczak, „Erweiterte Spieltechniken in der Musik von Helmut Lachenmann“ (CD-ROMs), in: *das Orchester* 11/2013 (03.10.2024), S. 76.

² Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996.

Kapitel 1 und 2 angestellten Überlegungen in Einklang zu bringen. Den Schluss bilden im fünften Kapitel einige Aussagen Lachenmanns über die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Melodie und mit dem des Hornklangs sowie über die Entstehung von *My Melodies*.

1. Lachenmanns Verhältnis zu und seine Auseinandersetzung mit Tradition, Publikum und Gesellschaft

1935 in Stuttgart als Sohn einer evangelischen Pfarrersfamilie geboren, wuchs Helmut Lachenmann in gutbürgerlichen Verhältnissen auf. Im Anschluss an das Abitur folgte ein dreijähriges Studium (1955–1958) bei Johann Nepomuk David (Theorie und Kontrapunkt) und Jürgen Uhde (Klavier) an der Musikhochschule Stuttgart. 1957 besuchte er die Darmstädter Ferienkurse, kam dort erstmals mit der Seriellen Musik in Berührung und machte Bekanntschaft mit Persönlichkeiten wie Karl-Heinz Stockhausen, Bruno Maderna, Henri Posseur, Hermann Scherchen, Theodor W. Adorno und vor allem mit Luigi Nono, bei dem er von 1958 bis 1960 Privatunterricht in Venedig nahm.³ In diese Zeit fallen vor allem Analysen alter und neuer Musik, „serielle und frei improvisierte Studien [und] kompositorische Übungen mit verschiedenen Mitteln.“⁴ Lachenmann bereut dabei die Studienzeit bei David nicht, im Gegenteil, er sieht die Beschäftigung mit früheren Stilen für Komponistinnen und Komponisten als unumgänglich an, um die eigene ästhetische Befangenheit und kompositorische Unfreiheit zu erkennen. Dadurch wird überhaupt erst die Grundlage geschaffen, einen eigenen Stil zu entwickeln beziehungsweise verantwortungsvoll musikalischen Problemen gegenüberzutreten. Gerade die Auseinandersetzung mit Tonalität als „wenn auch überholte[s], so doch keineswegs überwundene[m] Modell einer verbindlichen musikalischen Syntax“⁵ ist von Bedeutung, da jedes noch so fortschrittliche Projekt, das neue Erfahrungskategorien erkundet, nicht davor geschützt ist, durch die tonalen Hörgewohnheiten des Publikums eingeholt zu werden. Die Überwindung der Tonalität mittels Reihentechniken – unabhängig davon, ob diese zur Enthierarchisierung der Tonhöhen (Zwölftontechnik) oder verschiedener Parameter (Serialismus) eingesetzt wurden – scheiterte daran, dass sich das Spannungsfeld zwischen Konsonanz und Dissonanz als nahezu grenzenlos erweiterbar und strapazierbar erwies. Dadurch war die Wahrnehmung neu geschaffener musikalischer Strukturen sabotiert, das Publikum hörte (und hört) in erster Linie dissonante Spannungen.

³ Wolfgang Thein, Art. „Lachenmann, Helmut Friedrich“, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-lcom-10000f83w000a.han.bruckneruni.at/mgg/stable/45638> (11.05.2024).

⁴ Helmut Lachenmann, „Werkstattgespräch mit Ursula Stützberger“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 148.

⁵ Ebd.

„Musik ist wider Willen, wenn auch im weitesten Sinn, ‚dissonant‘ geblieben, das heißt: bezogen, sei es auch durch Negation, auf jene ästhetischen Kriterien, die von der Erfahrung der Tonalität genormt sind.“⁶

Im Aufsatz „Zur Analyse Neuer Musik“ beschreibt Lachenmann anhand von zwei Beispielen – eines aus Nonos *Il canto sospeso* und eines aus Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* – wie traditionelles Hören den erklärten Zielen des Serialismus im Wege steht.⁷ Insbesondere die Hoffnung, durch Anwendung des Reihenprinzips auf möglichst viele Ebenen „reines Material“⁸ freilegen zu können, das frei von überholter Expressivität ist, hat sich nicht erfüllt. Störend wirken die von Lachenmann so bezeichneten „Querfeldeinkontakte“⁹: über temperierte Intervalle, Klangfarben und Gesten, die allesamt expressiv beladen sind, hält sich die Hörer*in inmitten einer ihm ansonsten unzugänglichen Klangwelt an dem fest, was sich in Bezug zu vertrauten ästhetischen Normen setzen lässt.

Mittels verschiedener Reihen werden im siebten Stück aus Nonos *Canto sospeso* die Parameter Tonhöhe, Tondauer, Farbe und Lautstärke unabhängig voneinander differenziert, das passiert jeweils innerhalb dreier Sequenzen, die polyphon angeordnet und überlagert sind. Das Ergebnis ist ein nicht lineares, strukturelles Gefüge, in dem keine melodischen Zusammenhänge mehr wahrgenommen werden.¹⁰

„Aus der ursprünglich linearen Tonreihe wird ein akustischer Raum, tonales Hören als lineares Hören wird abgelöst durch ein punktuell zerspaltenes strukturelles Hören, das sich sozusagen nach allen Richtungen bereithalten muß.“¹¹

Am Beginn von Stockhausens *Gruppen* (T. 23–28) überlagern sich mehrere, vielschichtige Strukturfelder zu einem übergeordneten Strukturgefüge. Eines dieser Felder beginnt zunächst mit durch künstlichen Nachhall verlängerten Sforzato-Stößen, die sukzessive verdichtet werden, bei gleichzeitigem Anstieg der Tonhöhen. Es handelt sich also um einen Prozess bestehend

⁶ „Werkstattgespräch mit Ursula Stützberger“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 145.

⁷ Helmut Lachenmann, „Zur Analyse Neuer Musik“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 21–34.

⁸ Ebd., S. 26.

⁹ Ebd. S. 22.

¹⁰ Oder besser gesagt: es bestehen so viele Möglichkeiten der Zusammenhangbildung in verschiedene Richtungen, dass diese einander ausschalten: „Gemeinsame Lautstärken mögen eine Verbindung untereinander schaffen, dem widerspräche die Möglichkeit einer Verbindung unter benachbarten Tonhöhen oder eine weitere unter verwandten Klangfarben oder verwandten Dauern usw.“ Ebd. S. 27.

¹¹ Ebd. S. 26.

aus Crescendo und Accelerando, der mit seiner „linearen Eindimensionalität“¹² ein traditionelles Klischee vertritt. In ein „vieldeutige[s] Strukturgefüge“¹³ integriert und seiner ursprünglichen Herkunft entrissen, erscheint es hier in einem neuen Zusammenhang.

Dennoch bleibt die „Ästhetik des Strukturellen“¹⁴ in beiden Fällen „tonal gehemmt“¹⁵, wird also, wie bereits angedeutet, durch traditionelle Hörgewohnheiten des Publikums eingeholt. In Nonos *Canto Sospeso* kommt über all jene Elemente, die an tonale Klangkultur erinnern („quasi melodische Trümmer“¹⁶), in den als isoliert wahrgenommenen Einzeltönen wiederum ein expressives Moment zum Tragen. Die Integration des Crescendo-Feldes in Stockhausens *Gruppen* „scheitert an dem spontanen Kontakt, der [...] es aus dem Übrigen expressiv heraushebt.“¹⁷ Problematisch wird diese Tatsache nun im Hinblick auf den selbstgestellten Anspruch der seriellen Komponisten, solche überholte Expressivität konsequent auszusperrern.

Allerdings sollte in diesem Zusammenhang auf Folgendes hingewiesen werden: Lachenmann argumentiert zwar anhand dieser beiden Beispiele, wie der serielle Ansatz, mittels Reihentechniken „die Tonalität systematisch zu überwinden“¹⁸, scheiterte; darüber hinaus unterscheiden sich die ästhetischen Voraussetzungen Nonos und Stockhausens aber deutlich. Ohne hier zu tief in die Diskussion über das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck einzusteigen, stehen bei Stockhausen die Lösung technischer und struktureller Probleme beziehungsweise die konsequente Durchorganisation der Form und der musikalischen Mittel im Vordergrund.¹⁹ Dagegen ist die serielle Technik für Nono „nicht mehr und nicht weniger als eine Vorformtechnik“²⁰ mit dem Ziel, „tonalen Kraftfeldern zu entrinnen“²¹, wie Lachenmann hervorhebt. Lachenmann stellt dem „am Material orientierten Strukturalist Nono [...] den expressiv gerichteten Visionär Nono“²² gegenüber. Nonos Ansatz ist also nicht rein strukturalistisch, sondern ist immer auf eine Expressivität jenseits überholter Ausdruckskategorien gerichtet, worin der

¹² Lachenmann 1971/93. S. 29.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. S. 27.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. S. 29.

¹⁸ Helmut Lachenmann, „Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 253.

¹⁹ Helmut Federhofer beispielsweise schreibt über Stockhausens Streben, „höchste Sinnhaftigkeit“ (S. 411) anstelle eines „Ausdruck[s] menschlicher Gefühle in der Musik“ (S. 418) zu erreichen. Siehe Helmut Federhofer, „John Cage und Karlheinz Stockhausen“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44/3,4 (2003), S. 411–422. Auch Ulrich Dibelius behandelt Stockhausens Musik in seiner Monographie *Moderne Musik I* vor allem unter dem Gesichtspunkt kompositionstechnischer und raum-zeitlicher Probleme beziehungsweise Lösungsansätze. Siehe Ulrich Dibelius, *Moderne Musik I (1945–1965)*, Mainz: Schott 1991, S. 94–111.

²⁰ Lachenmann 1969, S. 255.

²¹ Ebd.

²² Helmut Lachenmann, „Von Nono berührt“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 298.

Hauptgrund liegen dürfte, weshalb Lachenmann unter all den seriellen Komponisten Nono als Lehrer wählte. Wie gegensätzlich die Ansätze Stockhausens und Nonos zueinander stehen, zeigt sich an Stockhausens Analyse des *Canto sospeso*²³, die Nono für eine komplette Fehlinterpretation hält. Nono erklärt Stockhausens „rein phonetische Analyse der Vokalstruktur“²⁴ für sinnlos, da sie verkenne, dass es ihm hier um „die Gestaltung eines menschlich bezogenen Ausdrucks“²⁵ ging. Laut Lachenmann ist Nono außerdem der Einzige, der sich vor „der Einsicht der politischen Relevanz jeglicher künstlerischer Aktivität und Mitteilung“²⁶ nicht gedrückt habe. Nonos Ausdruckswelt, die Lachenmann mit „Appell, Protest, Vision“²⁷ umschreibt, ist eng verwoben mit dessen moralischen und politischen Überzeugungen. Zwar belasteten gerade Differenzen hinsichtlich politischer Ansichten das Verhältnis zwischen Lachenmann und Nono und führten zeitweise auch zum Bruch, Lachenmann folgt seinem Lehrer aber darin, dass verantwortungsvolle Kunst sich immer mit ästhetischen Tabus auseinanderzusetzen habe.²⁸ Laut Lena Dražić sieht Lachenmann „seinen eigenen ästhetischen Ansatz als konsequente Weiterführung und Überwindung des Nono’schen Komponierens“²⁹.

In jedem Fall zollt Lachenmann den seriellen Komponisten der ersten Generation Respekt, indem er zwar von einer „Schönheit der Frustration“³⁰, aber von einer eben doch „glaubwürdige[n] Schönheit“³¹ spricht. Dagegen fällt die Kritik an jenen Komponisten, die in den sechziger Jahren aus seiner Sicht beginnen, jene spontanen Kontakte als reizvolle Elemente gezielt einzusetzen („Verbrüderung mit [...] Publikumserwartungen“³²) wesentlich härter aus. Hierfür bringt Lachenmann im Anschluss sechs weitere Beispiele an, um drei „regressive[...] Typ[en]“³³ bewusst genutzter Querfeldeinkontakte aufzuzeigen.

Der erste Typus umfasst das bewusste Aufgreifen von Ausdruckskategorien, die zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Kontext einmal neu gewesen, mit der Zeit aber

²³ Karlheinz Stockhausen, „Musik und Sprache“, Vortrag gehalten in Darmstadt (1957), veröffentlicht in *Darmstädter Beiträge*, I (Mainz 1958); überarbeitete Version ausgestrahlt im SWR, veröffentlicht in *die Reihe*, 6 (1960), S. 36–58, und in Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 2, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1964, 1975, S. 58–68, 149–166, zit. n. Carola Nielinger, „The Song Unsung: Luigi Nonos *Il Canto Sospeso*“, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 131/1 (2006), S. 83.

²⁴ Kristin Peukert, *Der Konflikt um Luigi Nonos Il canto sospeso*, GRIN Verlag 2001, <https://www.grin.com/document/66816> (20.09.2024), S. 5.

²⁵ Ebd.

²⁶ Lachenmann 1969, S. 248.

²⁷ Ebd. S. 256.

²⁸ Lena Dražić, *Die Politik des kritischen Komponierens. Diskursive Verflechtungen um Helmut Lachenmann*, Wien/Bielefeld: mdwPress 2024, <https://www.mdw.ac.at/mdwpress/mdwp005-ch4-1/> (11.09.2024), S. 87.

²⁹ Ebd.

³⁰ Lachenmann 1971/93. S. 27.

³¹ Ebd.

³² Ebd. S. 29.

³³ Ebd. S. 32.

Teil der Hörgewohnheiten und -erwartungen des Publikums und somit zum Klischee geworden sind.

Im Kyrie von György Ligetis *Requiem* bewertet Lachenmann das „inszenierte Crescendo“, die „melismatische Chorstimmenbehandlung“ und die „akzentuierten Blech-Tenutoklänge“³⁴ als bewusst aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang herausgerissen. Während solche Elemente bei Hector Berlioz, Giuseppe Verdi und Anton Bruckner im tonalen Spannungsfeld funktionale Bedeutung zukam, dienen sie hier allein der Evokation der mit jenen Elementen assoziierten Ausdrucksqualitäten („verdinglichte Emotionalismen“³⁵). Für Lachenmann manifestiert sich in diesem bewussten Anknüpfen an die Hörgewohnheiten des Publikums jene Entwicklung, die er als die „Regression des Musikdenkens heute“³⁶ bezeichnet – problematisch für ihn insbesondere deswegen, da hierin allgemeinhin die „Befreiung der Musik aus der Sackgasse des seriellen Denkens“³⁷ gesehen wird.

Ähnliches spielt sich laut Lachenmann in Günther Beckers *Stabil – Instabil* für großes Orchester und Krzysztof Pendereckis *Flourescences* im Bereich der Klangfarbenkomposition ab, die über den Tenuto-Klang in Form von Ostinato und Orgelpunkt sich einer Ausdruckswelt bedienen, die auf die Werke der impressionistischen Komponisten zurückgeht.³⁸

Einen weiteren regressiven Typus stellt für ihn der Humor dar, der sich allein aus der „Spannung des Vertrauten zu seiner [...] Verfremdung“³⁹ speist und so eben nicht Konventionen aufbricht, nicht über diese hinaus in neue Klangwelten vordringt. Als Beispiel führt Lachenmann hier einen Ausschnitt aus Ligetis *Nouvelle Aventures* an, wobei er hervorhebt, dass dem Werk keine „billige humoristische Spekulation“⁴⁰ vorzuwerfen ist. „Struktureller Anspruch“ und „satztechnische Tugend“ werden nicht dem „humoristischen Querfeldein-Effekt“ geopfert, weshalb ihm diese Art der Regression „intellektuell recht verführerisch“⁴¹ erscheint. Regressiv bleibt das Werk aus Lachenmanns Sicht, da es trotz Verfremdung von Klischees letztendlich eben doch auf ebenjene bezogen bleibt.

„Aber innerhalb der Klangfelder selbst ist strukturelles Denken reduziert auf die ad-hoc-Verfremdung von rhythmischen und gestischen Klischees, ostinaten Repetitionstypen, wie gehabt in den vorigen Beispielen, mit dem Unterschied, daß diese Klischees als

³⁴ Lachenmann 1971/93, S. 32.

³⁵ Ebd. S. 29f.

³⁶ Ebd. S. 30.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd. S. 30f.

³⁹ Ebd. S. 32.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

verfremdete sich gewissermaßen gleich wieder entschuldigen, Kritik an der eigenen Manieriertheit üben, beziehungsweise an der Gesellschaft, die mit derlei rechnet.“⁴²

Zum dritten Typus schließlich zählt Lachenmann all jene Konzeptionen, die – im Gegensatz zum Humor – ganz dezidiert und offen Kritik an der Gesellschaft üben wollen und zu diesem Zweck Elemente aus außermusikalischen Disziplinen wie Texte oder Bilder integrieren.

„Wie immer aber solche Kritik operiert, als Zitat, Karikatur, Kommentar oder gezielter Schock: Mit ihr – will sie unmissverständlich wirken – funktioniert gerade der Mechanismus, den sie außer Kraft zu setzen hätte, und den sie in Wahrheit gehorsam benutzt.“⁴³

Trotz der teils feindseligen Gesinnung solcher Werke gegenüber dem Publikum schlägt der Ausbruch aus dem Orbit der Tonalität als ästhetischem Bezugspunkt fehl. Für Lachenmann stellen solche Aktionen selbst bei äußerster Radikalität letztendlich nur eine krasse Erweiterung des tonalen Dissonanzspektrums dar. Als Beispiel führt er hier einen Ausschnitt aus Wolfgang Hamms *Flugblätter* für drei Stimmen, Posaune, elektrische Orgel, Schlagzeug und Tonband.⁴⁴

Lachenmann setzt nun mit seiner Musik an jenem Problem an, an dem seiner Einschätzung nach die seriellen Komponisten gescheitert sind, durch deren Werke jenes Problem aber als solches erst bewusst geworden ist:

„[...] das Problem nämlich, wie das musikalische Material von etablierten Erfahrungsnormen befreit und so zum Medium der Auseinandersetzung des Bewußtseins mit seinen eigenen Denkkategorien, werden könne.“⁴⁵

Damit verbunden ist auch die Frage nach neuen Spannungsfeldern, die an die Stelle des tonalen Systems treten und auch formbildend wirken können. Vor diesem Hintergrund entwickelt Lachenmann Ende der 1960er-Jahre seine sogenannte „musique concrète instrumentale“. Der Name ist in Anlehnung an Pierre Schaeffers „musique concrète“ gewählt, allerdings arbeitet Lachenmann bis auf eine Ausnahme (*Szenario für Tonband*, 1965) nicht elektronisch, sondern rein instrumental. Eine Ähnlichkeit besteht im Verfremdungsgedanken, wenn auch mit

⁴² Lachenmann 1971/93, S. 32.

⁴³ Ebd. S. 32. Weiter geht Lachenmann hier allerdings nicht ins Detail.

⁴⁴ Ebd. S. 33.

⁴⁵ Ebd.

unterschiedlichen Voraussetzungen. Wird in der „musique concrète“ aufgenommenes Ton- und Geräusch-Material elektronisch bearbeitet, denkt Lachenmann die klanglichen Möglichkeiten des klassischen Instrumentariums neu. Dabei geht es ihm um die hinter der Klangproduktion stehenden Energien, die beim traditionellen Spiel unterdrückt oder zumindest möglichst gering gehalten werden – beziehungsweise höchstens zur Erzeugung bestimmter Effekte zugelassen sind. Diese verfremdeten Klanglichkeiten sollen hier jedoch dezidiert nicht als Sonderfall („humoristisches, dadaistisches oder expressionistisches Element“⁴⁶) auftreten, sondern als logische Konsequenz einer Ästhetik bewusst werden, die nach den Energien hinter der Klangerzeugung fragt.⁴⁷ Den Beginn jenes Komponierens unter diesen Voraussetzungen stellt für Lachenmann selbst sein Werk *temA* für Flöte, Stimme und Violoncello (1968) dar.

„*temA* markiert außerdem für mich den ersten Schritt hin zu jener „Musique concrète instrumentale“, in welcher die mechanischen Bedingungen bei der Klangerzeugung in die Komposition mit einbezogen sind und welche später – in *Kontrakadenz*, *Air*, *Pression* usw. – noch konsequenter mein Schaffen prägen sollten.“⁴⁸

Damit gehen eine Reihe neuer Spieltechniken einher, deren Resultate überwiegend geräuschhaft sind oder zumindest einen erhöhten Geräuschanteil mit sich bringen. In den genannten Werken lässt Lachenmann kaum traditionell erzeugte Klänge zu. Treten doch konventionelle Spieltechniken auf, kommt ihnen hier eine grundsätzlich neue Bedeutung zu. Ähnlich wie die insgesamt dominierenden verfremdeten Klänge, erscheinen auch traditionell erzeugte Klänge als Teil jener Zusammenhänge und Prozesse, die an den Bedingungen der Schallerzeugung und der Vermittlung unterschiedlicher Klangkategorien in einem „streng musikalisch konstruierten Zusammenhang“⁴⁹ orientiert sind.

Dadurch sollen vor allem genannte Querfeldeinkontakte möglichst unterbunden und die expressiven Inhalte dieser neuen Klangwelt wahrnehmbar gemacht werden. Hier manifestiert sich nun Lachenmanns „Definition von Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit“⁵⁰. Dabei ist er sich bewusst, dass der Bezug zur Tonalität durch deren Negation – als Verweigerung von

⁴⁶ Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *temA* für Flöte, Stimme und Violoncello, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 378.

⁴⁷ Vgl. Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *Pression* für einen Cellisten, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 379.

⁴⁸ Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *temA* für Flöte, Stimme und Violoncello, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 378.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Helmut Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören“, in *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 135.

traditionellen Hörgewohnheiten – auch weiterhin nicht gänzlich überwunden ist („Klar ist, daß solch ein Ausbruchsversuch nicht einfach ‚gelingt‘ [...]“⁵¹). Indem er die unterschiedlichen Klanglichkeiten aber strukturell und konsequent in ein Satzgefüge integriert, ihnen so also bestimmte Funktionen zuschreibt, die über die Wirkung der bloßen Verfremdung und Verweigerung hinausgehen, möchte Lachenmann Hörer*innen neue Zusammenhänge, Querbezüge, Gegensätze, Spannungen etc. eröffnen – als Angebot neuer Möglichkeiten der Wahrnehmung.

Lachenmanns Auseinandersetzung mit dem Schönheitsbegriff ist eng verwoben mit seiner Vorstellung von künstlerischem Ausdruck und dem, was er als den „ästhetischen Apparat“⁵² bezeichnet. Wie diese Begriffe zusammenhängen, soll hier anhand mehrerer Zitate Lachenmanns verdeutlicht werden, um möglichst verzerrende Paraphrasierungen zu vermeiden. Der ausführlicher Wortlaut zur Bedeutung des ästhetischen Apparats ist folgender:

„Gemeint ist mittelbar: das Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien in ihrer besonderen, historisch und gesellschaftlich bedingten Ausformung und Reichweite, so wie sie sich in einer bestimmten Situation theoretisch beziehungsweise empirisch darstellen, in unserem Fall sozusagen die ‚Tonalität 1976‘ mit allem, was sie einschließt, von ihren traditionalistischen bis zu ihren exotischen, antithetischen, pluralistischen Elementen; gemeint sind damit unmittelbar die tatsächlich verfügbaren Objektivationen dieser ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur, gemeint als deren Requisiten im weitesten Sinne etwa das gesamte vorhandene und denkbare, überlieferte und neu entwickelte Instrumentarium in Theorie und Praxis, die Musikinstrumente mit ihrer typischen Bauart und der daran gebundenen Aufführungspraxis einschließlich der gebräuchlichen Notation, darüber hinaus alle im Zusammenhang mit unserem Musikbewußtsein und unserer Musikpflege entwickelten und genutzten technischen Mittel, Geräte, Begriffsapparate, Arbeitstechniken, aber auch die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte.“⁵³

Mit dieser Charakterisierung versucht Lachenmann die Gesamtheit des bürgerlichen Musikbetriebs zu erfassen.⁵⁴ Darüber hinaus fungiert dieser Kulturbetrieb als Projektionsfläche des „gesellschaftliche[n] Bewußtsein[s] mit seinen Wertvorstellungen [...], Tabus [...] und [...]

⁵¹ Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *Gran Torso*. Musik für Streichquartett, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 386.

⁵² Helmut Lachenmann, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 107.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Dražić 2024, S. 113.

Widersprüchen.“⁵⁵ Der wesentliche Widerspruch besteht für Lachenmann zwischen dem „Bedürfnis des Menschen nach Schönheit und zugleich seiner Flucht vor der Wirklichkeit“⁵⁶ und damit auch zwischen der „Angst vor der Freiheit und [der] Sehnsucht nach ihr“⁵⁷. Als Teil der Gesellschaft sind auch Komponistinnen und Komponisten auf persönlicher Ebene mit diesem Konflikt konfrontiert. Der künstlerische Anspruch, in Anlehnung an Schönberg „sich auszudrücken“⁵⁸ kann nur über die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Apparat und dem reflektierten Umgang mit den musikalischen Mitteln erfüllt werden. Denn letztere stehen ausnahmslos „in unmittelbarer Beziehung zum ästhetischen Apparat und unter seiner Herrschaft.“⁵⁹ Zwei Voraussetzungen müssen also für authentischen Ausdruck erfüllt sein: Bewusstmachung der aktuellen Situation mitsamt ihrer Widersprüchlichkeiten einerseits sowie die Überwindung der Angst vor der Freiheit andererseits.

„Einzig in der Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Apparat und mit den Kategorien, die ihn bestimmen, vollzieht sich Selbsterkenntnis und musikalischer Ausdruck, und nur so lässt sich die Erfahrung von Freiheit künstlerisch vermitteln als bewußtgewordene Wirklichkeit mit ihren prägenden Widersprüchen. Die Erfahrung des Schönen hängt unlösbar mit dieser Bewußtmachung zusammen, denn bewußt machen bedeutet überwindbar machen.“⁶⁰

Lachenmann argumentiert, dass dieses Ideal seit jeher Maßstab des Neuen gewesen sei, wenn er sagt:

„[...] Bachs, Mozarts, Beethovens, Schuberts [...] Individuation, die Intensität und der Wahrheitsgehalt ihres musikalischen Ausdrucks [war] niemals zu trennen [...] von solcher Auseinandersetzung mit dem herrschenden und dennoch von ihnen beherrschten ästhetischen Apparat, wie er jeweils einen geschichtlichen und gesellschaftlichen Moment verkörperte.“⁶¹

⁵⁵ Lachenmann 1976, S. 107.

⁵⁶ Lachenmann 1976, S. 107.

⁵⁷ Ebd. S. 108.

⁵⁸ Ebd. S. 107.

⁵⁹ Lachenmann 1976, S. 107.

⁶⁰ Ebd. S. 108.

⁶¹ Ebd.

Den seriellen Komponisten der Nachkriegsavantgarde hält er vor, den Schönheitsbegriff „als suspekt gewordene[n] [...] nicht weiter reflektiert, sondern kurzweg ausgeklammert“⁶² und damit ebenjene Auseinandersetzung gescheut zu haben. Deren Glaube, „Tabula rasa machen und [...] von reinen konnotationsfreien Klangwerten ausgehen zu können“⁶³, habe sich als Illusion herausgestellt. Hierin sieht er auch deren „historisches Versagen gegenüber Gesellschaft und Wirklichkeit.“⁶⁴

Dass dieser Konflikt zwischen materialer Vorwegbestimmung und künstlerischem Ausdruck zeitunabhängig ist, liegt für Lachenmann daran, dass „jener ästhetische Apparat und das von ihm beherrschte Denken und Fühlen bis ins Unendliche strapazierfähig“⁶⁵ ist. Das hat zur Folge, dass auch jene Musik, die mit Hörgewohnheiten bricht, früher oder später Teil jenes Kulturbetriebs und somit in seiner Wirkung entschärft wird („Das Ungewohnte wird zum exotischen Hausgespenst domestiziert“⁶⁶).

Damit erkennt Lachenmann indirekt auch an, dass gerade seine Musik, mit der er ja neue Möglichkeiten der Wahrnehmung schaffen will, auch nicht davor gefeit ist, vom Sog des Kulturbetriebs erfasst zu werden und mit der Zeit eine ebensolche Entschärfung zu erfahren. Einerseits scheint bei Lachenmann die Hoffnung auf eine Veränderung des Menschen zu bestehen, indem durch das Provozieren eines neuen Hörens ästhetische und damit gesellschaftliche Tabus bewusst werden. Von Hörer*innen, die sich in diesem Sinne auf seine Musik einlassen, kann erwartet werden, dass sie eine ähnlich kritische Haltung gegenüber dem Kulturbetrieb und seinen Institutionen annehmen. Andererseits ist für Lachenmanns kompositorische Arbeit auch die Reflexion der eigenen Rezeption von Bedeutung. Denn mit der Gefahr der Entschärfung geht auch die Notwendigkeit einher, stilistisch nicht auf der Stelle zu treten. Das nämlich käme einer Anpassung an die Hörerwartungen des Publikums gleich, nachdem dieses nach einer gewissen Zeit nicht mehr geschockt auf solche Musik reagiert, sondern das Ungewohnte nun als reizvoll empfindet. Dass Lachenmann ab den 1980er Jahren vermehrt auch wieder tonhafte – oder wie er selbst sagt: „tonaloide“⁶⁷ – Klänge mit in seine Kompositionen einbezieht, habe auch damit zu tun gehabt, dass er sich dem ihm angehefteten Geräuschkomponisten-Label

⁶² Lachenmann 1976, S. 104.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 105.

⁶⁵ Helmut Lachenmann, „Musik als Abbild von Menschen“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 113.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ „Klang, Magie, Struktur – Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns“ (Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann an der Kunstuniversität Graz am 21.11.2005), in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 48.

entziehen wollte.⁶⁸ Zwar waren in *Pression*, *Air*, *Kontrakadenz* und anderen Werken der „musique concrète instrumentale“ tonhafte Elemente zugunsten von geräuschhaften Klanglichkeiten weitestgehend ausgespart, doch ging es dabei vordergründig um die Erforschung der hinter der Klangerzeugung liegenden Energien. Denn diese Erforschung geschah vor dem Hintergrund, dass Lachenmann auf der Suche nach neuen Zusammenhängen beziehungsweise Spannungssystemen war. Diese neuen Spannungssysteme sollten ein Hören außerhalb traditioneller Klischees beziehungsweise die Integration und Neubeleuchtung solcher Klischees in neuen Kontexten ermöglichen – darum ging es Lachenmann damals wie heute. Retrospektiv erweist sich der Fokus auf unkonventionelle Arten der instrumentalen Klangerzeugung in den späten 1960er und 70er Jahren als naheliegend, um wie bereits erwähnt der störenden Wirkung von Querfeldeinkontakten auf die Wahrnehmung solcher neuen Zusammenhänge möglichst entgegenzuwirken. Stellvertretend lässt sich die Wiedereingliederung traditioneller Klanglichkeiten an Lachenmanns Streichquartetten *Gran Torso* (1971/1972), *Reigen seliger Geister* (1989) und *Grido* (2000/2001) nachvollziehen.⁶⁹ Die *Marche fatale* (2018) bildet wohl das Extrembeispiel dafür wie Lachenmann mit seiner eigenen Rezeption umgeht, auch wenn der Komponist selbst über das Stück sagt, es sei „doch gar keine richtige Komposition“, „enth[alte] gar keine Musik“ und sei lediglich ein „nicht ganz unanspruchsvolles Arrangement auf [Lachenmanns] Weise“⁷⁰. Unabhängig von den Hintergründen der Entstehung: dass hier der Eindruck entsteht, er verweigere die mit ihm verbundene und möglicherweise missverstandene Verweigerungsästhetik⁷¹, dessen muss sich Lachenmann zumindest bewusst gewesen sein.

⁶⁸ In der Art äußerte sich Lachenmann in einem Gespräch mit Clemens Gadenstätter an der Kunstuniversität Graz am 24. Januar 2024.

⁶⁹ Siehe hierzu Elisabeth Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den großformalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten“, in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 155–172.

⁷⁰ Jan Brachmann, *Helmut Lachenmann im Gespräch*. „Man hat mich immer wieder in eine Ecke gestellt“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, online veröffentlicht am 07.06.2018, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/helmut-lachenmann-my-melodies-urauffuehrung-interview-100.html> (10.09.2024).

⁷¹ Lena Dražić weist darauf hin, dass Lachenmann sich wiederholt dagegen gewehrt hat, „auf den Begriff der Verweigerung reduziert und nolens volens als Oberhaupt einer Schule identifiziert zu werden, die diesen Begriff auf plakative Weise ausschlächtet.“ Dražić 2024, S. 119.

2. Zur Terminologie Lachenmanns

2.1 Klangtypologie

In seinem viel zitierten Aufsatz „Klangtypen der Neuen Musik“⁷² definiert Lachenmann fünf grundlegende Arten von Klängen. Dabei unterscheidet er grundsätzlich zwischen „Klang als Zustand [...] und Klang als Prozeß“⁷³, das entscheidende Merkmal für die Zuteilung zur einen oder anderen Kategorie ist die sogenannte „Eigenzeit“⁷⁴. Sie umfasst jene Dauer, die nötig ist, um die Eigenschaft eines [...] Klangs zu übermitteln“⁷⁵. Ist die Eigenzeit identisch mit der Dauer des Klanges, handelt es sich um einen Klangprozess. Bei Klangzuständen fällt die Eigenzeit maximal kurz aus und die charakteristische Klangeigenschaft kann auf unbestimmte Zeit ausgedehnt oder periodische wiederholt werden – die Eigenzeit und Klangdauer sind also nicht aneinander gekoppelt. Als Klangtypen stehen sich „Kadenzklang“ und diesem untergeordnet der „Impulsklang“ (beziehungsweise „Klangkadenz und Klangimpuls“)⁷⁶ als Klangprozesse, sowie „Farb-“, „Fluktuations-“ und „Texturklang“ (beziehungsweise „Klangfarbe“, „Klangfluktuation“ und „Klangtextur“)⁷⁷ als Klangzustände gegenüber.

Mit Kadenzklang ist ein klanglicher Vorgang bestehend aus Einschwingphase und Ausschwingphase gemeint, während beim Impulsklang die Einschwingphase auf einen Impuls komprimiert ist. Ein- und Ausschwingphase können künstlich manipuliert werden und können sich aus mehreren versetzt einsetzenden Ein- beziehungsweise Ausschwingvorgängen zusammensetzen und überlagern. Kadenzklänge können hinsichtlich ihres Komplexitätsgrades stark variieren – vom angeschlagenen Klavierton mit natürlichem Nachklang bis zu groß inszenierten und vielschichtig orchestrierten Klanggebilden.⁷⁸ Unabhängig davon ist das entscheidende Merkmal des Kadenzklangs, dass er „analog zur tonalen Kadenz ein charakteristisches Gefälle hat.“⁷⁹

Auch der Farbklang umfasst ein relativ breites Spektrum an unterschiedlich komplexen Klängen: ausgehaltene Einzeltöne, für deren Klangcharakteristik instrumentenabhängig die mitschwingenden Obertöne verantwortlich sind; gleichzeitig gespielte und ausgehaltene Töne

⁷² Helmut Lachenmann, „Klangtypen der neuen Musik“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 1–20.

⁷³ Ebd. S. 1.

⁷⁴ Ebd. S. 8.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd. S. 3.

⁷⁷ Ebd. S. 8–17.

⁷⁸ Vgl. die schematischen Darstellungen, ebd. S. 3–7.

⁷⁹ Lachenmann 1966/93, S. 3; Hervorhebung durch L.W.

(Intervalle, Akkorde, Cluster); Klänge mit „periodisch wiederholten [...] inneren Bewegungen“⁸⁰, wie zum Beispiel Triller oder Tremoli.

Werden Dauer und Amplitude dieser inneren Bewegungen noch vergrößert, entwickelt sich der Farbklang zum Fluktuationsklang. Lachenmann nennt als Beispiel für diesen Klangtyp „das charakteristisch fluktuierende Klangfeld einer Chopin-Etüde oder eines Bach-Präludiums“⁸¹. Der Schritt von Farb- zu Fluktuationsklang bringt zwingend eine Ausdehnung der Eigenzeit mit sich, sodass diese auch nun wahrgenommen werden kann. Dennoch stellt sich auch beim Fluktuationsklang durch die periodische Wiederholung eines regelmäßigen Musters der Eindruck eines Klangzustandes ein, dessen Dauer unabhängig von der Eigenzeit ist.⁸²

Der Texturklang schließlich ist durch ständige und unvorhersehbare Veränderung geprägt. Anders als bei Farb- und Fluktuationsklang entspricht die Charakteristik einer Textur jedoch nicht mehr den einzelnen Klangereignissen und -qualitäten, aus der sie sich zusammensetzt. Die Summe der unvorhersehbaren Einzelereignisse kulminiert nämlich schon nach relativ kurzer Zeit in einem „statischen Erlebnis statistischer Gesamteigenschaften“⁸³. Somit sind auch hier Eigenzeit und Dauer voneinander unabhängig, allerdings lässt sich die Eigenzeit dieses Klangtypus nicht mehr bestimmen. Sie variiert abhängig von der individuellen Wahrnehmung der Hörer*innen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten die Textur als solche für sich erkennen. Für Lachenmann hat beispielsweise der „charakteristische Arbeitslärm einer Fabrik“ Texturcharakter ebenso wie die „Laute der Natur an einer bestimmten Stelle der Landschaft“⁸⁴.

Über allen bisher besprochenen Klangtypen steht der Strukturklang. Innerhalb der Klangzustände – vom Farb- über den Fluktuationsklang bis zum Texturklang hin – findet eine Steigerung des Informationsgehalts pro Zeiteinheit statt. Damit breitet sich auch die Eigenzeit immer weiter aus und verliert dabei an Bestimmtheit. Der Strukturklang stellt nun „äußerlich [...] die Fortsetzung des Texturklangs“⁸⁵ dar, indem er über dessen bloßen, unvorhersehbaren Informationsreichtum hinausgeht. Im Texturklang sind die einzelnen Klangereignisse vom Zufall bestimmt, somit bis zu einem gewissen Grad also auch vertauschbar, ohne dass dadurch der Eindruck „statistischer Gesamteigenschaften“⁸⁶ gestört würde („strukturelle Irrelevanz des Details“⁸⁷). Im Strukturklang dagegen sind die Teilelemente in einem mannigfaltigen Beziehungsgeflecht so angeordnet, dass sie gemeinsam auf den Gesamtcharakter des Strukturklangs hin

⁸⁰ Lachenmann 1966/93, S. 10.

⁸¹ Lachenmann 1978, S. 36.

⁸² Lachenmann 1966/93, S.10.

⁸³ Ebd. S. 14. Hervorhebung durch L.W.

⁸⁴ Lachenmann 1978, S. 36.

⁸⁵ Lachenmann 1966/93, S. 17.

⁸⁶ Ebd. S. 15.

⁸⁷ Lachenmann 1966/93, S. 15.

wirken. Umgekehrt formuliert erfolgt die Anordnung der Einzelklänge also in Abhängigkeit jenes Gesamtcharakters des übergeordneten Strukturklangs. Jedes Klangereignis stellt einen integralen Bestandteil des Ganzen dar („strukturelle Relevanz des Details“⁸⁸). Das hat zur Folge, dass hier, wie schon im Kadenzklang, Eigenzeit und Klangdauer zusammenfallen – die Dauer der Struktur entspricht genau der Zeit, die zur Übermittlung aller Einzeleigenschaften nötig ist. Damit handelt es sich wieder um einen Klangprozess, der aber nun allen anderen besprochenen Klangtypen übergeordnet ist:

„Jene erwähnten Teilkomponenten eines Strukturklangs werden immer aus untergeordneten Klangtypen bestehen“⁸⁹.

Vom Kadenzklang unterscheidet sich der Strukturklang somit durch seine Ausdehnung, Zusammensetzung und Komplexität. Der Charakter eines Kadenzklangs kann aufgrund seiner geringen Eigenzeit relativ schnell und eindeutig wahrgenommen werden. Der Strukturklang dagegen vermittelt sich wegen seiner weit ausgedehnten Eigenzeit und komplexen Zusammensetzung laut Lachenmann „in einem mehrschichtigen und mehrdeutigen Abtast-Prozeß“⁹⁰. Außerdem wirkt die Struktur zurück auf ihre Einzelelemente, sie stellt den sinnstiftenden Zusammenhang, in dem die verschiedenen Klangereignisse auf einmalige Weise einander begegnen.⁹¹ Die Wahrnehmung solcher Vorgänge erfordert von der Hörer*in ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und die Fähigkeit, sowohl horizontal, als auch vertikal Beziehungen zwischen Klangereignissen herzustellen – und, realistisch betrachtet, auch mehrmaliges Hören. Für Lachenmann gehen in der Struktur Klang und Form ineinander über. Er geht sogar soweit, ganze Werke als Strukturklang oder eben – hier kommen Lachenmanns Wortspiele wieder zum Tragen – als *Klangstruktur* zu deuten:

„Von der sinnlichen Erfahrung her betrachtet ist so jedes Werk ein charakteristischer ‚Klang‘, Beethovens *Pastorale* ebenso wie Bachs *Matthäuspassion* oder Bergs *Wozzeck* [...]“⁹²

⁸⁸ Abgewandeltes Zitat, vgl. Anm. 90.

⁸⁹ Lachenmann 1966/93, S. 20.

⁹⁰ Ebd. S. 18.

⁹¹ Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich beispielsweise jene Stelle in *Pression* deuten, an der erstmals im Stück ein frei schwingender Celloton erklingt (Viertelschläge 252–267). Inmitten einer Klanglandschaft, in der sich großformal eine Transformation vom Geräusch hin zum Ton und wieder zurück zum Geräusch abspielt, kommt dem klingenden Ton als traditionellem Relikt eine Bedeutung zu, die für ihn innerhalb des tonal gebundenen Systems nicht existiert. Siehe hierzu Neuwirth 2008 und Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁹² Lachenmann 1978, S. 36.

Damit geht insgesamt eine eindeutige Wertung einher, die klar zugunsten des Strukturklangs ausfällt („das überlegene Niveau dieses Klangtyps“⁹³), vor allem gegenüber den Klangzuständen.

„Letztlich ist der Strukturklang der einzige Klangtyp, in welchem sich wahrhaft neue Klangvorstellungen verwirklichen lassen“⁹⁴.

Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich wohl auch Lachenmanns Skepsis gegenüber Klangfarben-Kompositionen verstehen.⁹⁵ Eine solche Wertung wirft zumindest die Frage auf, ob dieses Denken aus Lachenmanns eigener Wurzelung in einer insgesamt deutschsprachigen Musiktradition herrührt.

Eine Ausweitung des Strukturklang-Verständnis auf ganze Werke bringt allerdings auch einige Probleme mit sich. Bereits Klangstrukturen auf niedrigeren Betrachtungsebenen können, abhängig vom Grad der Komplexität, eine Herausforderung für die Wahrnehmung darstellen. Je größer dimensioniert außerdem die Klangstruktur gedacht ist, desto mehr ufert auch die geforderte Gedächtnisleistung aus. Vermittelndes Glied scheint ebenjener Gesamtcharakter zu sein, sofern er als intuitiv zugänglich verstanden wird, beziehungsweise sich eben nicht erst durch ein analytisches Auseinandernehmen offenbart.

Abschließend sei noch auf eine Parallele zwischen tonalem System und Lachenmanns Klangtypologie hingewiesen. Wie oben bereits angedeutet, ist der Kadenzklang begrifflich eindeutig von der tonalen Kadenz abgeleitet. Beiden ist ein charakteristisches Spannungsgefälle gemein: in der tonalen Kadenz als Dissonanz-Konsonanz-Verhältnis und im Kadenzklang als Verhältnis von Ein- und Ausschwingvorgängen. Lachenmann argumentiert nun, dass die tonale Kadenz – in ihrer einfachsten Form der Schritt von Dominante zur Tonika – sowohl als Aufeinanderfolge heterogener Klänge, als auch als klangliche Einheit aufgefasst werden kann. An diesem Punkt wendet Lachenmann seinen Kadenzklangtyp nun also zurück auf die tonale Kadenz an. Unabhängig von der Frage, ob dieser Zirkelschluss gerechtfertigt ist, liefert dieser Schritt die Grundvoraussetzung für Lachenmanns Überzeugung, dass Klang und Form ineinander übergehen. Lachenmann spricht davon, dass „Klang mindestens so gut durch die Homogenität eines sukzessiv wirkenden Ordnungsprinzips erfahren werden kann“⁹⁶. Für tonal gebundene Werke lässt sich eine großformal zugrundeliegende Kadenz abstrahieren, die das

⁹³ Lachenmann 1966/93, S. 20.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Lachenmann 1971/93, S. 29–23, außerdem Kapitel 1, S. 3f dieser Arbeit.

⁹⁶ Lachenmann 1966/93, S. 20.

sukzessiv wirkende Ordnungsprinzip in Form des Dissonanz-Konsonanz-Verhältnisses verkörpert. Ebenso ließe sich die grundlegende Idee, also ein grundlegendes Spannungsgefälle abstrahieren, das im Hintergrund einer Klangstruktur wirksam ist und damit der speziellen Anordnung der Einzelelemente innerhalb der Struktur Sinn verschafft. Ob Lachenmanns Strukturklang der aus dieser Argumentationskette abgeleiteten Forderung, Klang und Form zu vereinen, letztlich nachkommen kann, muss offen bleiben. In jedem Fall ist der Gedanke für Lachenmann subjektiv bedeutsam, auch wenn er zugibt, dass dieser Punkt möglicherweise in einer persönlichen Voreingenommenheit wurzelt:

„Die Idee, dass das ganze Stück als ein Klang erfahren und betrachtet werden könnte – das ist vielleicht eine persönliche Spinnerei. So wie manche beim Analysieren bewusst verzerrend mit dem Phänomen ‚Triller‘ umgehen, so strapaziere ich den Klang-Begriff selbst. Jedes Werk lässt sich für mich innerlich vorstellen als ein einziger charakteristischer Klang.“⁹⁷

2.2 Theoriebildung

Im Folgenden soll vor allem anhand zweier Texte Lachenmanns Auseinandersetzung mit der Materialfrage angedeutet werden. In seinem Aufsatz „Bedingungen des Materials – Stichworte zur Praxis der Theoriebildung“⁹⁸ erläutert Lachenmann 1978 vier Aspekte, die aus seiner Sicht jeglichem musikalischen Material grundlegend innewohnen – den „Tonalen“, den „Sinnlichen“, den „Strukturellen“ und den „Existenziellen“. Diese miteinander verwobenen Aspekte bilden für ihn die Basis einer „Einführung in eine Praxis der Theoriebildung“⁹⁹ Mit ihnen hat sich der Komponist auseinanderzusetzen, um sich „geltende[r] Wahrnehmungsmechanismen“ und seines „kompositorische[n] Temperaments“¹⁰⁰ bewusst zu werden. Ein Jahr später formuliert Lachenmann in einem weiteren Text die mit diesen vier Aspekten korrespondierenden „vier Grundbestimmungen des Musikhörens“¹⁰¹: Tonalität, Körperlichkeit, Struktur, Aura.

Die wesentlichen Punkte des tonalen Aspekts wurden bereits im ersten Kapitel behandelt.¹⁰² Im Vordergrund steht Lachenmanns Überzeugung von der extremen Strapazierbarkeit des Dissonanz-Konsonanz-Verhältnisses und die Gebundenheit von Tonhöhen, Klanggesten

⁹⁷ Podiumsdiskussion 2008, S. 20.

⁹⁸ Helmut Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 35–53.

⁹⁹ Ebd. S. 35.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Helmut Lachenmann, „Vier Grundbestimmungen des Musikhörens“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 54–62.

¹⁰² Vgl. S. 4 und S. 8.

und Klangfarben an tonale Kategorien. In diesem Zusammenhang geht Lachenmann beispielhaft auf eine bestimmte Stelle aus Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* ein (Ziffer 119–120). Er argumentiert, dass in den akkordischen Fortschreitungen dieser Takte trotz atonaler Konstruktion tonal bezogenes Hören bis zu einem gewissen Grad wirksam bleibt. Lachenmann ist überzeugt, dass das Phänomen Tonalität aufgrund ihrer „selbst als zersetzter [...] noch intakten Magie der harmonischen Schwingung“¹⁰³ nicht überwunden werden kann. Den Weg aus diesem Dilemma sieht er daher im reflektierten Umgang mit den klingenden Mitteln und deren Einbettung in neue Kontexte.

„Wie auch immer man sich von der Tonalität entfernen möchte, man wird stets von ihr wieder eingeholt werden. Das Problem heißt aber auch nicht: Wie entrinne ich dem tonalen Sog – und auch nicht: Mit welchen Tricks passe ich mich ihm wieder an: Vielmehr gilt es, diese tonalen Bestimmungen des Materials im Zusammenhang mit dem sich ständig verändernden Ganzen zu begreifen.“¹⁰⁴

Der sinnliche Aspekt umfasst die eben besprochene Klangtypologie, die Lachenmann orientiert an der empirisch-akustischen Erfahrung von Einzelklängen und Klangkonstellationen entworfen hat. Die definierten Typen Kadenzklang – Farbklang – Fluktuationsklang – Texturklang – Strukturklang sollen als Orientierungshilfe bei der Analyse posttonaler Musik dienen. Doch auch für die Analyse tonaler Musik kann dieser Ansatz laut Lachenmann fruchtbar gemacht werden. Ganz vom klanglichen Resultat gehen auch die Analysen von Cosima Linke (*Schreiben*), Emmanouil Vlitakis (*Tableau*), Markus Neuwirth (*Pression* und *Allegro sostenuto*) und Dieter Kleinrath (*Reigen seliger Geister*) aus. Auf diese Analysen wird bei der Behandlung unterschiedlicher höranalytischer Ansätze in Kapitel 3 gesondert eingegangen werden. Alle vier Autor*innen beschäftigen sich – in unterschiedlichen Graden und mit unterschiedlichen Strategien – mit der Beziehung von Klang und Form in der Musik Lachenmanns.

Auch der strukturelle Aspekt kam bereits im vorherigen Abschnitt im Zusammenhang mit dem Typ des Strukturklangs beziehungsweise der Klangstruktur zur Sprache. Während Lachenmann im Klangtypen-Aufsatz¹⁰⁵ aber vor allem die Wirkung und die akustische Wahrnehmung von Strukturen beschreibt, geht es ihm hier im Rahmen der Theoriebildung darum, eine „schematische Vorstellung“¹⁰⁶ des Strukturbegriffs zu vermitteln – nämlich die eines

¹⁰³ Lachenmann 1979, S. 55.

¹⁰⁴ Ebd. S. 56.

¹⁰⁵ „Klangtypen der Neuen Musik“, Lachenmann 1966/93, S. 1–20.

¹⁰⁶ Lachenmann 1978, S. 36.

„charakteristischen Gefüges, einer Art Polyphonie von Anordnungen“¹⁰⁷. Wesentlich ist dabei Lachenmanns Denken in Klangfamilien, die sich jeweils aus einer Reihe von Familienmitgliedern zusammensetzen. Diese Familienmitglieder sind nun mehr oder weniger ähnliche Klangereignisse, deren Zugehörigkeit zu einer Klangfamilie sich nicht einfach nur über ein oder mehrere gemeinsam geteilte Merkmale ergibt. Vielmehr strebt Lachenmann mit dem Familienbegriff die „Versammlung von scheinbar nicht zu vereinbarenden Klangmomenten und Objekten zu einer musikalischen Sinn-Einheit“¹⁰⁸ an. Durch Höranalyse oder Partiturstudium allein lässt sich also kaum und wenn, nur unvollständig nachvollziehen, welche Familienglieder welcher Familie zugeordnet sind. Schematisch betrachtet ergibt sich die genannte „Polyphonie von Anordnung“, also das Strukturgerüst, aus der „Anzahl der Familien und ihrer Einsatzabstände“¹⁰⁹ sowie aus der „Anzahl jeweils der Familienmitglieder und deren Einsatzabstände.“¹¹⁰ Wie genau diese beiden Merkmale bestimmt werden, stellt Lachenmann jedem Komponisten frei:

„Sie mögen starr fixiert, seriell permutiert, aleatorisch, spontan oder ‚stochastisch‘ gelenkt, an kausale Mechanismen gebunden, gerichtet oder ungerichtet sein.“¹¹¹

Für Lachenmann selbst kommt an dieser Stelle seine serielle Vorprägung zur Geltung, denn diese Punkte (Anzahl Familien/-glieder und Einsatzabstände) prädeterminiert er über verschiedene Reihentechniken.

Wie eingangs erwähnt haben vor allem Pietro Cavallotti¹¹², Josefine Helen Horn¹¹³ und Michael Zink¹¹⁴ in ihren Arbeiten den Kompositionsprozess Lachenmanns durch minutiöse Aufarbeitung des Skizzenmaterials einzelner Kompositionen nachvollzogen. Cavallotti unterteilt den Kompositionsprozess grob in zwei übergeordnete Schaffensphasen:

¹⁰⁷ Lachenmann 1978, S. 36.

¹⁰⁸ Helmut Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 88.

¹⁰⁹ Lachenmann 1978, S. 36.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Pietro Cavallotti, „Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von *Mouvement* (– vor der Erstarrung)“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 145–170; außerdem: Ders. *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* (Sonus 8), Schliengen: Ed. Argus 2006.

¹¹³ Josefine Helen Horn, „Postserielle Mechanismen der Formgenerierung. Zur Entstehung von Helmut Lachenmanns *Notturo*“, in: *MusikTexte* 79 (1999). S. 14–25.

¹¹⁴ Michael Zink, „Strukturen. Analytischer Versuch über Helmut Lachenmanns *Ausklang*“, in: *MusikTexte* 96 (2002), S. 27–41.

1. Die Präkomposition, in der über die mehrstufige Generierung eines Strukturnetzes die Einsatzpunkte von Klangereignissen und als Teil dieser Arbeit auch die Anzahl und Einsatzpunkte der Familien und Familienglieder definiert werden.
2. Die „eigentliche Kompositionsphase“¹¹⁵, in der das Klangmaterial einerseits bestimmt sowie verschiedenen Familien zugeordnet wird und andererseits in das Strukturnetz eingebettet wird. Wie Lena Dražić hervorhebt, geht Lachenmann mit seinem Strukturbegriff über den Ordnungs- und Konstruktionsgedanken im seriellen Sinne jedoch hinaus. Er stellt sich gegen „die hermetische Abriegelung gegen alles Außermusikalische“¹¹⁶ und bezieht „gerade die Kontaminierung der Mittel mit expressiver Bedeutung“¹¹⁷ mit ein. In „Bedingungen des Materials“ thematisiert Lachenmann die Illusion eines seriell gedachten Strukturbegriffs:

„Der Strukturbegriff [...] setzt scheinbar eine von allen übrigen Bestimmungen und Einflüssen unserer Wirklichkeit abgeschirmten Möglichkeit einer kommunikativen Beziehung zwischen ‚reiner‘ (klingender) Materie und ‚reinem‘ (rezipierendem) Geist voraus. Diese Illusion mancher Seriellen hat sich zerschlagen.“¹¹⁸

Die Erkenntnis, dass jedes musikalische Mittel mit einer „Aura“¹¹⁹ besetzt, also von vorneherein expressiv beladen ist, bezeichnet Lachenmann als den existentiellen Aspekt. Instrumentenklänge, Figuren, Intervallfolgen, dynamische Entwicklungen usw. sind intuitiv aus anderen Zusammenhängen bekannte Strukturen und Aura äußert sich als „die charakteristische Art von deren Vertrautheit.“¹²⁰ Kein Ordnungsprinzip oder strukturelles Konzept vermag es, musikalisches Material von dieser Vorbelastung zu befreien, höchstens es zu entfremden.¹²¹ Lachenmann fordert daher, „Aura und existenzielle[n] Wirklichkeitsanteil der Mittel [...] in den [...] Strukturbegriff [zu integrieren]“¹²², was notwendigerweise zu einer „Reduktion des Strukturbegriffs“¹²³ führt. Denn die Einbeziehung der Aura bedeutet gleichzeitig die Aufgabe der „Geschlossenheit und [...] prinzipielle[n] Komplexität“¹²⁴ der (seriell gedachten) Struktur. Daraus zieht Lachenmann folgende Konsequenz:

¹¹⁵ Cavallotti 2006, S. 148.

¹¹⁶ Dražić 2024, S. 110.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Lachenmann 1978, S. 46.

¹¹⁹ Lachenmann 1978, S. 46 und Lachenmann 1979, S. 60.

¹²⁰ Lachenmann 1979, S. 60.

¹²¹ Lachenmann 1978, S. 46.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

„Komponieren bedeutet über bloßes Strukturgebastel hinaus einiges mehr, nämlich die Auseinandersetzung mit wie auch immer bereits gegebenen Strukturen; es bedeutet: Strukturen – welche auch immer – ermöglichen, freilegen, bewußt machen, in Beziehung zueinander setzen, in Erinnerung bringen, suggerieren, halluzinatorisch auslösen usw.“¹²⁵

¹²⁵ Lachenmann 1978, S. 46.

3. Methode(n) der Analyse – unterschiedliche höranalytische Ansätze

Wie schon erwähnt orientiert sich die Analyse von *My Melodies* methodisch in erster Linie an der Arbeit von Cosima Linke. Darüber hinaus werden Ansätze von Emmanouil Vlita-kis, Markus Neuwirth und Dieter Kleinrath miteinbezogen. Alle diese Analysen gehen – im Gegensatz zur bereits angedeuteten Rekonstruktion des Kompositionsprozesses – vom fertigen Notentext und, noch wichtiger, von der Hörerfahrung aus.

3.1 Cosima Linke – Analyse zu *Schreiben. Musik für Orchester*¹²⁶

Cosima Linke verweist in ihrer Analyse zu *Schreiben – Musik für Orchester* (2002–03, revidiert 2004/05) auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Formanalyse posttonaler Musik ergeben. Mit dem Verlust von Tonalität als allgemein verbindlichem, zentralem Bezugssystem gehen auch die damit verbundenen formalen Funktionen und Typen verloren. Neben einer deutlich weniger einheitlichen Hörerfahrung von Neuer Musik führt dieser Umstand vor allem dazu, dass die Abstraktion eines werkbezogenen Formplans, also die Einteilung in einzelne Abschnitte, sich weniger eindeutig festlegen lässt, als dies bei tonal gebundener Musik möglich ist.¹²⁷

Ausgangspunkt ist für Linke eine Grobeinteilung von *Schreiben* in sechs große Formteile. Hauptkriterien für die Abgrenzung von Abschnitten sind hier überwiegend „starke[...] Kontrastwirkung“¹²⁸ sowie „Reduktion von Textur [...] und Dynamik“¹²⁹. Linke orientiert sich also an eindeutig wahrnehmbaren Klangereignissen, die einerseits einen „Kontrast zum Vorhergehenden“¹³⁰ darstellen, andererseits aber auch eine „nachhaltige Veränderung“¹³¹ hervorrufen.

Davon ausgehend legt sie den Fokus ihrer Analyse auf drei Aspekte, die in erster Linie wahrnehmungsorientiert sind. Zunächst untersucht sie die Übergänge zwischen den einzelnen Formteilen hin auf das Verhältnis von „Kontinuität und Diskontinuität [...] und Vernetzung“¹³². Dabei betrachtet sie nicht nur die Übergänge zwischen den von ihr festgelegten großformalen Abschnitten, sondern auch jene zwischen den einzelnen Tempoabschnitten. Aufgrund der eben bereits besprochenen Kriterien zur Einteilung in großformale Abschnitte (Kontrastwirkung,

¹²⁶ Cosima Linke, „*Schreiben* als Differenz von Stille und Klang. Aspekte der musikalischen Form in Helmut Lachenmanns *Schreiben. Musik für Orchester*“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 13/1, S. 117–149, online veröffentlicht am 20.02.2017, zuletzt geändert am 10.05.2018, <https://doi.org/10.31751/876> (25.05.2024), S. 116–149.

¹²⁷ Linke 2016, S. 121.

¹²⁸ Ebd. S. 126.

¹²⁹ Ebd. S. 127.

¹³⁰ Ebd. S. 126.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd. S. 117, 122.

Reduktion von Textur und Dynamik) erweisen sich die Übergänge auf makroformaler Ebene ausschließlich als diskontinuierlich. Für die Übergänge zwischen den formal untergeordneten Tempoabschnitten dagegen lässt sich das nicht pauschal sagen, diese sind mal kontinuierlich, mal diskontinuierlich.

Den zweiten Aspekt bildet „das Spiel mit Vorder- und Hintergrund“¹³³, welches sie anhand des ersten großen Abschnitts exemplarisch verdeutlicht.

Bei der Behandlung des dritten Aspekts, der „Art und Weise der Zeitartikulation, die mit verschiedenen Modi der Zeiterfahrung einhergeht“¹³⁴, differenziert sie neben Boulez‘ Unterscheidung von „pulsierende[r] (,eingekerbte[r]‘) und [...] amorphe[r] (,glatte[r]‘) Zeitartikulation“¹³⁵ auch eine „koordinierte Zeitartikulation.“¹³⁶ Pulsierend meint, dass ein „mehr oder weniger regelmäßig durchgehende[r] Puls“¹³⁷ hörbar ist. Eine solche Zeitartikulation ruft ein „prozessuales Hören“ hervor. Amorph dagegen steht dafür, dass den Hörer*innen „keine metrische Orientierung“¹³⁸ geboten wird und einzelne Klangereignisse oder Entwicklungen nicht voraushörbar sind. Mit koordinierter Zeitartikulation schließlich meint Linke, dass Klangereignisse in einer bestimmten Anordnung so miteinander in Beziehung gesetzt sind, dass sie als zusammengehörig und zusammenwirkend wahrgenommen werden.¹³⁹

Außerdem orientiert Linke sich in Bezug auf Lachenmanns Umgang mit Klangfamilien am von Markus Neuwirth vorgeschlagenen Prinzip der „kategorialen Transformation“, auf das weiter unten noch eingegangen wird.

Zur Charakterisierung und Beschreibung von Klängen und Klangereignissen beziehungsweise für die Zuordnung von Klängen zu Klangfamilien entwirft sie zudem eine Art Klangtypen-Matrix.¹⁴⁰ Diese setzt sich aus zwei übereinandergelegten Rastern zusammen und ist an phänomenologische Klangtypologien von Emmanouil Vlitakis¹⁴¹ und Matthias Hermann¹⁴²

¹³³ Linke 2016, S. 122.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Pierre Boulez, „Musikalische Technik“, in: *Musikdenken heute 1*, hrsg. v. Pierre Boulez, Mainz: Schott 1963, S. 29–123, zit. n. Linke 2016, S. 123.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ob die auf diese Weise gefundenen Klangfamilien jenen Klangfamilien entsprechen, die Lachenmann während der Komposition aufgestellt hat, lässt sich wie bereits erwähnt nur durch eine genaue Rekonstruktion des Kompositionsprozesses nachvollziehen.

¹⁴¹ Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe, Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, hrsg. v. Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke, Wolke Verlag Hofheim, 2008.

¹⁴² Matthias Herrmann, *Kreativität und Struktur. Kompositorische Verfahren Neuer Musik zwischen 1977 und 2003*, Saarbrücken: Pfau.

angelehnt. Die einzelnen Elemente sind dabei ausschließlich am Klangresultat orientiert. Diese Klangtypen-Matrix sei hier einmal wörtlich wiedergegeben:

Raster1:

1. „Tenuto-Klänge (kontinuierliche Klänge);“
2. „Perforierte Klänge (kontinuierlich fortgeführte Klänge, die aber in sich unterbrochen sind);“
3. „Impulsklänge (*secco*/abgedämpft);“
4. „Impulsklänge mit Resonanz (natürliche und künstliche Resonanzen)“¹⁴³

Raster 2:

- a) „geräuschhaft (die Tonhöhenwahrnehmung spielt keine entscheidende Rolle für die Klangwahrnehmung);“
- b) „schattenhafte“¹⁴⁴ beziehungsweise unbestimmte Tonhöhe (zwischen geräuschhaft und tonhaft: entweder schimmert eine bestimmte Tonhöhe schemenhaft durch wie bei Flautando-Spielweisen oder die Wahrnehmung registriert zwar einzelne Tonhöhen, erkennt aber keine bestimmte Tonhöhe im Sinne einer Verschmelzung von Partialtönen, so etwa bei Beckenklängen);“
- c) „tonhaft (bestimmte Tonhöhen deutlich erkennbar)“¹⁴⁵

3.2 Emmanouil Vlitakis – Analyse zu *Tableau für Orchester*

Vlitakis gibt seiner Analyse von *Tableau* eine Art zweiteiligen Unterbau, der als Grundlage für die meisten weiteren Überlegungen wirkt. Zum einen stellt auch Vlitakis eine großformale Gliederung des untersuchten Werkes voran. Die Unterteilung von *Tableau* in übergeordnete Formteile erfolgt hierbei vor allem unter Berücksichtigung des Verhältnisses Tonlichkeit – Tonlosigkeit¹⁴⁶, worin Vlitakis das „zentrale Spannungsfeld“¹⁴⁷ des Werkes sieht. Zum anderen entwirft er eine „dreiteilige Klangtypologie von Klangphänomenen“¹⁴⁸, die ein kontinuierliches Klangspektrum abdeckt. Die Extrempunkte sind hierbei „Impuls“ und „Fläche (Liegeklang)“, dazwischen positioniert sich der „Impuls mit Nachklang“ als vermittelnde Station. Insgesamt untersucht Vlitakis das Werk in Hinblick auf unterschiedliche Gegensatzpaare, die er als formbildend betrachtet: Fläche/Impuls, Harmonizität/Inharmonizität beziehungsweise Klang/Geräusch, Kontrast/Verwandtschaft, rhythmisch-dynamische Regelmäßigkeit/Unregelmäßigkeit, Einfachheit/Komplexität, außerdem das Verhältnis von Anschlagsklang und

¹⁴³ Linke 2016, S. 125.

¹⁴⁴ Der Übersichtlichkeit halber wurden die Anführungszeichen von „schattenhaft“ beim Zitat nicht übernommen.

¹⁴⁵ Ebd. S. 126.

¹⁴⁶ Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe, Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, hrsg. v. Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke, Wolke Verlag Hofheim, 2008, S. 26.

¹⁴⁷ Ebd. S. 42.

¹⁴⁸ Ebd. S. 57.

Nachklang und schließlich das Spiel mit Vordergrund und Hintergrund. Diese Spannungsfelder wirken sowohl horizontal, als auch vertikal, prägen also zum einen den musikalischen Verlauf, sind andererseits aber genauso für das Verhältnis gleichzeitig auftretender Klangereignisse bestimmend. Daran anknüpfend wird auch hier im Analyseteil *My Melodies* auf solche Gegensatzpaare hin untersucht.

Einige grundsätzliche Beobachtungen von Vlitakis seien an dieser Stelle noch erwähnt. Auf rein akustischer Ebene kann die Entwicklung von Tonlichkeit zu Tonlosigkeit laut Vlitakis als „Prozess der zunehmenden Verdichtung durch große Frequenzanhäufung“ betrachtet werden, die umgekehrte Entwicklung hingegen – von Tonlosigkeit zu Tonlichkeit – als „Prozess der Filterung“¹⁴⁹. Aus seiner Sicht ergibt sich daraus einer der wichtigsten kompositorischen Aspekte bei Lachenmann, nämlich das Spiel mit dem Verhältnis von Schärfe und Unschärfe in der Wahrnehmung von Klangobjekten.

„[...] Wird eine gewisse Dichte überschritten, [ist] die Wahrnehmung nicht mehr im Stande, analytisch aufzunehmen, d.h. Einzelkomponenten eines Phänomens zu unterscheiden. Wenn dagegen aus einem sehr dichten Komplex Elemente herausgefiltert werden, dann entsteht allmählich die Möglichkeit, klar unterscheidbare Strukturen wieder hörbar zu machen.“¹⁵⁰

Das hat vor allem Konsequenzen für die Behandlung des Orchesterapparats: in überwiegend tonlosen Abschnitten ist die Klangcharakteristik einzelner Instrumentengruppen kaum bis gar nicht mehr zu erkennen, vielmehr ergibt sich ein durchs bloße Hören nicht mehr differenzierbarer Gesamtklang. Das Resultat bezeichnet Vlitakis als „schattenhaften Klangriesen“ oder auch als „Hyperinstrument“¹⁵¹, in dem die Grenzen der Instrumentengruppen verschwimmen, ohne dass dabei an Klangfarbenreichtum einbüßt wird.

Das weckt Assoziationen an den Begriff des „Superinstruments“¹⁵², den Lachenmann selbst in der Analyse seines zweiten Streichquartetts *Reigen seliger Geister* verwendet. Die Bedeutung ist allerdings nicht ganz dieselbe. Lachenmann schafft sein Superinstrument, indem er die einzelnen Spielaktionen so koordiniert, dass für die Wahrnehmung nur ein rhythmisches Gesamtergebnis greifbar wird. Die rhythmische Gestaltung der Einzelstimmen kann hingegen nicht mehr herausgehört werden. Auch beschränkt Lachenmann den Begriff des

¹⁴⁹ Vlitakis 2008, S. 67.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Helmut Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett („Reigen seliger Geister“)“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 227–246.

Superinstruments nicht nur auf geräuschhafte Klänge, auch in tonhaften Passagen kann sich ein solcher Gesamtrhythmus ergeben.¹⁵³

Im Zusammenhang mit Liegeklängen, denen als „chorisch gesetzte Ein- und Zweiklang-Signale“¹⁵⁴ in *Tableau* eine tragende Rolle zukommt, verwendet Vlitakis außerdem den Begriff „Klangfarbenmelodie“¹⁵⁵. Sie ist Resultat dynamischer und klanglicher Veränderungen innerhalb breit orchestrierter Liegeklänge, deren Tonhöhe über weite Strecken gleich bleibt.

„Der einzelne Ton, der im traditionellen Tonsatz eine Identität bildet, wird hier [...] mit allen erdenklichen Mitteln differenziert, so dass die Tonhöhe nur eine Fixierung im Tonraum darstellt [...]. Die Mehrdimensionalität der ‚Klangskulptur‘ (die Dimensionen Zeit, Klangfarbe und Dynamik sind hier eingeschaltet) ist in einem solchen Fall kompositorisch relevanter als die Eindimensionalität der Tonhöhe [...]“¹⁵⁶

Darüber hinaus wendet Vlitakis den Begriff der Klangfarbenmelodie auch auf Klangereignisse an, in denen äußerst heterogene Einzelelemente so schnell aufeinander folgen, dass sie als melodische Einheit wahrgenommen werden.¹⁵⁷

3.3 Markus Neuwirth – Analyse zu *Pression* und *Allegro sostenuto*

Im Umgang Lachenmanns mit Klangfamilien erkennt Markus Neuwirth Wittgensteins Prinzip der „Familienähnlichkeit“¹⁵⁸ und führt in diesem Zusammenhang den Begriff der „kategorialen Transformation“¹⁵⁹ ein. Wittgenstein ist der Auffassung, dass unter einem Überbegriff zusammengefasste Elemente nicht zwingend dieselben Merkmale teilen müssen, vielmehr ergibt sich die Familienähnlichkeit durch „sukzessive Überlappungen von Merkmalen zwischen den Exemplaren“¹⁶⁰, lässt sich also über eine „logische Ableitungskette“¹⁶¹

¹⁵³ Lachenmann 1995/2002. S. 231–237.

¹⁵⁴ Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *Tableau. Stück für Orchester (1988/89)*, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 400.

¹⁵⁵ Vlitakis 2008, S. 50, 52.

¹⁵⁶ Ebd. S. 52.

¹⁵⁷ Als Beispiel nennt Vlitakis eine schnelle Abfolge von vollklingendem Tritonus in der Harfe, gepresstes Streichen hinter dem Steg in den Celli und Rim-Shot auf zwei kleinen Trommeln kombiniert mit einem hohen Paukenschlag in T. 27. „Alle drei Aktionen werden nach zunehmender Schallstärke, Geräuschhaftigkeit und Perkussivität angeordnet, so dass ein Crescendo entsteht. Direkte zeitliche Abfolge, gleich Dynamik und Funktion erlauben es, diese drei Elemente in einer gemeinsamen Gestik zusammenzufassen [...]“, Vlitakis 2008, S. 50.

¹⁵⁸ Markus Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie – Kognitionswissenschaftliche Annäherung an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro Sostenuto*“, in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 79.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

nachvollziehen. Auf diese Weise können auch sehr unterschiedliche Elemente als demselben Begriff beziehungsweise als derselben Familie zugehörig betrachtet werden. Dies wiederum entspricht auch Lachenmanns Vorstellung des Familienbegriffs, welcher „die Versammlung von scheinbar nicht zu vereinenden Klangmomenten zu einer musikalischen Sinneinheit [erlaubt]“¹⁶². Erst durch die Öffnung des Familienbegriffs im Sinne Lachenmanns beziehungsweise Wittgensteins können die einzelnen Mitglieder in diesem Beispiel, die ja eben nicht alle dieselben Merkmale teilen, unter dem Überbegriff „Familie“ sinnvoll zusammengefasst werden. Problematisch ist allerdings, dass mit diesem Verständnis gleichzeitig die Grenzen zwischen unterschiedlichen Familien so sehr verschwimmen, dass je nach Abstraktionsebene Familienähnlichkeiten zwischen eigentlich allen erdenklichen Objekten erkannt werden können.¹⁶³ Diese Problematik trifft nun auch insofern auf Lachenmanns Musik zu, als dass für die Hörer*in oder denjenigen, der sich mit der Partitur analytisch auseinandersetzt, nicht mit Bestimmtheit nachvollziehbar ist, welche Klangereignisse nun genau welcher Familie zuzuordnen sind. Wie bereits erwähnt (Kapitel 2.2) kann nur über das Studium von Lachenmanns Skizzen der Kompositionsprozess eines Werkes und damit auch die Aufstellung der Klangfamilien nachvollzogen werden. Gleichzeitig bietet genau diese Ambivalenz in der Familienzugehörigkeit Lachenmann kompositorisch erst die Möglichkeit, Verbindungen zwischen klanglichen Extremen herzustellen und sie über genannte „logische Ableitungsketten“ in Zusammenhang zu bringen. Mit „kategorialer Transformation“ meint Neuwirth nun jenes Verfahren, mit dem Lachenmann zwischen verschiedensten Klangqualitäten vermittelt. Außerdem erkennt er darin ein wichtiges Mittel Lachenmanns, formale Stringenz zu gewährleisten, das heißt, die kategoriale Transformation dient immer dazu, einen ganz bestimmten musikalischen Verlauf für die Hörer*in erfahrbar zu machen.

Zu Wittgensteins Familienähnlichkeit hat Lachenmann sich nie öffentlich geäußert, daher ist es fraglich, ob er sich in dieser Hinsicht von Wittgenstein hat inspirieren lassen.¹⁶⁴ Neuwirth zeigt jedoch durch die Analyse einiger Ausschnitte von *Pression* und *Allegro sostenuto*, wie Lachenmanns Musik unter diesem Gesichtspunkt verstanden werden kann.

Ausgangspunkt ist für Neuwirth ein bestimmter Kritikpunkt, den er an der *Pression*-Analyse Hans-Peter Jahns¹⁶⁵ formuliert. Jahn unterteilt *Pression* in vier große Formteile, wobei der erste als eine Art Exposition die „Hauptaktionen“ vorstellt, welche im zweiten und dritten Teil

¹⁶² Lachenmann 1990, S. 88.

¹⁶³ Neuwirth 2008, S. 80, Anm. 26.

¹⁶⁴ Neuwirth 2008, S. 98.

¹⁶⁵ Hans-Peter Jahn, „*Pression*. Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretationstechnischen Bedingungen“, in: *Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 61/62), München: edition text + kritik 1988, 40–61.

„den Ausgangspunkt der Verarbeitung und Variation bilden“ und im vierten Teil als Coda „in komprimierter Form zusammen[ge]fasst [werden].“¹⁶⁶ Darüber hinaus setzen sich der erste und dritte Formteil jeweils aus vier und der zweite und vierte jeweils aus zwei Unterabschnitten zusammen. Die Einteilung in Formsegmente erfolgt hierbei auf Basis der jeweils tragenden Klangqualität:

„Jahn sieht in *Pression* das Konzept einer assoziativen Form verwirklicht. Jedes Formsegment schöpfe das Potential einer Klangeigenschaft aus.“¹⁶⁷

Ferner sieht Jahn die unterschiedlichen Klanglichkeiten dergestalt miteinander in Verbindung stehend, als dass sie „sich zwangsläufig aus einer sukzessiven Veränderung der Spielweise ergeben (,kontinuierliches Gefälle‘)“¹⁶⁸. Darin erkennt er ein wesentliches kompositorisches Prinzip von *Pression*.

Neuwirths Kritik richtet sich nun an Jahns abschließender Beurteilung, die Formteile seien gerade wegen dieses verwandtschaftlichen Verhältnisses beliebig austauschbar, „ohne daß der kompositorischen Logik Schaden zugefügt werden würde.“¹⁶⁹ Zu diesem Schluss kommt Jahn laut Neuwirth, da er das Werk primär ausgehend von den jeweils angewendeten Spieltechniken analysiert, aber bei der formalen Einteilung das eigentliche Klangresultat nicht berücksichtigt. Nur so kann theoretisch „jeder der ersten drei Teile auch immer die Exposition des anderen Teils dar[stellen]“¹⁷⁰. Neuwirths Ziel ist nun, mit seiner Analyse „aus einer hörerorientierten Perspektive [...] den Prozess der kategorialen Transformation [...] zu begreifen und damit Evidenz gegen Jahns Hypothese von der Austauschbarkeit der Formteile vorzubringen.“¹⁷¹

Bei der Betrachtung der ersten 267 Viertelschläge – bis zu jener einzigen Stelle in *Pression*, in der das Cello einen traditionell erzeugten Ton spielt – kommt er zum Schluss, dass die Reihenfolge der von Jahn erkannten Formteile eben nicht willkürlich austauschbar ist, sondern einer ganz bestimmten klanglichen Inszenierung dient, die „die Erfahrung kategorialer Transformation [...] in Echtzeit“¹⁷² ermöglicht.

¹⁶⁶ Neuwirth 2008, S. 85.

¹⁶⁷ Neuwirth 2008, S. 86.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Jahn 1988, S. 54.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Neuwirth 2008, S. 88.

¹⁷² Ebd. S. 92.

„Hörer [...] erleben den Übergang zwischen verschiedenen Impuls-Formen (Impulse, die durch Wischbewegungen mit der Handfläche auf den Saiten erzeugt werden, in Impulse, die in Gestalt gepresster Geräusche auf distinkten Tönhöhen [...] in Erscheinung treten) bis hin zum frei schwingenden Ton.“¹⁷³

Vor dem Hintergrund von Lachenmanns Ästhetik einer „musique concrète instrumentale“ deutet Neuwirth diese klangliche Entwicklung folgendermaßen:

„Der konventionelle Ton hat zwar mit den anfänglichen Impulsen nichts mehr gemeinsam, ist aber mit ihnen durch das vermittelnde Glied der gepressten Geräusche verbunden, mit denen er die distinkte Tonhöhe teilt. Somit erscheint der herkömmliche Cello-Ton nicht bloß beliebig neben anderen Klang- und Geräusch-Varianten, sondern wird aufgrund der kompositorischen Inszenierung als exterritoriales Moment erfahren.“¹⁷⁴

In seiner Analyse des Beginns von *Allegro Sostenuto* für Klarinette/Bassklarinette, Violoncello und Klavier zeigt Neuwirth ein weiteres Beispiel für kategoriale Transformation. Zunächst stellt er eine Beschreibung des verwendeten Materials voran, das „in vier Basiselemente unterteilt werden [kann]: Haltetöne, Repetitionestöne, Arpeggios und Einzeltonimpulse.“¹⁷⁵ Diese Basiselemente wiederum dienen der Bildung von Klangfamilien. Die Funktion der kategorialen Transformation hier beschreibt Neuwirth folgendermaßen:

„Das Verfahren [...] zielt nun darauf ab, die jeweiligen Elemente von Instrument zu Instrument – im Sinne der im Begriff der ‚Familienähnlichkeit‘ implizierten Merkmalsüberlappung – kettenartig weiter zu reichen und dadurch sukzessive zu verwandeln.“¹⁷⁶

Zur Realisierung dieser Idee bedient sich Lachenmann unterschiedlicher Techniken, Neuwirth führt für den betrachteten Werkausschnitt verschiedene Verfahren beziehungsweise Gestaltungsprinzipien an: das der „sukzessiven Ablösung von Haltetönen“, das der „Verdeckung“ und – zwar nicht mit direktem Bezug auf den analysierten Ausschnitt – das des „perkussiven Löschens“¹⁷⁷.

¹⁷³ Neuwirth 2008, S. 92.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd. S. 93.

¹⁷⁶ Ebd. S. 94.

¹⁷⁷ Ebd. S. 94–96.

Die „sukzessiven Ablösung von Haltetönen“ ist mehr oder weniger selbsterklärend und basiert auf der Überlagerung zweier einen Liegeton spielenden Stimmen, wobei eine Stimme allmählich verklingt, während die zweite nach – meist zunächst unmerklichem Hinzutreten – die Rolle der ersten Stimme übernimmt.¹⁷⁸ Die Technik der „Verdeckung“ funktioniert ähnlich, auch hier geht eine zunächst kaum bis gar nicht hörbare Stimme aus dem Klang eines anderen Instruments hervor. Dieser Klang ist jedoch in diesem Fall impulshaft und verdeckt so den Einsatz der hinzutretenden Stimme.¹⁷⁹ Anders als bei der „sukzessiven Ablösung von Haltetönen“ ist für dieses Verfahren kennzeichnend, dass es heterogene Klangereignisse miteinander in Beziehung setzt.

Inwiefern oder ob das Verfahren des „perkussiven Löschens“ in Bezug zur Rolle der kategorialen Transformation in *Allegro sostenuto* steht, wird aus dem Text nicht klar. Gemeint ist im Prinzip das Gegenteil der „Verdeckung“: ein plötzlicher Impuls eines Instruments schneidet förmlich den Klang einer anderen Stimme ab, sodass beim Hören ein kausaler Zusammenhang zwischen Impuls (Ursache) und Verschwinden (Wirkung) hergestellt wird.¹⁸⁰

3.4 Dieter Kleinrath – Analyse zu *Reigen seliger Geister*

Dieter Kleinrath erkennt bei seiner Analyse von Lachenmanns zweitem Streichquartett *Reigen seliger Geister* Strukturen, die er als „selbstähnlich“¹⁸¹ bezeichnet. Damit meint Kleinrath „formale Strukturen, deren großformale Eigenschaften Ähnlichkeiten mit den Eigenschaften der ihnen untergeordneten Formteile besitzen.“¹⁸² Zur Überzeugung, dass selbstähnliche Strukturen im *Reigen* eine wichtige Rolle spielen, kommt er, indem er auf unterschiedlichen formalen Ebenen Kategorien-Transformationen verfolgt. Die Analyse von *My Melodies* hier zielt zwar nicht darauf ab, Kleinraths Idee selbstähnlicher Strukturen weiterzuverfolgen, allerdings ist seine Beschreibung von Kategorien-Transformationen hilfreich. Außerdem bestehen gewisse Ähnlichkeiten zwischen Kleinraths „transformierenden Klangkategorien“¹⁸³ (siehe

¹⁷⁸ Neuwirth 2008, S. 95: Als Beispiel nennt Neuwirth die Takte 12ff., in denen das Cello das des³ der Klarinette übernimmt. Das Cello erzeugt zunächst kaum hörbar (*cresc* zu *ppp*) eine Reibung durch dem Halteton d³, bevor es einen Takt später auf das des³ absteigt und in der Folge die Halteton-Rolle der Klarinette übernimmt.

¹⁷⁹ Neuwirth 2008, S. 96: In T. 3 findet sich eine solche Verdeckung: Aus dem Akkordimpuls im dreifachen Fortissimo im Klavier entwickelt sich das im vierfachen piano beginnende as² der Klarinette. Diese Stelle könnte auch im Sinne Vlitakis als künstliche Nachklanginszenierung gedeutet werden.

¹⁸⁰ Neuwirth 2008, S. 96. Der Begriff des „perkussiven Löschens“ stammt von Charles Philipp Chambers, siehe ebd. Anm. 66.

¹⁸¹ Dieter Kleinrath, „(Selbst)ähnliche Formstrukturen in Helmut Lachenmanns Zweitem Streichquartett *Reigen seliger Geister*“, in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 173

¹⁸² Ebd. Anm. 3.

¹⁸³ Kleinrath 2008, S. 176.

unten) und Neuwirths „kategorialer Transformation“¹⁸⁴, wenngleich auch weder Neuwirth, noch Kleinrath sich aufeinander beziehen.

Kleinrath unterscheidet grundsätzlich zwischen „Klangfarben-“ und „Impulskategorien“¹⁸⁵. Als Beispiele für Klangfarben-Kategorien nennt er „Flautando-, Flageolett- oder Rausch-Varianten von Klängen.“¹⁸⁶ Gemeint ist damit, dass ein bestimmter Klang mit unterschiedlichen Klangfarben besetzt werden kann. Außerdem entsprechen Rausch-, Flautando- und Flageolett-Varianten in dieser Reihenfolge einer Abnahme des Geräuschanteils bei gleichzeitiger Zunahme des Tonhöhenanteils. Da der Geräusch-/Tonhöhenanteil bei Streichinstrumenten über die Kontaktstelle des Bogens reguliert wird, sind Übergänge zwischen den Kategorien durch Bogenverlagerung möglich.

Für Impulsklänge führt Kleinrath alle Pizzicato-Varianten an, darüber hinaus das von Lachenmann selbst als solches bezeichnete „gewendete Pizzicato“ (auch „Japser“)¹⁸⁷ und zuletzt ein Klangphänomen, das der Autor selbst als „gedehntes Tremolo“¹⁸⁸ bezeichnet. Das gewendete Pizzicato stellt klanglich die Umkehr des durch ein Pizzicato ausgelösten Klangprozess dar – ein Impuls mit Nachklang wird zu einem Crescendo mit impulsivem Ende.¹⁸⁹ Den Begriff „gedehntes Tremolo“ wendet Kleinrath auf Liegeklänge an, die durch „interne Impulse“¹⁹⁰ beziehungsweise Akzente strukturiert werden.

Manche Klangkategorien eignen sich besonders dazu, als vermittelnde klangliche Zwischenstufen die Transformationen zwischen entgegengesetzten Klanglichkeiten erst zu ermöglichen. In Anlehnung an Lachenmanns Beschreibung des *Reigens* als „transformierendes Kategorienfeld“¹⁹¹ bestimmt Kleinrath sogenannte „transformierende Klangkategorien“¹⁹². Dazu zählt er „Flautando-“, „Flageolett-“, „Triller-“ und „Pizzicato-Varianten“, die Lachenmann selbst in diesem Zusammenhang erwähnt¹⁹³, außerdem führt Kleinrath die Kategorien der „Rausch-“ und „Tremolo-Varianten“ ein.

¹⁸⁴ Siehe Kapitel 2.3.

¹⁸⁵ Kleinrath 2008, S. 177–180.

¹⁸⁶ Ebd. S. 177.

¹⁸⁷ Lachenmann 1995/2002, S. 232. Lachenmann beschreibt hier die Klangwirkung des gewendeten Pizzicato als „japsend“.

¹⁸⁸ Kleinrath 2008, S. 179.

¹⁸⁹ Lachenmann setzt das gewendete Pizzicato um, indem ein mittels „Aufstrichgestus“ crescendierender Ton abrupt durch Auflegen der Griffhand – den „Dämpfgriff“ – am Schwingen gehindert und so abgebrochen wird. Siehe Lachenmann 1995/2002, S. 232.

¹⁹⁰ Kleinrath 2008, S. 179.

¹⁹¹ Lachenmann 1995/2002, S. 228.

¹⁹² Kleinrath 2008, S. 176.

¹⁹³ Lachenmann 1995/2002, S. 228ff.

Modellhaft beschreibt er anschließend vier Kategorien-Transformationen, die sich im *Reigen* abspielen. Beginn und Ende einer solchen Transformationskette¹⁹⁴ bildet dabei immer ein Gegensatzpaar, die transformierenden Klangkategorien dazwischen wirken als „Übergangselement[e]“¹⁹⁵.

Beispiel 1: Die Kluft zwischen Geräuschen und Tonhöhen beispielsweise wird im *Reigen* meist über die Übergangselemente Flautando- und Flageolet-Klänge überbrückt:

„Geräusche → Flautandi → Obertöne/Flageolet → Tonhöhen“¹⁹⁶

Beispiel 2: Die Transformation eines Liegeklanges in Impulse geschieht über das gedehnte Tremolo, also durch zunehmende Strukturierung des Liegeklanges durch Akzente.



Abbildung 1: Kleinraths Darstellung einer Modell-Transformation Liegeklang – gedehntes Tremolo – Impulse.¹⁹⁷

Beispiel 3: Klänge mit langer Dauer in Form von Glissandi, die sich über mehrere Schläge hinweg ziehen, werden im *Reigen* unter anderem über Impuls-Glissandi und gewendete Pizzicati in Impulse verwandelt.



Abbildung 2: Kleinraths modellhafte Darstellung der Transformation eines langsamen Glissando in ein (Akkord-)Pizzicato.¹⁹⁸

Beispiel 4: Die letzte von Kleinrath beschriebene Transformation spielt sich zwischen horizontalen (zum Beispiel unisono-Klänge, einzelne Pizzicati) und vertikalen Klängen (zum Beispiel Glissandi, Akkorde) ab. Das Bindeglied hier ist die Kategorie des Trillers, die einerseits mit einem ausgehaltenen Einzelton über die Kategorie des Tremolo verbunden werden kann, während sie andererseits nach der anderen Richtung hin durch Ausweitung des Triller-Tonraumes sukzessive in ein Glissando überführt werden kann.

¹⁹⁴ Es ließe sich auch von einer „Ableitungskette“ sprechen. Siehe Kapitel 3.3.

¹⁹⁵ Kleinrath 2008, S. 180.

¹⁹⁶ Kleinrath 2008, S. 179.

¹⁹⁷ Ebd. S. 180.

¹⁹⁸ Ebd.



Abbildung 3: Kleinraths modellhafte Darstellung der Transformation von horizontalen zu vertikalen Klängen, hier von Liegeklang zu Glissando.¹⁹⁹

An dieser Stelle sei nochmal auf den modellhaften Charakter der gegebenen Beispiele verwiesen. Kleinrath selbst betont, dass sich die tatsächlichen Klangtransformationen im *Reigen* um einiges subtiler vollziehen.²⁰⁰ Hinzu kommt, dass sich oftmals Prozesse überlagern, wodurch Transformationen auf der Mikroebene eher verschleiert werden. Auf großformaler Ebene macht sich deren Wirkung jedoch bemerkbar, spätestens dann, wenn eine zuvor dominierende Klangkategorie von einer anderen verdrängt wurde.

Ähnlich wie Neuwirth zieht Kleinrath außerdem den Schluss, dass das Werk über die Chronologie der Transformationsprozesse formale Stringenz erlangt. Insgesamt stellt der *Reigen* aus seiner Sicht ein großes Pendel zwischen den oben genannten Gegensatzpaaren (Geräusche/Tonhöhen, Liegeklänge/Impulse, Horizontale/Vertikale) dar, das über den Gesamtverlauf hinweg einmal zum anderen Extrem hin- und schließlich wieder zurückschwingt.

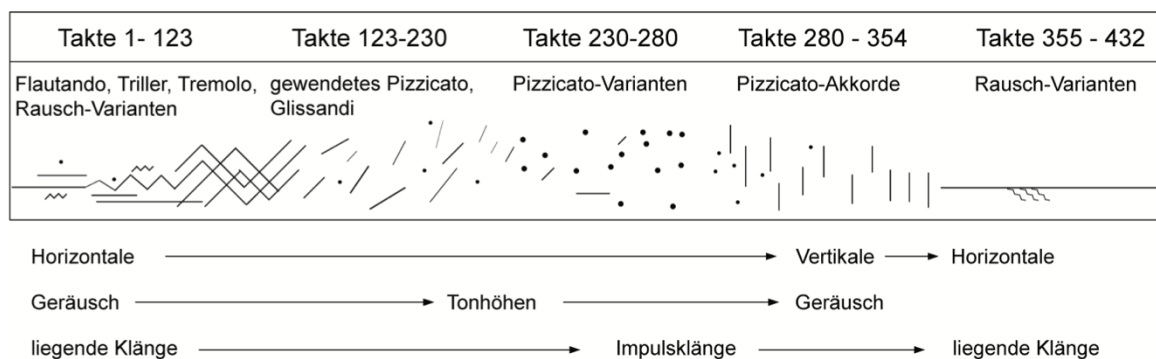


Abbildung 4: Kleinraths schematische Darstellung der Großform im *Reigen*.²⁰¹

¹⁹⁹ Kleinrath 2008, S. 180f.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd. S. 181.

4. Analyse

Im Folgenden soll eine mögliche formale Unterteilung von *My Melodies* in neun Abschnitte angeboten werden. Dabei werden jene beiden Hauptkriterien zur Abgrenzung von Abschnitten herangezogen, an denen sich Cosima Linke bei ihrer Analyse von *Schreiben* orientiert hat: „Reduktion in Textur und Klangraum“²⁰² sowie „Kontrast mit nachhaltiger Wirkung“²⁰³.

Gleichzeitig sei aber auch auf die Problematik hingewiesen, dass eine solche Segmentierung der Musik Lachenmanns bis zu einem gewissen Grad zuwiderläuft. Zur Problematik der Einteilung seiner Werke in Formteile hat Lachenmann sich im Gespräch über sein zweites Streichquartett selbst geäußert:

„Für mich ist es nicht so leicht, Formteile voneinander zu trennen. Aber – trotz aller vielfachen Überschneidungen: Es gibt diese Trennungen – sozusagen Abschnitte – natürlich. Auch in meinem 2. Streichquartett. Mit dem Epilog [...] beginnt ein eigener Charakter; trotzdem hängen noch die ‚Knaller‘ von vorher [...] in den Epilog hinein [...]. Ich lege die Gesamtform eines Stückes gerne zuvor durch eine Art Netz fest. [...] Und wie lässt sich ein Netz in Formteile gliedern?“²⁰⁴

Vor diesem Hintergrund dient die großformale Einteilung von *My Melodies* in Abschnitte in erster Linie dazu, einen Überblick über das fast 45-minütige Werk zu geben.

Eine weitere Unterteilung in „Phasen“ erfolgt dann überwiegend unter Berücksichtigung von Kontinuität, Zeitartikulation, dominierenden Klangelementen und des Grades an Geräusch- oder Tonhaftigkeit. Diese Betrachtungsebenen sind aber nur Richtgrößen bei der Abgrenzung von Phasen, die bei der Begründung einzelner Entscheidungen helfen können. Ein eindeutiges Wenn-Dann-Verhältnis wie bei der Abgrenzung der neun Abschnitte gibt es hier nicht. Unterschiedliche Hörer*innen werden auf dieser vagen Bestimmungsgrundlage vielleicht unterschiedliche Begrenzungen setzen. Letztendlich ist jedoch nebensächlich, wo genau und ob überhaupt solche Grenzen gesetzt werden. Denn vielmehr soll diese Einteilung in Phasen nur ein Behelf dabei sein, Verlauf und Kontur der Abschnitte nachzuzeichnen und dazu dienen, analytisch-interessierten Hörer*innen Orientierung innerhalb größer angelegter Transformationsprozesse zu bieten.

²⁰² Linke 2016, S. 126.

²⁰³ Ebd. S. 127.

²⁰⁴ Podiumsdiskussion 2008, S. 20.

Im Besonderen wird auf die Abschnitte 1 und 2 eingegangen werden, um einige Prinzipien der Analyse zu verdeutlichen. Der übrige Verlauf des Werkes wird dann über tabellarische Darstellungen der anderen Abschnitte und kürzere Beschreibungen nachgezeichnet.

Wie eingangs erwähnt wird hier die Live-Aufnahme des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Matthias Hermann vom 23. Juni 2023 verwendet. Diese Aufnahme ist in sechs Tracks unterteilt und enthält außerdem einige Bonustracks, auf denen ausgewählte Stellen einzeln angehört werden können. Bei der großformatigen Einteilung werden deshalb auch die Zeitangabe an den Tracks orientiert.

Abschnitt	1	2	3	4	5	6	Kadenz	7
Takt	1–62	62.3–140	141–289	289–411	412–477	477–596	597–626	626–767
Tempo	♩= 54					♩= 72	♩ = 144	♩= 58
Takt	1–571					572–596	597–626	626–767
Track[Zeit] Dauer	1[0'00''–4'06''] 4'06	1[4'06–8'38] 4'32	2[0'00]–3[3'40] 7'45	3[3'40–9'47] 6'07	4[0'00–4'51] 4'51	4[4'51–11'11] 7'01	5[0'00–0'53] 0'53	6[0'00–9'47] 9'47
Verhältnis Ton/ Geräusch	Tonhaft	Überwiegend schatten-/ge- räuschhaft	Überwiegend ge- räusch-/schattenhaft	Tonhafte/ geräuschhafte Episoden im Wechsel	Überwiegend schatten- /geräuschhaft	Überwiegend tonhaft	Tonhaft	Gemischt, An- fang/Ende ge- räuschhaft
Transformatio- nen	Einzelklänge Impulse/ Kaskaden–Liege- klänge–Impulse/ Kaskaden–gemischt Zeitartikulation koordiniert–pulsie- rend–koordiniert	Ton/Geräusch schatten-/ geräuschhaft–ton- haft–schatten-/ge- räuschhaft Zeitartikulation amorph–pulsie- rend–amorph	Zeitartikulation koord./amorph–ko- ord./pulsierend–pul- sierend	Kontinuität/ Diskontinuität Von diskontinu-ierlich zu kontinuierlich, Ende diskontinuierlich	Ton/Geräusch schatten-/geräuschhaft– tonhaft–schatten-/ge- räuschhaft Zeitartikulation amorph–pulsierend– amorph	Zeitartikulation pulsierend–koord.– pulsierend Ton/Geräusch Schattenhaft–tonhaft– geräuschhaft; es–Orgelpunkt–Atem- Aktionen	-	Ton/Geräusch geräuschhaft– Tonhaft/ geräuschhaft ge- mischt–geräusch- haft Kontinuität/ Diskontinuität kont.–diskont.– kont. (Ende diskont.)
(mögliche) Funktion	Tonhafte Eröffnung	Geräuschhafter Kontrast mit eindeutigem Vor- der-Hintergrund- Verhältnis	Aufbau eines konti- nuierlichen Pulses und erste ausge- dehntere „Melo- dien“	Vermittlung zwischen Dis- kontinuität und Kontinuität („retardierende Interventio- nen“)	Bild (Zeitlupenmelodie–kon- tinuierlich–bewegte Hor- nepisode–Zeitlupenmelo- die mit Orgelpunkt)	Negativbild (kontinuierlich–be- wegte Episode–Zeitlu- penmelodie–kontinu- ierlich bewegte Epi- sode)	virtuose Kadenz der 8 Solohör- ner	Reflexion und Rückkehr zum re- gelmäßigen At- men
					dreimal wiederkehrender Orgelpunkt vor der Ka- denz, beim letzten Mal Transformation zu regelmä- ßigem Atem			

Tabelle 1: Unterteilung von My Melodies in acht Abschnitte.

4.1 Abschnitt 1:

Phase	1	2	3			4
Takt	1–11	12–19	20–49/52			50/52.3–63
Zeit	1[0'00–0'32]	1[0'32–1'04]	1[1'04–3'10/3'21]			1[3'10/3'21–4'06]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Tonhaft	Tonhaft	Tonhaft			Insgesamt tonhaft, Geräuschanteil steigt
dominante Elemente	Impulsklänge mit und ohne Resonanz, schnelle Kas- kaden/Läufe, perforierte Klänge	Tremolo, Im- pulsklänge mit und ohne Resonanz, anschwel- lende Liege- klänge	unisono-bl („melodi- sche Keim- zelle“), Tenuto- klänge/ perforierte Klänge, Kaskaden	Tenuto- Klänge („Schwe- bungen“), perforierte Klänge (Einwürfe),	perforierte Klänge (Tre- molo), Kaskaden, Im- pulse	Flageolett-Schwe- bungen (Beginn); schnelle Läufe auf- und abwärts; Impulsklänge mit und ohne Reso- nanz; perforierte Klänge (crescendiert und abgerissen)
Zeittyp	koordiniert	koordiniert/ pulsierend	pulsierend	koordiniert	pulsierend	koordiniert
Trans-for- mation	Tenuto-Klänge treten mit der Zeit hervor	anschwel- lende Tenuto- klänge geben Struktur	Textur wird reduziert, Kaskaden laufen aus, Dynamik nimmt ab	Kaskaden nehmen wieder zu, Textur wird wieder dichter, Dyna- mik nimm zu	Nachklang des letzten Klavier- akkords wird durch Streicher- Flageolett- Schwebungen künstlich ver- längert	Tonhöhen werden weniger bestimmt, Geräuschanteil steigt

Tabelle 2: Einteilung des ersten Formabschnitts in drei Phasen.

Tabelle 1 zeigt eine mögliche Unterteilung in vier Phasen. Dabei spielten Kontinuität, Zeitartikulation und dominierende Klanglichkeiten eine Rolle. Wie bereits in Kapitel 3.1 beschrieben, rufen die drei berücksichtigten Zeitartikulationen jeweils unterschiedliche Zeitwahrnehmungen hervor.²⁰⁵ In diesem Zusammenhang sei die Vermutung in den Raum gestellt, dass Zeitwahrnehmung bis zu einem unbestimmten Grad höchst subjektiv ist. Gerade, wenn es sich nicht um Extrembeispiele von pulsierenden oder amorphen Episoden handelt, ist fraglich, ob eindeutig und intersubjektiv eine Aussage getroffen werden kann.²⁰⁶ Dennoch wird in diesem Rahmen angenommen, dass spätestens bei mehrmaligem Hören gewisse Tendenzen überwiegen. Auch soll die Zuordnung eines oder mehrerer Zeittypen hier einen Gesamteindruck widerspiegeln. Das bedeutet jedoch nicht, dass die insgesamt dominante Zeitwahrnehmung nicht auch kurzzeitig unterbrochen werden kann. Genauso wenig schließen die zugeschriebenen Zeittypen das Auftreten einzelner Klangereignisse auf, die einem anderen Typus entsprechen.

²⁰⁵ Pulsierend und amorph als extreme Pole entsprechen prozessuellem Hören und Präsenzhören, koordiniert hingegen beziehendem Hören. Vgl. Kapitel 3.1 beziehungsweise Linke 2016, S. 123.

²⁰⁶ Hier dürften sowohl individuelle Hörerfahrung, als auch momentane Aufmerksamkeit sowie Schwerpunkte der Aufmerksamkeit eine Rolle spielen. Ebenso, ob ein Werk erstmalig oder bereits zum wiederholten Male gehört wird.

So können beispielsweise in einem amorphen Klangfeld einzelne Klangkonstellationen mit innerem Gefälle auftreten, zwischen denen aber kein zeitlicher Zusammenhang wahrgenommen wird.²⁰⁷ Aus Sicht des Autors erfolgt die Bestimmung der jeweiligen Zeittypen hier durch Reflexion des momentanen Wahrnehmungsmodus, also ob prozessuales, beziehendes oder Präsenz-Hören überwiegt (pulsierend/koordiniert/amorph).

4.1.1 Phase 1:

Phase 1 setzt sich aus drei Klangkonstellationen zusammen, über die hinweg sich bereits eine erste kategoriale Entwicklung abzeichnet. Während Klangkonstellation 1 (T. 1–5) und 2 (T. 6–7) von Impulsklängen und schnellen Kaskaden dominiert sind, treten in Klangkonstellation 3 Tenuto-Klänge gut hörbar hervor. Ab Phase 2 (T. 12) bilden Tenuto-Klänge in den Hörnern nach und nach eine kontinuierliche Klangsicht und die Dichte von sowohl Impulsen, als auch Läufen ist im Vergleich reduziert. Ab Phase 3 (T. 20) schließlich stehen jene Tenuto-Klänge der Hörner bis auf wenige Unterbrechungen im Mittelpunkt des musikalischen Geschehens.

Klangkonstellation 1 – T. 1–5:

Die erste Klangkonstellation hat klar eröffnenden Charakter. Gleich zu Beginn (T. 2) löst eine Folge tonhafter Impulsklänge ohne Resonanz (Streicher-Pizzicato, Harfe und Gitarre) geradezu einen aufwärts gerichteten, triolischen 32tel-Lauf aus (Piccoloflöten 1–4). Dieser Lauf ist mit einem Aufwärts-Glissando in den Klavieren synchronisiert und reißt nach einem Crescendo mit einem *sforzato fortissimo* ab. Lückenlos greifen im dritten Takt Holzbläser (ohne Flöten) und Hörner diesen Aufwärtsgestus nochmals auf, jedoch im mittleren Register, weniger rasant und mit geringerem Ambitus. Takt 4 bringt quasi als Antwort zu Takt 2 schnelle Abwärtsbewegungen in Holz- und Blechbläsern, wiederum in Form von triolischen 32tel-Läufen im dreifachen *fortissimo*. In diese Abwärts-Kaskade hinein setzt ab der zweiten Takthälfte (Hr. 5–8) eine Schlusswendung ein, die sich (bei dieser Aufnahme) aus sechs wahrnehmbaren Akkorden zusammensetzt. Die ersten vier von den Hörnern gespielten Akkorde werden von zwei Akkorden im zweiten Klavier (T. 5) ergänzt.²⁰⁸ Mit den beiden Klavierakkorden endet die erste Klangkonstellation abrupt. Durch Pedalisierung hält der Nachklang des letzten Klavierimpulses die

²⁰⁷ So zum Beispiel am tonlosen Beginn des zweiten Abschnitts (ab T. 63), in dem vor einem geräusch- beziehungsweise schattenhaften Hintergrund Bläser, Harfen und Klaviere durchaus miteinander koordiniert agieren. Die resultierenden Konstellationen sind jedoch untereinander kaum miteinander verknüpft und immer wieder durch längere Pausen voneinander getrennt.

²⁰⁸ Die beiden Akkorde des ersten Klaviers sind auf dieser Aufnahme nicht hörbar. Ob sie im Gesamtklang untergehen oder nicht gespielt wurden, lässt sich hier nicht bestimmen.

Spannung über die viersekündige Pause bis zum Einsatz der zweiten Klangkonstellation (Auftakt zu Takt 6) aufrecht.

Oberflächlich setzt sich die erste Klangkonstellation also aus drei Klanggesten zusammen: zwei Aufwärtsgerichteten und einer Abwärtsgerichteten, die mit einer Folge von Impulsklängen verknüpft ist. Deren letzter bringt die Bewegung insgesamt zum Stillstand. Damit geht außerdem taktweise eine Verdichtung in der Besetzung einher (T. 2–4), die im fünften Takt plötzlich radikal auf die Klavierakkorde reduziert wird.

Die ersten fünf Takte ließen sich nach Lachenmanns Klangtypologie auch als Kadenzklang beziehungsweise Klangkadenz deuten: Die beiden Aufwärtsgesten (T. 2 und 3) stellen unterschiedliche Einschwingvorgänge dar; die Abwärtsgeste in Kombination mit der Schlusswendung könnte man als ersten Ausschwingvorgang bezeichnen, der vom letzten Klavierakkord noch einmal impulsartig unterbrochen wird; der Nachklang dieses Klavierakkordes schließlich bildet den Ausschwingvorgang.

Bemerkenswert ist hierbei vor allem die Schlusswendung der ersten Klangkonstellation ab Takt 4 – beginnend mit den Hornimpulsen und zu Ende geführt von den Klavierakkorden. Über Lachenmanns eigene, auf rein akustischen Phänomenen aufbauende Klangtypologie hinaus bringt diese Schlusswendung tatsächlich einen Kadenzcharakter im traditionellen Sinn mit sich. Die ersten vier Akkorde – $h-e1-gis1-cis2 \rightarrow c1-f1-a1-d2 \rightarrow | : a-d1-fis1-h1 : |$ – in den Hörnern 5–8 sind kleine Moll-Septakkorde in Sekundstellung und werden von den beiden Klavierakkorden $h-es1-g1-c2$ und $f1-b1-d2-g2$ ergänzt (großer und kleiner Moll-Septakkord, wiederum in Sekundstellung). Retrospektiv betrachtet baut diese Schlusswendung darauf auf, dass die Hörner ab dem vierten Achtelschlag in Takt 3 mit dem Akkord $e-b-es1-g1$ die Oberstimme ($g2$) des vorausgehenden Posaunenakkordes übernehmen. Fast erhält diese Wendung durch die klar herauszuhörende Tonfolge $g1-cis2-d2-h1-c2-g2$ (fett markierte Akkordtöne) und den Oktavrahmen $g1-g2$ einen tonalen Charakter. Der Schritt $h1-c2$ wirkt tatsächlich für einen ganz kurzen Moment wie eine Auflösung, die aber durch den unmittelbar darauffolgenden letzten Akkord sogleich nivelliert wird. Schematisch zusammengefasst ließe sich dieser Kadenzklang (T. 1–5) folgendermaßen beschreiben:

My Melodies

Musik für 8 Hörner und Orchester

Helmut Lachenmann, 2016–18/2019/2023

$\text{♩} = 108$ ($\text{♩} = 54$) prinzipiell in Sechzehnteln denken!

2 Piano (G, P) prinzipiell in Sechzehnteln denken!

Rhythmische Summe (RhS): Pffe., Hfe., Git., Str.

2 Piano (G, P) prinzipiell in Sechzehnteln denken!

2 Harfen (leicht verstärkt)

2 elektrische Gitarren

Violine I (1-8) prinzipiell in Sechzehnteln denken!

Violine II (1-8)

Viola (1-8)

Violoncello (1-8)

Kontrabass (1-8)

MM 2335336

© 2024 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Abbildung 5: Helmut Lachenmann, My Melodies, T. 1–4, © 2024 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Abbildung mit freundlicher Genehmigung durch den Verlag.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The top of the page features a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/4, which changes to 3/4 later in the piece. The instruments listed on the left include Fl. 1-4 (with a note that 1-4 play the same part), Ob., Klar. (Clarinets), Fag. (Bassoon), Hrn. (Horns), Schl. I and II (Trumpets), Pte. (Percussion), Hfe. (Harp), Vl. I, II, III (Violins), Va. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also performance instructions like *gliss.* (glissando) and *secco* (secco). The page is numbered 5 in the top left corner.

Abbildung 6: Helmut Lachenmann, *My Melodies*, T. 5–8, © 2024 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
Abbildung mit freundlicher Genehmigung durch den Verlag.

1. Einschwingvorgang

2. Einschwingvorgang

Höhepunkt

1. Ausschwingphase

Schlussklang (Impuls mit 2. Ausschwingphase)

Dass Lachenmann Wendungen mit mehr oder weniger eindeutig schließendem Charakter bewusst einsetzt, zeigt sich auch an anderer Stelle: zum Beispiel wird Phase 4 und damit der erste hier definierte Abschnitt durch eine floskelartige Wendung der Hörner zusammen mit zwei Akkorden der Gitarre beendet (T. 62/63).

Klangkonstellation 2 – T. 6–7:

Hinsichtlich ihrer Kontur ist die zweite Klangkonstellation eine gestauchte Variante der ersten Klangkonstellation. Auf anfängliche Impulse (Hn., Schl., Hfe., Pfte.) folgen zuerst eine Aufwärts- (Fl., Ob., Klar.), dann eine Abwärtsbewegung (Hn. 3–5) und ein lauter Schlussakkord mit Nachklang (Hn. 1–8).

Auch als Kadenzklänge betrachtet ähneln sich die ersten beiden Klangkonstellationen sehr, allerdings gibt es Unterschiede. So beginnt die zweite Klangkonstellation impulshaft mit zwei scharfen, akzentuierten Hornklängen (Auftakt zu T. 6), also ohne Einschwingphase. Dagegen stellen die Streicher-Pizzicati im zweiten Takt den Beginn des ersten Einschwingvorganges dar. Dafür ist der letzte Akkord am Beginn von Takt 7 kein Impuls, sondern ein crescendierter *frullato*-Klang (*ff–fff*), der im dreifachen *fortissimo* abreißt und verklingt. Bis auf die Außenglieder bleibt der akustische Verlauf im Prinzip aber gleich:

Impuls(e)

Einschwingvorgang

Höhepunkt

1. Ausschwingvorgang

Schlussklang [Einschwingvorgang – Impuls – 2. Ausschwingvorgang]

Klangkonstellation 3 – T. 7–11:

Klangkonstellation 2 und 3 sind durch Überlagerung von Aus- und Einschwingvorgang subtil miteinander vernetzt. In den Nachklang des *frullato*-Horn-Akkords (T. 7, 1. Viertel) hinein beginnen Bratschen und Celli mit einem *flageolett*-Tenutoklang (T. 7, 2. Viertel). Dadurch entsteht zunächst der Eindruck einer künstlichen Verlängerung des Nachklangs von

Klangkonstellation 2. Erst der koordinierte Einsatz von Röhrenglocken und Hörnern signalisiert, dass die dritte Klangkonstellation bereits begonnen hat.

Diese besteht aus vier Klanggesten, deren Form sich aus koordinierten Spielaktionen ergibt. Äußerlich betrachtet findet über die ersten drei Klanggesten eine Steigerung in Dynamik und Register statt, die vierte bildet den Höhepunkt und dynamischen Abbau.

Klanggeste 1: T. 7.2–8.2²⁰⁹ (Str., Hn., Fl., Fag., Rögl.)

Klanggeste 2: T. 8.3–9.3 (Klar. Ob., Fl., Hn.)

Klanggeste 3: T. 10–10.3 (Pos., Pfte., Trp., Fag., Klar., Hn.)

Klanggeste 4: T. 10.3–11.3 (Klar., Fag, Hn., Trp., Pfte., Ob.)

So stellen auch diese fünf Takte einen Kadenzklang dar, mit einer Einschwingphase in drei Schritten, einem Höhepunkt und einer Ausschwingphase.

Einschwingvorgang 1

Einschwingvorgang 2

Einschwingvorgang 3

Höhepunkt

Ausschwingvorgang

Den ersten drei Klanggesten ist gemein, dass sie alle mit einem *crescendo* ins *fortissimo* beziehungsweise ins *fortefortissimo* enden und abrupt abreißen. Insgesamt lässt sich auch beobachten, dass Tenuto-Klänge im Vergleich mit den ersten beiden Klangkonstellationen an Bedeutung gewinnen, indem sie nicht nur am Beginn (T. 7.2, Va., Vc.) allein erklingen, sondern auch in der Folge im Gesamtklang deutlich herauszuhören sind (T. 8.3–9.3, T. 10–10.3).²¹⁰ Außerdem sind gerade die Tenuto-Klänge hier für die dynamische Kontur *crescendo–Abreißen* der ersten drei Klanggesten verantwortlich.²¹¹

4.1.2 Phase 2:

Zwar sind die drei Klangkonstellationen in Phase 1 durch einzelne verbindende Elemente miteinander verknüpft²¹², letztendlich sind sie aber doch mehr oder weniger in sich geschlossene klangliche Gebilde (Kadenzklänge). In Phase 2 dagegen sind solche Trennungen nicht

²⁰⁹ Als Kompromiss aus Übersichtlichkeit und Einfachheit werden hier Taktzahl und Schlag in der Form [Takt.Schlag] angegeben. T. 7.2 bedeutet also Takt 7, 2. Schlag.

²¹⁰ Zwar kommen solche Tenutoklänge bereits in den ersten sieben Takten vor, dienen aber wohl nur einer Erweiterung des Klangraumes und sind nicht einzeln wahrnehmbar.

²¹¹ In Abschnitt vier wird aus dieser „Keimzelle“ ein Wechselspiel aus kontinuierlichen Bewegungen und „retardierenden Interventionen“ abgeleitet. Vgl. Kapitel 4.4.

²¹² Klangkonstellation 1 und 2 durch den Nachklang des Klavierakkordes, Klangkonstellation 2 und 3 durch Überlagerung von Ausschwing- und Einschwingvorgang.

mehr zu erkennen. Vielmehr wird hier in einem Zug Phase 3 vorbereitet. Einerseits baut sich in den Hörnern eine Schicht kontinuierlicher Liegeklänge auf, um die herum die übrigen Klangereignisse angeordnet sind. Andererseits vollzieht sich hier ein Übergang von der koordinierten zur pulsierenden Zeitartikulation, indem sowohl die Hörner, als auch die übrigen Instrumentengruppen die kontinuierliche Klangsicht durch *crescendi* („Schweller“) und Impulse „einkerben“²¹³. Noch ist diese Strukturierung relativ unregelmäßig, sodass hier noch kein eindeutiger Puls wahrzunehmen ist.

4.1.3 Phase 3

Ab Takt 20 wird der Tenutoklang der Hörner als Zentrum des klanglichen Geschehens durch das unisono gespielte b1 bestärkt. Außerdem überwiegt die pulsierende Zeitartikulation. Damit ist nun das Ziel der beiden beschriebenen Entwicklungen erreicht: der Tenutoklang hat sich gegenüber Impulsen sowie Kaskaden etabliert (Phase 1–2) und die pulsierende hat die koordinierte Zeitartikulation abgelöst (Phase 2).

Zunächst zur Zeitartikulation: Im Gegensatz zur Phase 2 sind einerseits die Spielaktionen der anderen Instrumentengruppen so angeordnet, dass rhythmische Muster klar erkennbar sind – im Wesentlichen immer noch koordinierte Impulsklänge und Kaskaden. Andererseits sind die anschwellenden *crescendi* in den Hörnern überwiegend halbtaktig ausgerichtet, also auf die Mitte des Taktes oder auf den Beginn des nächsten Taktes. Lachenmann bezeichnet das unisono-b der Takte 20–24 als „melodische Keimzelle“²¹⁴, Rainer Nonnenmann spricht bei seiner Kommentierung der Uraufführung (2018) von einer „Klangfarbenmelodie“²¹⁵. Ungefähr bis Takt 25 bleibt ein Puls wahrnehmbar, ab dann wird die metrische Struktur nach und nach wieder weniger eindeutig. Damit geht bis Takt 33 außerdem eine sukzessive Ausfilterung des unisono-Hornklangs (b1) einher, indem die Einsätze anderer Instrumente und Klangereignisse sporadischer werden. Vor dem Hintergrund des (hier mit „Schwebungen“²¹⁶ durchsetzten) Hornklangs überwiegt bis Takt 42 wieder der Eindruck koordinierter Spielaktionen. Trotz mehrsekündiger Einsatzabstände wirken die Klangereignisse als paarweise zusammengehörend (z. B. T. 34.2–35.2 und T. 35.4–37.1). Ein durchgehender Puls lässt sich allein daraus aber nur noch

²¹³ Pierre Boulez bezeichnet die „pulsierende Zeit“ auch als „eingekerbte Zeit“, Pierre Boulez, „Musikalische Technik“, in: *Musikdenken heute 1*, hrsg. v. Pierre Boulez, Mainz: Schott 1963, S. 29–123, zit. n. Linke 2016, S. 123.

²¹⁴ Die verwendete CD-Aufnahme enthält auch dreizehn Bonustracks mit der Beschreibung: „Ausschnitte des Gesamtmitschnitts mit charakteristischen Stellen des Stückes, die zum Nachhören einladen.“ Matthias Hermann, Booklet zur Aufnahme *Helmut Lachenmann: My Melodies (musica viva, Vol. 43) (Bavarian Radio Symphony, M. Hermann)*, BR Klassik, Breitkopf&Härtel 2024, S. 2. Die „melodische Keimzelle“ ist auf Track 7 zu hören.

²¹⁵ Rainer Nonnenmann, „Ein Buch mit acht Hörnern. Helmut Lachenmanns neues Orchesterwerk *My Melodies*.“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1991), 179/4 (2018), S. 42.

²¹⁶ Auf Track 8 der verwendeten Aufnahme sind die Takte 34–43, betitelt mit „Schwebungen“, zu hören. Booklet *My Melodies* 2024, S. 42.

sehr schwer ableiten. Ab Takt 43 steigt nun zunächst die Einsatzdichte von schnellen Kaskaden und Impulsen rasant an, zwischen denen sich nur noch vereinzelt Bezüge ergeben. Vor allem mit der kurzen, signalhaften 32tel-Triolen-Figur in Takt 45.2 (Hn. 7) und den durch diese Figur ausgelösten hemiolischen 32tel-Sechstolen in Takt 45.2 (Vl. 1–3) überwiegt zumindest bis Takt 49 wieder der Eindruck einer pulsierenden Zeitartikulation.

Hinsichtlich der Transformation von Klangkategorien, lässt sich über den Verlauf von Phase 3 hinweg beobachten, dass in erster Linie schnelle Kaskaden und, gegen Ende hin, auch Impulse wieder an Dominanz gewinnen. Dieser Prozess setzt wie bereits angedeutet mit deren vermehrten Einsätzen ab Takt 43 ein. Nach anfänglicher Überlagerung der drei Klangphänomene ist die Schicht der Liegeklänge spätestens ab Takt 48 verschwunden – unter der Voraussetzung, dass die hemiolischen 32tel-Sechstolen der Violinen (T. 45.2) als Fortsetzung der Tenuto-Klänge in den Hörnern gedeutet werden.

Auf das abrupte Abreißen der *fff*-Aufwärtsbewegung in Takt 49 folgen in Takt 50 geräuschhaftes Bogen-Rattern in den Streichern und tonloses Spiel mit umgekehrt aufgesetztem Mundstück in Tuba, Posaune und Trompete. Diese Geräuschaktionen wirken bei radikal reduzierter Textur zunächst wie der Beginn eines neuen Abschnitts. Der Kontrast ist jedoch nur von kurzer Dauer, da mit Takt 51.3 noch einmal eine tonhafte, aufwärtsgerichtete *fff*-Kaskade (Hn., Klar., Hfe.) kombiniert mit impulshaften Klavierakkorden einsetzt. Nach erneutem Abreißen bleibt nur der Nachklang des letzten Klavierakkordes übrig. In gewisser Weise antizipieren die eineinhalb geräuschhaften Takte aber bereits den zweiten, überwiegend tonlosen Abschnitt (T. 64), der auf Phase 4 folgt.

4.1.4 Phase 4

Der Übergang von Phase 3 zu Phase 4 funktioniert im Prinzip fast genauso wie der zwischen Klangkonstellation 2 und 3 in Phase 1, nämlich über eine künstliche Nachklangverlängerung. In den Nachklang des letzten Klavierakkords setzen die zweiten Violinen mit einem Sekund-flageolet-Klang (as2, b2, T. 52.4) ein, der sukzessive durch die Einsätze der übrigen Streicher mit demselben Intervall verstärkt wird.

Insgesamt rundet Phase 4 den ersten Abschnitt ab, indem die bisher gewichtigen Elemente des ersten Abschnitts miteinander kombiniert werden. Kaskaden beziehungsweise schnelle Tonfolgen, Impulse und Liegeklänge (mit und ohne *crescendo*) begegnen sich hier ziemlich gleichberechtigt.

Ähnliches gilt für die Zeitgestaltung. Phase 1 zeichnet sich durch drei Klangkonstellationen aus, die sich hinsichtlich ihrer klangliche Verläufe (Kadenzklang), dominierender

Klanglichkeiten (Kaskaden, Impulse) und Zeitgestaltung (koordiniert) einander zumindest ähneln. Zwar sind die Konstellationen durch einzelne Klänge miteinander verbunden (Nachklang), lassen sich aber durchaus voneinander unterscheiden. In Phase 3 dagegen ist die Einheit durch die überwiegende Kontinuität des klanglichen Flusses gegeben, während sich die Dominanz einzelner Klanglichkeiten verschiebt oder auch die Zeitgestaltung (pulsierend–koordiniert–pulsierend) wechselt. In Phase 4 entsteht nun der Eindruck von zwei bis drei Klangkonstellationen, die allerdings kontinuierlich ineinander übergehen, sich aber kaum mehr voneinander abgrenzen lassen. Trotzdem ist die Zeitgestaltung insgesamt eher koordiniert als pulsierend.

Abschließend sei noch einmal auf die bereits erwähnte Schlusswendung der Hörner in Takt 61.3 hingewiesen. Zwar wird der geräuschhafte zweite Abschnitt in gewisser Weise vorbereitet – zum Beispiel durch die erwähnten geräuschhaften Takte 50.2–51.3 und durch teilweise weniger bestimmte Tonhöhen und einzelne Geräuschaktionen in Phase 4.²¹⁷ Das Ende mit dieser fast schon plakativen, tonal anmutenden Schlussfloskel lässt unter Berücksichtigung des folgenden geräuschhaften Kontrasts aber stark annehmen, dass Lachenmann zumindest an dieser Stelle ganz bewusst einen Abschnittswechsel markieren wollte.

Dieser äußerlich starken Abgrenzung über eine Schlusswendung steht eine Transformation in den Streichern gegenüber, die sich in den letzten sieben Takten vollzieht: schriller Zwei- und dreißigstel-Triolen-Lauf in den Violinen (T. 57.2) – tremoloartige Zwei- und dreißigstel-Triolen in Violine und Viola (T. 59) – Flageolett-Klänge in Violinen und Viola (T. 60–62) – Flautando-Spiel in Violine 3 (T. 63) – tonloses Spiel in den Streichern (T. 64). Gerade in den letzten drei Takten verläuft also parallel zur Schlusswendung hintergründig der Übergang zur geräusch- und schattenhaften Klangsicht, die den Beginn des zweiten Abschnitts prägt.

4.1.5 Zusammenfassung – Transformationen

Die Analyse des ersten Abschnitts hat gezeigt, dass auf den untersuchten Ebenen der dominierende Klanglichkeit und der Zeitartikulation eindeutig Transformationen nachvollzogen werden können, dagegen verändert sich das Ton-Geräusch-Verhältnis kaum. Erst gegen Ende hin werden einige schatten- und geräuschhafte Spielaktionen beigemischt, die als Antizipation des tonlosen Einsatzes des zweiten Abschnitts gedeutet werden können.

²¹⁷ Einige Beispiele: Die einleitenden flageolett-Liegeklänge gehen vom Sekundintervall as2-b2 in eine ausnotierte a2-b2-Schwebung über (T. 53–54); Spiel mit Dämpfer in den Hörnern (T. 55/56); Geräuschimpulse der elektrischen Gitarre (T. 55.2); schriller Lauf kombiniert mit Glissando in den Violinen 1–3 (T. 57.2), Röhrenglocken (T. 60/61); Glissando mit Plektrum über Klavier- und Gitarrensaiten (T. 60.2); Bartok-Pizzicato in den Kontrabässen (T. 61.2).

Die dominierenden Klanglichkeiten sind Kaskaden und Impulse auf der einen sowie Liegeklänge auf der anderen Seite. Über den ersten Abschnitt hinweg lässt sich (unabhängig davon, ob man der Unterteilung in vier Phasen zustimmt) eine Verschiebung des Gleichgewichts von Impulsen und Kaskaden hin zu Liegeklängen und wieder zurück wahrnehmen, bevor alle drei Klanglichkeiten in den Takten 52.3–63 relativ gleichberechtigt miteinander kombiniert werden.

Die Zeitartikulation pendelt aufs Ganze betrachtet von koordiniert zu pulsierend und wieder zurück, auch wenn die pulsierende Episode (Phase 3) von Takt 34–45 unterbrochen wird. Im Gegensatz zur hier ebenfalls als koordiniert bezeichneten Phase 1 bleibt in diesen zwölf Takten aber eine kontinuierlich durchgehende Klangschiicht (schwebende Liegeklänge, Hn.) gewahrt. Zwar sind die Einsatzabstände der vor diesem Hintergrund einsetzenden Klangkonstellationen einigermaßen regelmäßig. Verglichen mit der zuvor pulsierenden Episode (T. 20–33) ist die metrische Orientierung aber weitgehend verlorengegangen. Takt 34 ist also das Ziel einer Entwicklung von einer pulsierenden hin zu einer koordinierten Zeitartikulation. Oder aus der Hörperspektive: Der Wahrnehmungsmodus wechselt von einem prozessualen hin zu einem beziehenden Hören. In diesem Fall korreliert dieser Wechsel auch mit einer Änderung der Tempowahrnehmung von eher zügig zu eher langsam.

4.2 Abschnitt 2

Der ausgeprägte Kontrast des zweiten gegenüber des ersten Abschnitts ergibt sich vorrangig daraus, dass seine erste Hälfte von geräuschhaften Klanglichkeiten dominiert wird und die Zeitgestaltung hier überwiegend amorph ist. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der zweite Abschnitt sich durch einen einheitlichen Bewegungszug von Anfang bis Ende auszeichnet. Das liegt zum einen daran, dass er kaum Unterbrechungen aufweist, zum anderen ist eine kontinuierliche Klangschiicht als Hintergrund fast immer präsent. Um die Transformationen in diesem Abschnitt zu verfolgen, wurden drei Phasen bestimmt.²¹⁸

Über diese drei Phasen hinweg findet eine Transformation von Geräuschen hin zu Tonhöhen statt. Der Beginn ist zunächst durch tonlose und schattenhafte Liegeklänge in den Streichern geprägt („tonlos sul ponticello“²¹⁹/„flautando am Griff-Finger“²²⁰). Über Phase 1 hinweg werden innerhalb dieser Klangschiicht Flautando-Klänge von Flageolett-Klängen abgelöst, das tonlose Spiel wird jedoch mehr oder weniger kontinuierlich fortgeführt. Vor diesem

²¹⁸ An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Phasen keine „Unterabschnitte“ darstellen sollen, sondern lediglich der Orientierung dienen.

²¹⁹ Spielanweisung T. 64 (Str.).

²²⁰ Spielanweisung T. 62.4 (Va.).

Phase	1	2	3
Takt	64–83.3	83.4–108	109–140
Zeit	1[4'06–5'40]	1[5'40–6'57]	1[6'57–8'38]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Überwiegend geräusch- /Schattenhaft	Geräusch- und Schattenhaft, vereinzelt tonhaft	Tonhaft, Ende schatten- und ge- räuschhaft
dominante Elemente	Hintergrund: kontinuierliche Tenuto- Klangschicht aus Rausch-, Flautando- und Flageolett- Klängen (Str.) Vordergrund: schnelle tonlose Repetitionen, perforierte Klänge (Bl.)	Hintergrund: rauschhaftes gedehntes Tre- molo (Blechbl., Spiel mit Wawa-Dämpfer) Vordergrund: schattenhafte Läufe (Fl.), pulsierende Elemente (Hn.)	Hintergrund: synthetisch vibrierende Klänge (elektr. Git.), tonhaftes Tremolo (Str.) Vordergrund: tonhafte Klavier-„Melodie“, schattenhafte Läufe (Fl.), tonhafte Klangkonstellationen (Blech/Holz), wellenartige Dynamik (< >)
Zeittyp	amorph	amorph	pulsierend–amorph
Transforma- tionen	Flageolett-Klänge lösen Flau- tando-Klänge ab; Tenuto-Klangschicht (Hinter- grund) zersetzt sich	Tonhafte Klangkonstellatio- nen treten hinzu, pulsierende Elemente treten hervor, Er- eignisdichte nimmt sukzes- sive zu	Ausfilterung der Klavier-„Melodie“, Einsatzabstände der Klangereignisse werden größer, gegen Ende hin nehmen Ge- räuschanteile zu

Tabelle 3: Einteilung des zweiten Abschnitts in drei Phasen.

Hintergrund setzen die Bläser immer wieder mit Klangkonstellationen aus schnellen tonlosen Repetitionen und perforierten Klängen (Tremolo) ein (z.B. T. 65/66 und 70f.). Ab Phase 2 treten schattenhafte Läufe in den Flöten und Klarinetten (T. 83.3/84, 86.3/87, 100) und kürzere Klangkonstellationen hinzu, bei denen distinkte Tonhöhen erkennbar sind (z.B. Vl. 2, Hfe., Tamtam T. 91 oder Str., Pfte, Holzbl. T. 98.3–100). In Phase 3 wechselt das Ton-Geräusch-Verhältnis zugunsten der Tonhaftigkeit.

Dabei sind drei Momente wesentlich: Erstens, der unvermittelt tonhafte Einsatz der „Klavier-Melodie“²²¹ (T. 109/110); zweitens, die elektrischen Gitarren übernehmen mit einer synthetisch vibrierenden, aber tonhaften Linie die Rolle der zuvor hintergründigen Rausch-, Flautando- und Flageolett-Liegeklänge; drittens, mit dem Einsatz der in 32tel-Sechstolen repetierten Quarte (h2-e3) in den Streichern (Takt 117.2) enden sozusagen alle Spielaktionen mit Rausch-Anteil. Bis zum Ende des zweiten Abschnitts steigt der Geräuschanteil in der sukzessiv ausgefilterten Klavier-„Melodie“ wieder an. Hintergründig tritt dabei vereinzelt auch wieder tonloses Spiel in den Streichern hinzu.

²²¹ Zwar gibt es im Werk selbst keine Melodien im traditionellen Sinne, jedoch eine Vielzahl exponierter Ton- oder Geräuschfolgen, die melodische Züge aufweisen.

Mit der Transformation von Geräusch zu Ton sowie der Zunahme von Geräuschanteilen zum Ende hin gehen außerdem Wechsel in der Zeitgestaltung einher. Wie bereits erwähnt ist die Zeitgestaltung zu Beginn des zweiten Abschnitts überwiegend amorph.²²² Über Phase 1 hinweg nimmt die Dichte der Einsätze sukzessive zu, die Einsatzzeitpunkte selbst bleiben aber weiter unvorhersehbar. Ab Phase 2 treten außerdem einzelne pulsierende Elemente hinzu (Bl. T. 83.4–94.2, T. 108) und der Wahrnehmungsmodus wechselt sukzessive von einem Präsenzhören zu einem prozessualen Hören. Ab dem Einsatz der tremoloartigen 32tel-Sechstolen in den Streichern (T. 117.2) ist auf dem Zielpunkt der beschriebenen Entwicklungen schließlich ein durchgehender Puls erreicht. Genauso wie in der Folge die zuvor gesteigerte Dynamik und Textur sukzessiv wieder abgebaut werden, verliert auch dieses Pulsieren kontinuierlich an Bestimmtheit. Diese Entwicklung zurück wird zum einen von der Klavier-Melodie und den Klangkonstellationen der Bläser getragen. Die Klavier-Melodie zeichnet sich durch unregelmäßige und nicht vorhersehbare Einsatzabstände ihrer Einzeltöne aus. Nach ihrem Einsatz am Beginn von Phase 3 wird sie von den Takten 111–120 unterbrochen, in denen sich der Schritt hin zum durchgehenden Puls vollzieht. In Takt 121 tritt sie wieder in den Vordergrund und verlangsamt das prozessuale Hören. Die beiden Klangkonstellationen der Bläser in Takt 126–129 und 132–133 bringen noch einmal durch ihre klaren Rhythmisierungen einen Puls mit sich. Im Sinne von zwei konkurrierenden Zeitartikulationen lässt sich an ihnen aber eher beobachten, dass die pulsierende Zeitartikulation zugunsten der amorphen wieder verschwindet. So ist die zweite Klangkonstellation (T. 132–133) auch nur noch halb so lang wie die erste und es bleibt im Anschluss nur die ausgefilterte Klavier-„Melodie“ übrig.

Als nächstes soll der Verlauf der Hintergrund-Klangschicht genauer untersucht werden. Die in Abschnitt 1 beschriebene Transformation (Impulse/Kaskaden–Liegeklänge) erfolgte in erster Linie durch Überlagerung mehrerer und Ausfilterung einzelner Klanglichkeiten. Hier lässt sich dagegen einigermaßen linear eine kategoriale Transformation der Hintergrund-Klangschicht nachvollziehen, die mit den Ansätzen von Markus Neuwirth und Diether Kleinrath beschrieben werden kann. Die kontinuierliche Tenuto-Klangschicht aus Rausch-, Flautando- und Flageolet-Klängen der Streicher in Phase 1 wird in Phase 2 von den tonlosen Rausch-Klängen in den Blechbläsern abgelöst. Diese Rauschklänge bilden zwar auch eine überwiegend kontinuierliche Klangschicht, sind aber durch rhythmisierte Positionsänderungen des Wawa-Dämpfers (Pos.) und Akzente (Hn.) strukturiert. Sie können also wie von Kleinrath vorgeschlagen als

²²² Die tonlosen Klangkonstellationen der Bläser bestehen zwar aus koordinierten Klangereignissen, insgesamt überwiegt aber der Eindruck, dass die Einsätze dieser Konstellationen nicht vorhersehbar sind.

„gedehntes Tremolo“²²³ bezeichnet werden. In Phase 3 übernehmen die elektrischen Gitarren mit ihrem synthetisch vibrierenden Klang. Dieser Klang wird zwar durch „tremolo mit aufgelegtem Gleitstahl“²²⁴ erzeugt, der tatsächliche Tremolo-Effekt wird aber erst mit dem Einsatz der 32tel-Sechstolen in den Streichern erreicht. Kleinrath beschreibt modellhaft die Transformation von Liegeklängen über gedehntes Tremolo und Tremolo hin zu Impulsen. Dieser letzte Schritt geschieht in Bezug auf die Hintergrund-Klangschicht jedoch nicht mehr. Stattdessen wird wie auch beim Ton-Geräusch-Verhältnis und der Zeitgestaltung die Entwicklung nach dem Tremolo wieder umgekehrt. Das Tremolo geht in Flageolett-Liegeklänge (T. 123) über und diese weiter in tonloses Spiel (T. 130). Wird jedoch am Schluss die ausgefilterte Klavier-Melodie als Fortsetzung des Tremolos angesehen, kann die Transformation von Liege- zu Impulsklängen als vollständig angesehen werden. Dafür spricht einerseits, dass am Ende des zweiten Abschnitts (hörbar) nur die Impulse der Klavier-Melodie übrig bleiben. Andererseits schwingen die Impulse zunächst noch mit Nachklang aus, während sie in den letzten Takten immer trockener (*secco*) werden. Dagegen wäre allerdings zu halten, dass bis Takt 120 allein die Hintergrund-Klangschicht betrachtet wird und dann sprunghaft eine vordergründige Klanglichkeit mit einbezogen würde. Außerdem würde durch diese Betrachtung an dieser Stelle die bisher lineare Transformationskette enden, da die Transformation von Tremolo zu Impulsen (mit Nachklang) durch Überlagerung und Ausfilterung stattfindet. Für die Wahrnehmung kann diese Ambivalenz aber auch als eine Art Gabelung auf dem Weg der Kategorientransformation gedeutet werden. Damit wäre das hier ein Beispiel für die Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit von Lachenmanns Musik.

Abschließend sei noch eine Interpretation angeboten, die den zweiten Abschnitt als einen Strukturklang begreift, der sich der Wahrnehmung in einem „mehrschichtigen und mehrdeutiger Abtast-Prozeß“²²⁵ offenbart. Die beschriebenen Transformationen verleihen diesen 77 Takten ein charakteristisches Gefälle, das sich folgendermaßen umreißen ließe:

Geräusch – Ton – Ton mit Geräuschanteilen;

*Präsenzhören – prozessuales Hören – Präsenzhören; beziehungsweise
amorph – pulsierend – amorph;*

Liegeklänge – gedehntes Tremolo – Tremolo – Liegeklänge; beziehungsweise

Liegeklänge – gedehntes Tremolo – Tremolo – Impulse mit/ohne Nachklang

geringe Ereignisdichte – hohe Ereignisdichte – geringe Ereignisdichte

²²³ Kleinrath 2008, S. 179.

²²⁴ Siehe Spielanweisung T. 105

²²⁵ Lachenmann 1966/93, S. 18.

4.3 Abschnitt 3

Die wesentliche Transformation im dritten Abschnitt spielt sich auf der Ebene der Zeitartikulation ab. Durch Pausen getrennte Klangkonstellationen mit amorphem Charakter (Phase 1, T. 141–165) gehen über in solche mit pulsierendem Charakter (Phase 2, T. 166–194) und diese wiederum – durch Wegfallen der Pausen – in ein kontinuierliches, pulsierendes Klangfeld (T. 195–286). Auch die Orchestrierung unterstützt diese Entwicklung: nach der mit „Stille“ überschriebenen Generalpause in Takt 158 wird zunächst in kammermusikalischer Besetzung ein kontinuierlicher Puls aufgebaut (T. 159–194); auf die Stille in Takt 194 folgt eine erneute, diesmal aber großorchestrierte Etablierung der pulsierenden Zeit (T. 195–239).

Außerdem zeichnet sich der Beginn des dritten Abschnitts, auf das ganze Werk betrachtet, durch die geringste Ereignisdichte aus, die bis zum Ende des Abschnitts jedoch sukzessive zunimmt. Mit der Steigerung der Ereignisdichte und dem Wechsel zur pulsierenden Zeit geht hier auch eine Beschleunigung der Tempowahrnehmung einher.

Das Ton-Geräusch-Verhältnis verschiebt sich von einem insgesamt eher geräuschhaften Beginn hin zu einer vordergründig tonhaften Episode (Phase 1–3), bevor zum Ende hin die Tonhöhen immer undeutlicher werden (Phase 4) – abgesehen vom Klavierakkord, der den Teil abrupt beschließt.

Kennzeichnend für diesen Abschnitt sind außerdem die melodischen Elemente (gewendetes Pizzicato [„Japser“], Flageolett-Klänge) in den Streichern, Harfen, Klavieren und elektrischen Gitarren (T. 240–276). Deren Einsatz wird durch eine Transformation in den Streichern vorbereitet, die sich von tonlosen Liegeklängen hin zu Impulsen vollzieht (siehe Anm. 222). Gegen Ende hin findet in den Streichern eine weitere Transformation von vertikalen zu horizontalen Klängen statt (Siehe Anm. 223).

Phase	1	2	3	4
Takt	141–165	166–194	195–239	240–286
Zeit	2[0'00–2'14]	2[2'15–4'05]	3[0'00–1'42]	3[1'42–3'39]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Geräusch-/schattenhaft, außer Klavier-Melodie	Überwiegend geräusch-/schattenhaft, außer einige Klangkonstellationen mit tonhaften Anteil		Mischung aus Geräusch und distinkten Tonhöhen
dominante Elemente	Klangkonstellationen, getrennt durch Pausen: Klavier-„Melodie“, Flautando-Spiel (Str.), tonlose Rauschaktionen (Bl.), schnelle schattenhafte 32tel (Hn.) ²²⁶ bzw. -Triolen (Fl.), Pausen trennen Klangkonstellationen	Klangkonstellationen, getrennt durch Pausen: pulsierende 16tel-Luftstöße/Repetitionen (Bl.), tonhaftes Tremolo (Str.), Akkorde und schrille Impulse (Pfte., Hfe.), <i>crescendo-decrescendo</i> -Gabeln (Ein-/Ausatmen)	pulsierende Luftstöße (Blechbl.), tonlose Klänge, Bogen-Rattern, Tremolo, Pizzicato (Str.), vereinzelte Impulse (tonhaft/geräuschhaft, Schl., Pfte., Hfe.)	Hintergrund: tonlose schnelle 32tel.-Triolen (Pos., Trp., Tb., Schl., Hn.), Flageolett-Liegeklänge, Bogen-Rattern, tonhaftes Tremolo (Str.) Vordergrund: „Melodien“ (Str., Hfe., Pfte.), tonhafte Klangkonstellationen
Zeittyp	koordiniert/amorph	koordiniert/pulsierend	pulsierend	pulsierend
Transformationen	Tenuto-Klänge und Impulse mit Nachklang am Beginn, Impulse mit Nachklang und <i>secco</i> -Impulse am Ende Impulse mit Nachklang und Repetitionen am Ende	pulsierende Klangschiicht etabliert sich, ist aber noch durch Pausen getrennt	pulsierende 16tel werden zu 32tel-Triolen, Transformation in den Streichern: tonlose Liegeklänge zu Impulsen ²²⁷	Anteil distinkter Tonhöhen geht gegen Ende zurück, Transformation in den Streichern: vertikal zu horizontal ²²⁸

Tabelle 4: Einteilung des dritten Abschnitts in vier Phasen.

²²⁶ „Schläge oder Luftstöße auf die Öffnung der verschiedenen herausgenommenen Stimmzüge“, Spielanweisung T. 152.

²²⁷ Tonlose Liegeklänge – „gedehntes Tremolo“ (Kleinrath) – Bogenrattern – tonhaftes Tremolo – tonhaftes Pizzicato. Zwischenzeitliches Ziel der Entwicklung ist der Einsatz der „gewendete Pizzicato-Melodie“ (T. 240).

²²⁸ Tremolo – perforiertes Glissando (Spiel mit Plektrum in den Streichern) – Glissando – Klavier-Akkord (mit Nachklang).

4.4 Abschnitt 4

Phase	1	2	3
Takt	287–344	344.3–371	372–412
Zeit	3[3'40–6'32]	3[6'33–8'27]	3[8'28–9'51]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Tonhafte und geräuschhafte Episoden (meistens) im Wechsel	Ton und Geräusch im Wechsel, gegen Ende überwiegend tonhaft	überwiegend Tonhaft
dominante Elemente	„Retardierende Interventionen“ (Tenuto-Klänge) bremsen Horn-„Melodien“ aus, Impulse (ton- und geräuschhaft), Cluster (Str., Pfte., Hfe., elektr. Git.), schnelle Tonrepetitionen (Pfte.)	Hintergrund: Kontinuierliche Tenuto-Klangschicht (Str., elektr. Git., Hfe., Schl.) Vordergrund: pulsierend-melodische Abschnitte als kontrastierende Einwürfe	Steigerung–Höhepunkt–Abbauprozess–neue Steigerung, Tonrepetitionen (Hn.), Tremolo (Schl.), Horn-„Melodie“, Rauschaktionen (Schl.), Flageolets (Vl.), Streicher-„Melodie“
Zeittyp	pulsierend und amorph im Wechsel	amorph und pulsierend im Wechsel	überwiegend pulsierend
Transformationen	Tenuto-Klänge gewinnen an Bedeutung (ab T. 315)	kontinuierliche Tenuto-Klangschicht bildet sich, transformiert sich von geräusch- zu schattenhaft mit vereinzelt tonhaften Anteilen	Hintergrundtransformation: ²²⁹ Tenutoklänge – Bogen-Rattern – Tremolo, bereitet den Einsatz der Streicher-„Melodie“ (T. 401) vor, die tremoliert beginnt

Tabelle 5: Einteilung des vierten Abschnitts in drei Phasen.

Auch der Charakter dieses Abschnitt hängt zu einem großen Teil von der Zeitartikulation ab, hier allerdings vom Kontrast von pulsierender und amorpher Zeitartikulation und dem Spannungsfeld von Diskontinuität und Kontinuität. Im Wechsel erklingen überwiegend pulsierende, durchaus melodisch-tonal bestimmte Episoden einerseits und überwiegend amorphe, eher geräuschhafte Episoden andererseits. Insgesamt vollzieht sich dabei stufenweise eine Entwicklung von Diskontinuität hin zu Kontinuität.

Zunächst laufen die unterschiedlich langen, melodischen und pulsierenden Episoden ins Leere. Hier kehren die Liegeklänge beziehungsweise Impulse mit langem Nachklang aus dem ersten Abschnitt wieder, welche jeweils die kontinuierlichen „Melodien“ am Höhepunkt einer Steigerung abrupt ausbremsen (T. 301/302, 309–311, 322/323 und 342–344). Lachenmann nennt die Unterbrechung dieser kontinuierlichen „Melodien“ durch flächige Klänge „retardierende Interventionen“²³⁰. Auf Bonustrack 13 der verwendeten Aufnahme, betitelt mit

²²⁹ Die tonhaften Tenutoklänge während der Steigerung (T. 372–381) sind kaum herauszuhören.

²³⁰ Auf Track 8 der verwendeten Aufnahme sind die Takte 320–324.1 zu hören, betitelt mit „retardierende Intervention des Klaviers“, zu hören. Booklet *My Melodies* 2024, S. 42. Dieser Ausschnitt steht auch beispielhaft für die „retardierenden Interventionen“ in Takt 301/302, 309–311, 342–344 und 409/410.

„retardierende Intervention des Klaviers“²³¹, sind die Takte 320–324 zu hören.²³² Ab Takt 325 folgt eine amorphe Episode, an die sich ein neuer Anlauf einer pulsierenden Episode anschließt (Phase 1). Im vierten pulsierenden „Anlauf“ (T. 325–342) tritt das Klavier mit schnellen Tonrepetitionen hervor. In der darauffolgenden amorphen Episode baut sich hintergründig eine kontinuierliche Schicht aus Tenuto-Klängen auf.²³³ In diesen 18 Takten (T. 354–471, Phase 2) kippt sozusagen das Verhältnis von kontinuierlichen „Melodien“ und intervenierenden Tenuto-Klängen: die zuvor retardierenden Liegeklänge bilden nun eine kontinuierliche Hintergrund-Klangschicht, während die zuvor kontinuierlichen Abschnitte jetzt vor diesem Hintergrund die Rolle kontrastierender Einwürfe übernehmen. Im Vergleich zum Wettstreit von Kontinuität und Diskontinuität in Phase 1 ist hier also ein höherer Grad an Kontinuität erreicht.

Im längsten kontrastierenden Einwurf in Phase 2 von Takt 359 bis 364 greifen die Hörner die schnellen Tonrepetitionen des Klaviers aus der vierten Episode auf. Diese werden am Beginn von Phase 3 (T. 372) tragendes Element einer Steigerung. Die Takte 372–409 verlaufen nun ohne Unterbrechung und stellen eine wellenartige Entwicklung in vier Teilen dar:

1. Eine große pulsierende Steigerung, die von schnellen Tonrepetitionen in Hörnern und Schlagzeug vorangetrieben wird (T. 372–381).
2. Ein Höhepunkt, der melodisch von den Hörnern getragen wird (T. 382–390).
3. Ein Abbauprozess, in dem geräuschhafte Spielaktionen und Flageolets hinzutreten und der Puls wieder weniger eindeutig wird²³⁴ (T. 391–400).
4. Eine erneute (pulsierende) Steigerung, die von einer Streicher-„Melodie“ ausgeht (T. 401–409).

In Phase 3 übernimmt also wieder das melodisch-kontinuierliche Moment die Führung. Am Höhepunkt der zweiten Steigerung (T. 401–409) wird die Bewegung jedoch ein weiteres Mal von einem Klavierklang gestoppt. Der Schluss dieses Abschnitts stellt hinsichtlich der Diskontinuität-Kontinuität-Entwicklung also wieder einen Rückschritt dar. Auf den Abbruch folgen zwei tonlose Klavier-Impulse, die bereits mit dem Beginn des fünften Abschnitts überlappen.

²³¹ Booklet *My Melodies* 2024, S. 42.

²³² Diese Hörprobe steht auch beispielhaft für die retardierenden Interventionen in Takt 301/302, 309–311, 342–344 und 409/410.

²³³ In den Takten 315–320 ist bereits die Herausbildung einer solchen Hintergrund-Klangschicht angedeutet.

²³⁴ In eine amorphe Zeitartikulation wechselt die Musik hier jedoch nicht, die metrische Orientierung nimmt nur ab, geht aber nicht gänzlich verloren.

4.5 Abschnitt 5

Phase	1	2	3
Takt	412–439.3	439.4–464	465–477
Zeit	4[0'00–1'59]	4[2'00–3'25]	4[3'25–4'50]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Überwiegend Schatten-/geräusch- haft	Überwiegend Tonhaft	Schatten-/geräuschhaft
dominante Elemente	Hintergrund: Flautando-Klangschicht (Str.) → „Zeitlupenmelodie“ Vordergrund: Klangkonstellationen (schatten- /geräusch-/tonhaft)	Pentatonik-Linie (Pfte.) Hintergrund (T. 452–464): tonhafte Tremolo- und Liege- klänge (Str.) Vordergrund (T. 452–464): melodiöse 16tel-Linie (Hn.)	Hintergrund: „Zeitlupenmelodie“ (Str.) und Orgelpunkt auf es1/es2 Vordergrund: vereinzelt tonlose Tenuto-/Im- puls-Klänge (Bl. Schl.)
Zeittyp	amorph	pulsierend	amorph
Trans-for- mationen	Tonhöhen gewinnen sukzessive an Gewicht: Flageolet-Klänge treten zur Flau- tando-Klangschicht hinzu (T. 430), Flautando–Tremolo–Flageolet- Impulse mit Nachklang	Tonhöhen werden zum Ende hin unbestimmter, Geräuschan- teile nehmen zu	-

Tabelle 6: Einteilung des fünften Abschnitts in 3 Phasen.

Auch für den fünften Abschnitt lässt sich mit einer Einteilung in 3 Phasen ein charakteristisches Gefälle nachzeichnen. Die beiden wesentlichen Transformationen sind hier die Entwicklung von einer eher amorphen schatten- und geräuschhaften Klanglandschaft (Phase 1) in eine Tonhafte, Pulsierende (Phase 2) und wieder zurück (Phase 3). Außerdem stellt der fünfte Abschnitt unter Berücksichtigung des Beginns des dritten Abschnitts jenen mit der zweitniedrigsten Ereignisdichte dar. Während die Ereignisdichte dort allerdings bis zum Ende hin stetig zunimmt, verläuft sie im fünften Abschnitts bogenförmig: niedrig (Phase 1) – höher (Phase 2) – niedrig (Phase 3).

In Phase 1 und 3 bildet eine kontinuierliche Flautando-Klangschicht in den Streichern den Hintergrund, Lachenmann bezeichnet sie als „Zeitlupenmelodie“²³⁵. Vor diesem und teilweise aus diesem erwachsend erklingen in Phase 1 mehrere Klangkonstellationen. Der entscheidende Schritt sowohl vom Schatten- zum Tonhaften hin, also auch von der amorphen zur pulsierenden Zeitartikulation geschieht hier ab Takt 437.4 und lässt sich wiederum als kategoriale Transformation beschreiben. Der Flautando-Liegeklang mit durchschimmernder

²³⁵ Auf Track 9 der verwendeten Aufnahme sind die Takte 412–439, betitelt mit „Zeitlupenmelodie“, zu hören. Booklet *My Melodies* 2024, S. 42

Tonhöhe (e) der Viola wird von einem crescendierten, tonhaften Tenutoklang der Celli (Quarte H–e) abgelöst (T. 439.4, Beginn Phase 2). Violine 3 und Viola setzen mit einem tonhaften, tremolierten Akkord fort, darüber erklingt das geräuschhafte Bogen-Rattern der Violinen 1 und 2 (T. 440.2). An dieser Stelle vollzieht sich also einerseits der Wechsel ins Tonhafte, andererseits jener von Tenuto- zu perforierten Klängen (Tremolo, Bogen-Rattern). In Takt 441 folgen Pizzicato-Impulse mit Nachklang in Harfen und Klavieren mit pentatonischen Anklängen (T. 442).²³⁶ Aus der hintergründigen Flautando-Klangschicht ist also eine Art Pizzicato-„Melodie“ erwachsen, gespielt von Klavieren und Harfen. Die Transformation von Liegeklängen über Tremolo und Bogen-Rattern hin zu (melodischen) Impulsen mit Nachklang bringt zwar noch keinen regelmäßigen Puls mit sich, durchaus aber eine Änderung des Wahrnehmungsmodus, nämlich von Präsenz- zu prozessuellem Hören. Vor dem weiter fortgesetzten Flautando-Hintergrund (Str.) erklingen in der Folge weitere Pizzicato-„Melodie-Fragmente“, (Pfte. T. 444/445; Pfte., elektr. Git. T. 447–449; Pfte., Hfe. T. 451), außerdem eine kurze, schnelle und tonhafte Klangkonstellation der Hörner (T. 446). Crescendierende Rausch-Aktionen in den Blechbläsern steigern darüber hinaus die Intensität, bevor ab Takt 452 eine tonhafte und pulsierende Horn-Sechzehntel-Passage folgt.

Die horizontale Hintergrund-Klangschicht (zuvor die „Zeitlupenmelodie“) bleibt dabei die ganze Zeit bestehen, wird allerdings ab Phase 2 ebenfalls ins Tonhafte gewendet. Anfänglich unterstützt sie auch durch Tremoli (T. 452–454) den pulsierenden Charakter der kontinuierlichen Horn-Episode (T. 452–477). Auch vollzieht sich über diese Tenuto-Klangschicht hintergründig die Transformation zurück ins Schatten- bis Geräuschhafte. Die kontinuierliche Horn-Linie bleibt dagegen bis zum Schluss tonhaft, in den letzten vier Takten (T. 461–464) wird ihr pulsierender Charakter jedoch durch Unterbrechungen und Synkopierungen aufge-
weicht.

In der anschließenden amorphen Phase 3 übernimmt wie schon erwähnt wieder die „Zeitlupenmelodie“, zu der nur einige wenige geräuschhafte und überwiegend flächige Spielaktionen der Bläser hinzutreten. Ab Takt 467.3 wechselt die „Zeitlupenmelodie“ mit dem Einsatz der zweiten Violinen zu einem schattenhaften Orgelpunkt auf der Oktave es1/es2, der ab Takt 472.4 noch durch die Bratschen verstärkt wird. Um hier vorzugreifen, wird mit dem es1/es2-Orgelpunkt bereits der atmende Schluss antizipiert: vor der Hornkadenz wird der Orgelpunkt in Atem-Aktionen („phonetische Aktion“, T. 590.4–596) transformiert, die wiederum ganz am Ende des Werkes stehen.

²³⁶ Es stimmen jedoch nur die ersten vier Töne (h–cis1–dis1–fis1, Pfte.) mit der pentatonischen Skala überein. Auf das fis1 im Klavier folgt in der Harfe ais/b anstelle von gis/as.

4.6 Abschnitt 6

Phase	1	2	3
Takt	478–529	530–542.3	542.3–596
Zeit	4[4'51–7'01]	4[7'02–7'52]	4[7'53–11'10]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Bis T. 484.1: Schatten-/geräuschhaft Bis T. 529: Überwiegend tonhaft, gegen Ende hin Tönhöhen wieder unbestimmter	Tonhaft	Überwiegend tonhaft (au- ßer T. 565–567)
dominante Elemente	Horn-„Signal“ (T. 484), schnelle Läufe (Bl.), hohe Violinen- und Flöten-„Melodie“ (T. 489–491), Unisono-Quinten/-Quarten/-Tritoni (Hn.), schnelle Tonrepetitionen (Trp., Pos.), flirrende Läufe (Str.), Unisono-Liegeklänge (Trp.), Trommelwirbel (Bongos, Kl. Tr.)	Flageolett-Tenuto-Klänge (Str.), Bläser-Frullato → Tonhafte „Zeitlupenme- lodie“, Orgelpunkt es1, „Luftmelodie“ (Blechbl.)	großer Orgelpunkt auf es1 mit tonhaften Läufe und Streicher-/Horn-/Trompe- ten-„Melodien“, Tremolo auf Wood-blocks (WB) und kleiner Trom- mel, Tremolo
Zeittyp	koordiniert–pulsierend–koordiniert	koordiniert	pulsierend–koordiniert– pulsierend
Transfor- mationen	Schattenhaft–tonhaft–schattenhaft, stufenweiser Aufbau eines kontinuierlichen Pulses zu Beginn und stufenweiser Abbau dieses Pulses, Transformation zu Liegeklängen am Ende	Von Flageolett-Quinte hin zu tremoliertem es1-Orgel- punkt	tonhaft–geräuschhaft–ton- haft–geräuschhaft, Transformation des es-Or- gelpunktes (Va.) zur „pho- netische Aktion“

Tabelle 7: Einteilung des sechsten Abschnitts in 3 Phasen.

Die Kontur dieses Abschnitts lässt sich als Umkehr beziehungsweise Negativbild des fünften Abschnitts beschreiben. Stand dort in der Mitte einer von Liegeklängen geprägten „Zeitlupenmelodie“ eine kontinuierlich-pulsierende Passage, verhält es sich im sechsten Abschnitt genau umgekehrt: Zwischen zwei ausgedehnten kontinuierlichen Passagen (Phase 1 und 3), die beide sehr klangstark sind, ist eine (kurze) „Zeitlupenmelodie“ platziert (Phase 2, T. 530–542.3). Wie auch in Abschnitt 5 mündet auch hier die „Zeitlupenmelodie“ wiederum in einen Orgelpunkt auf es1 (T. 534), über dem sich anschließend Phase 3 aufbaut. Dass die „Zeitlupenmelodie“ aus Abschnitt 5 und jene hier miteinander verwandt sind, zeigt der Vergleich der Takte 430/431 (Abschnitt 5) mit den Takten 530–534 (Abschnitt 6): Beide Male baut sich eine Flageolett-Quinte auf (h2-fis3 bzw. a2-e3), in Takt 530–534 wird davon ausgehend die Wiederkehr des es1-Orgelpunktes angestrebt. In Takt 430/431 bleibt diese Bewegung nur angedeutet.

Bis Takt 557 tritt der es1-Orgelpunkt immer weiter in den Hintergrund und verschwindet dann zunächst. In Takt 590.4 wird er schließlich akzentuiert (*fpp*) und tremoliert erneut

aufgenommen und, wie bereits angedeutet, in Atemaktionen transformiert. Nach dieser Betrachtung können die Abschnitte 5 und 6 gerade wegen des immer wieder auftretenden es1- Orgelpunktes auch zu einem großen Abschnitt zusammengefasst werden. In diesem Rahmen wird jedoch darauf verzichtet, um den anfänglich aufgestellten Kriterien zur Unterscheidung großformaler Abschnitte²³⁷ Rechnung zu tragen. Der sechste Abschnitt bringt – bis auf die Wiederkehr des es1 – einen solchen Kontrast mit sich und ihm geht eine starke Reduktion des Klangraums voraus (es1/es2-Oktavorgelpunkt, Vl. 2/Va.).

Hatte der fünfte Abschnitt eine überwiegend geringe Ereignisdichte und leise Dynamik (bis auf die pulsierende Horn-Episode), stellt der sechste Abschnitt außerdem den dynamischen Höhepunkt des ganzen Stückes dar.

Phase 1 setzt sich a) aus zwei einleitenden Klangkonstellationen, b) einer längeren kontinuierlich-pulsierenden Episode und c) einem Abbau über wiederum zwei Klangkonstellationen zusammen. Die erste einleitende Klangkonstellaton (T. 477.3–484.1) ist von schattenhaften Arpeggien ohne eindeutigen Rhythmus gekennzeichnet. Die Zweite (T. 484.3–487.2) dagegen ist überwiegend tonhaft und rhythmisch klar artikuliert. Sie beginnt unvermittelt mit einer signalhaften Zweiunddreißigstel-Figur im vierten und fünften Horn. Dieses Signal stellt sich als Ankündigung für den Einsatz einer längeren kontinuierlichen und pulsierenden Episode (T.487.2–525) an, in der es – salopp gesagt – „drunter und drüber“ geht: schnelle Läufe; martialische, akzentuierte unisono-Sechzehntel in den Hörnern, in denen überwiegend Quartan, Quinten und Tritoni vorkommen; schrille, hohe „Melodien“; schnelle Tonwiederholungen; laute *sforzati* mit anschließendem *crescendo*, um nur einige Klangelemente zu nennen. Gegen Ende hin (ab T. 516.4) findet ein Wechsel in der Zeitartikulation statt, indem der Puls an Bestimmtheit verliert. Das klangliche Geschehen wird zunehmend chaotisch, unterschiedliche Rhythmen überlagern sich (drei gegen vier beziehungsweise vier gegen sechs, T. 517.4) und crescendierte Liegeklänge sowie schnelle, unregelmäßige Repetitionen (Bongos, Kl. Tr.) werden ausgefiltert (T. 519–523). Die Strecke endet nach einem letzten *crescendo* in *fortissimo sforzato*-Impulsen. Zu einem „perkussiven Löschen“²³⁸ kommt es hier jedoch nicht, da die Klarinetten einen künstlichen Nachklang erzeugen. In diesen Nachklang hinein überführen die Schlagzeuge die zuvor noch schnellen Repetitionen in ein „gedehntes Tremolo“, an dessen Ende ein letztes Klavier-Pizzicato mit Nachklang steht (T. 524/525).

Bei deutlich reduziertem Tempo folgen nun zwei Klangkonstellationen: die erste ist von einer absteigenden Tonfolge und tonhaften Tenutoklängen geprägt (T. 526), die zweite setzt

²³⁷ Reduktion in Textur und Kontrast mit nachhaltiger Wirkung.

²³⁸ Siehe. Kapitel 2.3.

sich aus scharfen, schattenhaften Impulsen zusammen (T. 528). Beide sind durch tonloses Rauschen der Trompeten (T. 527) miteinander verknüpft. Folgte am Beginn von Phase 1 auf eine schattenhafte Klangkonstellation eine Tonhafte, so ist es hier genau umgekehrt.

Ab Takt 519 (Ende von Phase 1) transformiert sich außerdem die bis dahin von „Melodien“, schnellen Läufen und Tremoli dominierte Klanglandschaft in ein zunehmend horizontal orientiertes Geschehen. Diese Entwicklung wird vor allem durch stärker hervortretendes Tremolo (Schl., ab T. 517), die zunehmend an Bedeutung gewinnenden Tenuto-Klänge (T. 519–524) und die Klavierimpulse mit Nachklang (Str., Bl., T. 524²³⁹/525) getragen. Sie wird auch nicht durch die zweite, impulshafte Klangkonstellation (T. 528) aufgehalten, sondern setzt sich in Phase 2 hinein fort, bis in Takt 534 der in den Streichern unisono und tremolo gespielte es1-Orgelpunkt erreicht ist.

In Phase 2 erklingt wie bereits angesprochen eine tonhafte „Zeitlupenmelodie“, die erneut in den unisono-gespielten es1-Orgelpunkt in den Streichern mündet. Über diesem Orgelpunkt erklingt zunächst eine „Luftmelodie“²⁴⁰ (T. 534–538), dann eine ton- bis schattenhafte Klangkonstellation in Harfe, Klavier und Röhrenglocken. Mit dem Einsatz der melodischen Wendung in der elektrischen Gitarre und den Violinen, die den Beginn von Phase 3 markiert, baut sich über dem Orgelpunkt fast schon symphonisch eine breite Klangfläche aus, indem kontinuierlich der Klangraum erweitert und die Dynamik gesteigert wird. Das es1 wird zwar in der Folge mit Schwebungen versetzt, bleibt als Bezugston aber trotzdem bis Takt 557.3 zumindest latent wirksam. Diese Entwicklung wird vor allem von einer melodischen Linie in den Hörnern vorangetrieben. Mit dem Einsatz der Plattenglocken im Takt 548 setzt nun wieder eine Wendung hin zum Geräuschhaften ein, die in den Takten 565–567 vollendet wird – Bogenverlagerung der Streicher (T. 565.4), Scharren auf Bongos und kleinen Trommeln (T. 566/567), tonloses Rauschen der Hörner (T. 567).

Der Wechsel ins Geräuschhafte wird jedoch sogleich wieder rückgängig gemacht, indem sich eine fünf Takte umfassende, überwiegend impuls- und tonhafte Klangkonstellation (T. 568–572) anschließt. Ohne vorherige Steigerung folgt darauf eine *fortissimo*-Episode (T. 573–586.2). In deren Zentrum stehen wieder melodische Linien in Hörnern und Trompeten, um die herum sich schnelle Läufe bewegen. Ab Takt 568.3 beginnt nun sowohl eine Reduktion der Textur, als auch eine erneute Wendung ins Tonlose, die diesmal auch von nachhaltiger Wirkung bleibt. Die wesentlichen Klanglichkeiten sind ab Takt 588 Glissandi in Klavier und

²³⁹ Der Impuls dieses Klangs ist eigentlich nicht herauszuhören, der Nachklang hingegen schon.

²⁴⁰ Spielanweisung für die Blechbläser in T. 534f.: „Alle Einsätze zu einer ‚Luftmelodie‘ verbinden, einander dicht ablösend“.

Streichern, Tremolo in Cello und Viola sowie Tenuto-Rausch-Klänge in den Blechbläsern sowie im Besonderen der schon erwähnte Wiedereinsatz des diesmal eine Oktave tiefer liegenden es-Orgelpunktes in Takt 590.3 (*ppp*, Tremolo, Va.). Der dynamische Abbau mündet über eine Transformation des tremolierten Orgelpunkts über Flageolett-Klänge und tonloses Spiel in einen *ad libitum* wiederholten Takt mit „phonetischer Aktion ohne Instrument“²⁴¹ (T. 591–595/596).

4.8 Kadenz der acht Solohörner

Die Kadenz der acht Solohörner (T. 597–625) ist dominiert von schnellen, mehrstimmigen und *staccato* gespielten Zweiunddreißigstel-Tonfolgen, die laut Carsten Duffin (Solohornist des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks) „an der Grenze der Machbarkeit“²⁴² sind. Diese *staccato*-Folgen begleiten eine Art Melodie, die fragmentarisch durch die Hornstimmen durchgereicht wird.

4.9 Abschnitt 7

Zum Abschnitt 6 mit ausgedehnten klangstarken und tonhaften Episoden und zur hochvirtuosen Hornkadenz stellt der siebte und letzte Abschnitt einen starken Kontrast dar. Bei deutlich reduzierter Lautstärke dominieren hier insgesamt geräuschhafte Klanglichkeiten und eine amorphe Zeitartikulation. In Phase 1 und 3 kommen kaum tonhafte Klänge vor. Eine Ausnahme bilden jedoch die beiden choralartigen Takte 649/650 in den Hörnern. Mit Phase 2 findet noch einmal eine Transformation zu distinkten Tonhöhen statt (T. 664–677), jedoch ohne nachhaltige Wirkung in dem Sinne, dass diese Transformation eine kontinuierliche tonhafte Episode zur Folge hätte. Vielmehr treten in der ansonsten überwiegend geräuschhaften Klanglandschaft mehrere ton- und schattenhafte „Melodie“-Fragmente hervor. Die Dichte an verschiedenen melodischen Elementen ist tatsächlich in Abschnitt 7 so hoch, wie sonst nirgendwo im Stück. Kaum eine dieser „Melodien“ weist jedoch, auch nicht in Kombination miteinander, einen in sich geschlossenen Bewegungszug auf, was nicht zuletzt an den vielen Abbrüchen in Phase 2 liegt. Im Vergleich mit der ersten und dritten Phase zeichnet sich die zweite also durch „Melodie“-Fragmente, das Konkurrieren ton- und geräuschhafter Klanglichkeiten und einen hohen Grad an Diskontinuität aus.

²⁴¹ Spielanweisung T. 595.

²⁴² Matthias Hermann, „MATTHIAS HERMANN IM GESPRÄCH MIT CARSTEN DUFFIN“, in: Booklet *BR Klassik #43, Helmut Lachenmann: My Melodies (2023 musica viva München Version)*, Breitkopf&Härtel 2024, S. 20.

Phase	1	2	3
Takt	626–663	664–740	741–767
Zeit	6[0'00–3'10]	6[3'11–8'02]	6[8'02–9'47]
Verhältnis Ton/Ge- räusch	Überwiegend geräuschhaft	Tonhaft/geräuschhaft gemischt	Überwiegend geräuschhaft
dominante Elemente	Geräuschhafte Tenuto- Klänge, perforierte Klänge (Frullato, Tremolo, Bogen- Rattern), Horn-, „Choral“	„Melodie-Fragmente“	Luftgeräusche/Atem-Aktionen, Klopf-Aktionen auf Klavierrah- men, Scharren auf Tamtams
Zeittyp	amorph	amorph/koordiniert	amorph–pulsierend
Trans-for- mationen	Tenuto-Klänge – perforierte Klänge – gedehntes Tremolo – Impulse ²⁴³	Geräuschhaft zu tonhaft (T. 664– 677); tonhaft/geräuschhaft im Wechsel/gleichzeitig;	unregelmäßige Luftgeräusche wer- den regelmäßig

Tabelle 8: Einteilung des siebten Abschnitts in 3 Phasen.

In Phase 3 wird noch einmal eine Art Puls wirksam, nämlich durch die einigermaßen regelmäßigen Klopf-Aktionen der Klaviere, die mit Scharren auf den Tamtams koordiniert sind, (T. 742.3–753) und durch die, zuerst rhythmisch koordinierten (T. 737–753), später unisono rhythmisierten Luftgeräusche der Hörner (T. 754–763). Hier findet eine Transformation von einem erratischen, unruhigen zu einem regelmäßigen, ruhigen Atem statt, die zwar nicht ganz linear stattfindet, mit Takt 763.3 („Tutti: phonetische Aktion“²⁴⁴) aber ihr Ziel erreicht. Die letzten 30 Sekunden sind kollektives Ein- und Ausatmen in geradem Viertelrythmus. Doch wie schon an vielen Stellen im Werk kommt auch am Ende wieder das Prinzip der Unterbrechung zum Tragen. Das Stück endet nicht nach einem letzten Ausatmen, sondern die gewonnene Ruhe und Regelmäßigkeit wird durch ein rhythmisch vorgezogenes Einatmen²⁴⁵ torpediert.

4.10 Schlussbetrachtung zur Analyse

Wie eingangs angekündigt soll abschließend noch untersucht werden, inwieweit sich den einzelnen Abschnitten innerhalb des Gesamtverlaufs eine Rolle oder Funktion zuschreiben lässt. Wie die Unterteilung des Werks in Abschnitte ist auch dieses Vorhaben aus ähnlichen Gründen nicht ganz unproblematisch. Wenn Lachenmann die Idee des Strukturklangs, dessen Gesamtcharakter sich in einem „mehrschichtigen und mehrdeutigen Abtast-Prozeß“²⁴⁶ mitteilt,

²⁴³ Ziel dieser Transformation sind die koordinierten schattenhaften Impulse der Harfen und Perkussionsinstrumente am Beginn von Phase 2.

²⁴⁴ Spielanweisung T. 763.3.

²⁴⁵ Punktierte Achtel = Ausatmen, übergebundene Sechzehntel = Einatmen.

²⁴⁶ Lachenmann 1966/93, S. 18.

auf ganze Werke überträgt, kann einzelnen Abschnitten kaum nur eine einzige Funktion zukommen. Doch auch die einzelnen Abschnitte können als Strukturklänge mit typischem Gesamtcharakter gedeutet werden, da sie ein jeweils ganz eigenes Gefälle aufweisen, das sich aus der individuellen Anordnung von Klangereignissen ergibt. Der Verlauf von *My Melodies* ließe sich also anhand von neun Strukturklängen und ihren Gesamtcharakteren nachzeichnen.

Unter der Annahme, dass die Bestimmung solcher Gesamtcharaktere subjektiv ist, will die folgende Betitelung der Abschnitte als Angebot einer Interpretation verstanden sein.

1. *Tonhafte Eröffnung*
2. *Geräuschhafter Kontrast mit eindeutigem Vorder-Hintergrund-Verhältnis*
3. *Aufbau eines kontinuierlichen Pulses*
4. *Vermittlung zwischen Diskontinuität und Kontinuität („retardierende Interventionen“)*
5. *Bild (Zeitlupenmelodie–kontinuierlich-bewegte Hornepisode–Zeitlupenmelodie mit Orgelpunkt)*
6. *Negativbild (kontinuierlich bewegte Episode–Zeitlupenmelodie mit Orgelpunkt–kontinuierlich bewegte Episode) + Transformation des Orgelpunkts in Atem-Aktionen*
7. *Virtuose Kadenz der acht Solohörner*
8. *Reflexion²⁴⁷ und Rückkehr zum regelmäßigen Atem*

Im Gegensatz zum *Reigen* oder zu *Schreiben* lässt sich in *My Melodies* keine Bogenform²⁴⁸, also ein Pendeln zwischen Gegensatzpaaren in der Großform ausmachen. Innerhalb der einzelnen Abschnitte aber teilweise schon. Die untersuchten Spannungsfelder – das Ton-Geräusch-Verhältnis, Transformationen auf der Ebene der Einzelklänge, die Zeitartikulation und damit verbunden das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität – sind aber über das gesamte Werk hin in unterschiedlicher Gewichtung wirksam.

²⁴⁷ Mit Reflexion ist hier das Aufgreifen verschiedener Klanglichkeiten und Strukturen gemeint, die aus dem bisherigen Verlauf vertraut erscheinen.

²⁴⁸ Vgl. Kleinrath 2008, S. 181 und Linke 2016, S. 121.

5. Reines C-Dur und Melodies

Darauf, dass Lachenmann seit den 1980er-Jahren vermehrt auch wieder tonhafte Klanglichkeiten in seine Kompositionen integriert, wurde bereits hingewiesen. Auffallend ist in diesem Fall aber, dass er mit den vielen tonhaften Episoden, melodischen Klangfolgen und einigen Schlusswendungen ganz bewusst „melodisch diatonisches Hören“²⁴⁹ provoziert oder zumindest ein solches Hören bewusst in Kauf nimmt. Die Frage, wie er die „tonalen Bestimmungen des Materials im Zusammenhang mit dem stets sich verändernden Ganzen“ hier „neu begreif[t]“²⁵⁰, kann letztlich nur der Komponist selbst beantworten. Das Interview Lachenmanns mit Johann Jahn vom 05. Juni 2018, zwei Tage vor der Uraufführung, lässt eine Antwort auf diese Frage vermuten. Sie hängt indirekt mit der Entscheidung zusammen, das Werk um acht Solohörner herum zu konzipieren. Die Inspiration dazu stammt von einer Teil-Probe mit den acht Hörnern während der Probenarbeiten zur Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.

„Und das klang so schön – schöner als die ganze Oper. Ich dachte dann: Das ist ein neues Gerät! Es gibt dabei keine Solisten im klassischen Sinne [...]. Diese acht – das ist ein einziges Instrument. Es geht nicht um neue Klänge, es geht um neues Hören. Und wenn das stimmt, dann müsste das auch mit einem C-Dur-Dreiklang funktionieren.“²⁵¹

Und auf die Frage, ob denn auch reines C-Dur vorkäme:

„Ja natürlich. Wenn etwas unter ein ‚Verbot‘ fällt, dann juckt es einen doch, irgendwie einen Zusammenhang zu finden in dem das nicht mehr verboten ist, sondern neu beleuchtet wird.“²⁵²

Vor diesem Hintergrund ist das reine C-Dur in *My Melodies*, stellvertretend für alles Klingende mit tonalem Charakter – nur ein Aspekt unter vielen, die das Erkunden dieses Über-Instruments hervorbringt.

Lachenmann hat sich in einem Gespräch mit Jan Brachmann für die *FAZ* dahingehend geäußert, dass er dem Horn „gerade wegen seiner gleichsam apriorischen Ausstrahlung“²⁵³

²⁴⁹ Lachenmann 1979, S. 55f.

²⁵⁰ Ebd. S. 56.

²⁵¹ Thomas Schulz, *Interview mit Helmut Lachenmann. „Ich hasse Humor!“* (geführt von Johann Jahn), in: BR Klassik online, online veröffentlicht am 05.06.2018, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/helmut-lachenmann-my-melodies-urauffuehrung-interview-100.html>, (10.09.2024).

²⁵² Ebd.

²⁵³ Jan Brachmann, *Helmut Lachenmann im Gespräch. „Man hat mich immer wieder in eine Ecke gestellt“*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, online veröffentlicht am 07.06.2018, <https://www.br->

lange Zeit ausgewichen sei, da sie „seiner Klangwelt irgendwie im Wege [war]“²⁵⁴. Sowohl die Horn-„Ausstrahlung“, als auch das Phänomen „Melodie“ bezeichnet er für sich als „Trauma“²⁵⁵. Der Entstehungsprozess von *My Melodies* war für Lachenmann letztlich „die kompositorische Bewältigung“²⁵⁶ dieser beiden Traumata. Einerseits geht es Lachenmann hier darum, „die gewohnte Aura des feierlich rufenden Horns [...] im Konzertsaal aufs Spiel“²⁵⁷ zu setzen, andererseits darum, seinen ganz eigenen kompositorischen Zugang zum Phänomen „Melodie“ zu finden und zu vermitteln:

„[...] *My Melodies* sind eben nicht ‚meine Melodien‘ – die gibt es nicht –, sondern Frank Sinatra lässt grüßen: sie vermitteln ‚my way‘ of Melodies beim kreativen Umgang mit den Mitteln.“²⁵⁸

Matthias Hermann, Dirigent des im Juni 2023 live mitgeschnittenen Konzerts und ehemaliger Schüler Lachenmanns, fasst rhetorisch fragend die Stoßrichtung des Werks zusammen:

„Was sind nun Melodien? Sind es Folgen von Tönen bzw. Klängen der gleichen Instrumente? Sind es Folgen von qualitativ verwandten Ereignissen, zum Beispiel eine Kette von Akkorden oder bestimmten Geräuschtönen? Gibt es auch ‚Geräuschmelodien‘? Paukenmelodien? Zeitlupenmelodien von langgezogenen, durch Geräuschanteile extrem schattenhaft gezeichneten Tönen der Streicher, unsingbar?“²⁵⁹

So gesehen stellt das Werk eine Herausforderung Lachenmanns an sich selbst und an die Hörer*innen, auf einer persönlichen Ebene durch Reflexion und genaues Hinhören zu hinterfragen, was alles als Melodie wahrgenommen werden kann.

klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/helmut-lachenmann-my-melodies-urauffuehrung-interview-100.html (10.09.2024).

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Matthias Herrmann, „MY WAY OF MELODIES“, in: Booklet *BR Klassik #43, Helmut Lachenmann: My Melodies* (2023 *musica viva München Version*), Breitkopf&Härtel 2024, S. 9f.

6. Fazit

Zum einen hat die Analyse in Kapitel 4 gezeigt, dass sich die definierten großformalen Abschnitte als Strukturklänge mit charakteristischem Gefälle auffassen lassen. Zum anderen haben die Untersuchung des Ton-Geräusch-Verhältnisses, der Zeitartikulation und des Verhältnisses von Kontinuität und Diskontinuität ergeben, dass diese Spannungsfelder einen Rahmen für Transformationsprozesse bieten, die jene charakteristischen Gefälle formen. Innerhalb der meisten Abschnitte ist außerdem eine Art Bogenform angedeutet, die sich stark vereinfacht folgendermaßen beschreiben lässt: die jeweils maßgeblichen Transformationen verlaufen zunächst von einem Extrem zum anderen und finden zum Ende der Abschnitte hin wieder in umgekehrter Richtung statt.²⁶⁰

Auch kategoriale Transformationen auf der Einzelklangebene wurden an manchen Stellen untersucht. Solche Transformationen sind einerseits im Rahmen des charakteristischen Verlaufs der jeweiligen Abschnitte wirksam. Andererseits können sie auch zur Vernetzung von Abschnitten dienen, die ansonsten relativ eindeutig voneinander getrennt sind, so zum Beispiel am Übergang zwischen Abschnitt 1 und 2. Bei der Behandlung des ersten Abschnitts wurden außerdem die ersten drei Klangkonstellationen einer genaueren Betrachtung unterzogen, unter anderem, um den von Cosima Linke verwendeten Begriff der koordinierten Zeitartikulation zu veranschaulichen. Sofern Klangkonstellationen relativ eindeutig abgegrenzt sind, bietet sich hier eine Beschreibung als Kadenzklang an.

In ästhetischer Hinsicht hat Lachenmann sich mit *My Melodies* eigener Aussage nach seinen beiden „Traumata“ Hornklang und Melodie gestellt. Die acht Solohörner betrachtet der Komponist über weite Strecken als ein Instrument, dessen klangliche Möglichkeiten er erforscht. Dazu gehört die traditionelle Spielweise genauso wie geräusch- und schattenhafte Spielaktionen. Für Lachenmann stehen aber weniger neue Klanglichkeiten im Vordergrund, auch wenn dieser Aspekt natürlich nicht unwesentlich ist. Vielmehr geht es ihm aber darum, den Hornklang als traditionell vorbelasteten neu wahrnehmbar zu machen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Phänomen Melodie. Typische Melodien im gewohnten Sinne gibt es hier nicht. Neben „Geräuschmelodien“, teilweise melodiehafter Behandlung von Perkussionsinstrumenten und ähnlichen Verfremdungen kommt es an manchen Stellen immerhin zu tonhaften Andeutungen.²⁶¹ Die Erwartung eines in sich geschlossenen melodiehaften

²⁶⁰ Auf Abschnitt 6 ist diese Beschreibung nicht besonders gut anwendbar. Eher lässt sich hier im Sinne eines Negativbildes von Abschnitt 5 eine Art Bogenform ableiten. Vgl. Kapitel 4.6.

²⁶¹ Ein Beispiel für solches Spielen mit der Aura von Melodie ist der fast schon romantische Horneinsatz in Takt 668.3, dessen Wirkung aber zügig durch die Übernahme der elektrischen Gitarre aufgehoben wird.

Verlaufs bleibt aber stets unerfüllt. Im Zentrum steht die Frage, was durch eine offene Wahrnehmung alles als Melodie gehört werden kann.

Literaturverzeichnis

- Brachmann/Lachenmann 2018 = Jan Brachmann, *Helmut Lachenmann im Gespräch*. „Man hat mich immer wieder in eine Ecke gestellt“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, online veröffentlicht am 07.06.2018, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/helmut-lachenmann-my-melodies-urauffuehrung-interview-100.html> (10.09.2024).
- Cavallotti 2006 = Pietro Cavallotti, „Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von *Mouvement* (– vor der Erstarrung)“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 145–170.
- Dražić 2024 = Lena Dražić, *Die Politik des kritischen Komponierens. Diskursive Verflechtungen um Helmut Lachenmann*, Wien/Bielefeld: mdwPress 2024, <https://www.mdw.ac.at/mdwpress/mdwp005-ch4-1/> (11.09.2024).
- Federhofer 2003 = Helmut Federhofer, „John Cage und Karlheinz Stockhausen“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44/3,4 (2003), S. 411–422.
- Kleinrath 2008 = Dieter Kleinrath, „(Selbst)ähnliche Formstrukturen in Helmut Lachenmanns Zweitem Streichquartett *Reigen seliger Geister*“, in: *Untersuchungen zu Kompositions-methodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 173–192.
- Hermann 2024 = Matthias Hermann, Booklet zur Aufnahme *Helmut Lachenmann: My Melodies (musica viva, Vol. 43) (Bavarian Radio Symphony, M. Hermann)*, BR Klassik, Breitkopf&Härtel 2024.
- Lachenmann 1966/93 = Helmut Lachenmann, „Klangtypen der neuen Musik“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 1–20.
- Lachenmann 1969 = Helmut Lachenmann, „Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 247–257.
- Lachenmann 1970 = Helmut Lachenmann, „Werkstattgespräch mit Ursula Stützberger“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 145–152.
- Lachenmann 1972 = Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *Pression* für einen Cellisten (1969/70), in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 381.

- Lachenmann 1976 = Helmut Lachenmann, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 104–110.
- Lachenmann 1971/93 = Helmut Lachenmann, „Zur Analyse Neuer Musik“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 21–34.
- Lachenmann 1978 = Helmut Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 35–53.
- Lachenmann 1978, *Gran Torso* = Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *Gran Torso*. Musik für Streichquartett, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 386.
- Lachenmann 1979 = Helmut Lachenmann, „Vier Grundbestimmungen des Musikhörens“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 54–62.
- Lachenmann 1983 = Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu *temA* für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 378.
- Lachenmann 1984 = Helmut Lachenmann, „Musik als Abbild von Menschen“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 111–115.
- Lachenmann 1985 = Helmut Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 116–135.
- Lachenmann 1991 = Helmut Lachenmann, „Von Nono berührt“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1996, S. 295–305.
- Lachenmann 1995/2002 = Helmut Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett (*Reigen seliger Geister*)“, in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 227–246.
- Linke 2016 = Cosima Linke, „Schreiben als Differenz von Stille und Klang. Aspekte der musikalischen Form in Helmut Lachenmanns *Schreiben. Musik für Orchester*“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 13/1, S. 117–149, online veröffentlicht

- am 20.02.2017, zuletzt geändert am 10.05.2018, <https://doi.org/10.31751/876> (25.05.2024).
- Mosch 2001 = Ulrich Mosch, „Lachenmann, Helmut (Friedrich)“, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi-org-1oskm4uua0001.han.bruckneruni.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.15776> (21.03.2023).
- Mosch 2001 = Ulrich Mosch, „Lachenmann, Helmut (Friedrich)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 14, hrsg. v. Stanley Sadie, John Tyrrell (executive director), London 2001, S. 92–94.
- Neuwirth 2008 = Markus Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie – Kognitionswissenschaftliche Annäherung an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro Sostenuto*“, in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 73–100.
- Nonnenmann 2018 = Rainer Nonnenmann, „EIN BUCH MIT ACHT HÖRNERN“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1991), 179/4 (2018), S. 40–43.
- Podiumsdiskussion 2008 = „Klang, Magie, Struktur – Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns“ (Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann an der Kunstuniversität Graz am 21.11.2005), in: *Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 11–66.
- Schulz/Hahn/Lachenmann 2018 = Thomas Schulz, *Interview mit Helmut Lachenmann*. „Ich hasse Humor!“ (geführt von Johann Jahn), in: BR Klassik online, online veröffentlicht am 05.06.2018, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/helmut-lachenmann-my-melodies-urauffuehrung-interview-100.html>, zuletzt (10.09.2024).
- Thein 2003 = Wolfgang Thein, „Art. Lachenmann, Helmut Friedrich“, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f83w000a.han.bruckneruni.at/mgg/stable/45638> © 2016–2023 GbR MGG (21.03.2023).
- Thein 2003 = Wolfgang Thein, „Art. Lachenmann, Helmut Friedrich“, in: *Die Geschichte in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter 2003, S. 968–974.
- Vlitakis 2008 = Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe, Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann –*

Boulez – Ligeti – Grisey, hrsg. v. Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke, Wolke Verlag Hofheim, 2008, S. 23–72.