

## **Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann**

von *Frank Hilberg*

Zuvor aber möchte ich dir empfehlen, die Präsenz der himmlischen Hypothesen hintanzustellen, ja am besten vergißt du gänzlich, daß du dich je einer malerischen Täuschung über ein Volk von Flöten und Geigen hingegeben hast, und lenkst deinen Sinn ganz gesammelt auf das Krachen und Zischen und Trillern, das dir unvorsichtig folgt. Ganz besonders aber empfehle ich dir, diejenigen Klänge zu vergessen, die wir die himmlischen nannten; denn jetzt wird dir, wenn ich nicht irre, das große Glück zuteil, Kratzen und Schaben und mummelndes Mahlen zu hören.

Giorgio Manganelli<sup>1</sup>

Im Zuge der Materialerkundung und -erweiterung, wie sie in den fünfziger Jahren mit bis dato unbekanntem Eifer betrieben wurde, kristallisierte sich ein musikalischer Materialbereich heraus, der in vielerlei Hinsicht problematisch war: das unüberschaubare Feld der Geräusche. Problematisch war die Verwendung von Geräuschen insbesondere einem Komponieren unter den strikten Bedingungen des Werkparadigmas, das mit dem seriellen Denken, mit der Forderung, daß “die musikalische Ordnung in die Schwingungsstruktur der Schallvorgänge hinein getrieben wird”<sup>2</sup>, nochmals rigoroser interpretiert wurde. Während Komponisten, die die Kategorie des Werkes zugunsten experimenteller Freiheit fahren ließen (Cage, Schnebel, Kagel), die Organisation von Geräuschen durch Ad-libitum-Verfahren bewerkstelligten (z.B. durch Rhythmisierung von klanglichen Platzhaltern) – die den Umgang mit dem, was da klingen soll, erheblich vereinfachen, allerdings keine Wiederholbarkeit gestatten –, suchten einem seriellen Denken verpflichtete Komponisten wie Helmut Lachenmann nach Wegen, unter Beibehaltung der Autorenverantwortung das widerspenstige Material der Geräusche in Kompositionen auszuformulieren. Sie hatten zu zeigen, daß sich mit Geräuschen “sinnvoll” komponieren läßt, d.h. unter einer Leitidee folgerichtig (im Sinne eines selbstgesetzten Regelwerkes) und unterscheidbar Elemente in einen gestifteten Zusammenhang zu bringen sind, was voraussetzt, daß das kompositorische Material hinreichend differenzierbar ist.

Beim Umgang mit Geräuschen ergeben sich folgende vier Probleme:

- Skalierbarkeit: Das Geräusch ist im Unterschied zum Ton ein undomestiziertes Material, das sich der Quantifizierung entzieht. War der Ton im Laufe der Jahrhunderte vermessen, proportioniert und in Skalen sortiert worden, die ein Kontinuum gleicher Größen garantierten – man denke nur

an die harmonische Kompatibilität aufgrund der temperierten Stimmung –, so gelingt es beim Geräusch nicht einmal, dessen Grundeigenschaften zu bestimmen, geschweige denn, sie zu skalieren.

- Instrumentarium: Zur Erzeugung von Tönen und Klängen steht ein normiertes Instrumentarium – das Orchester mit seinen Instrumentenfamilien – zur Verfügung, das es ermöglicht, eine Komposition an beliebigen Orten zu reproduzieren. Die Produktion und Reproduktion von Geräuschen rückten im wesentlichen erst mit der Entwicklung neuer Medien und Instrumentarien wie z.B. Tonband und Tongeneratoren, denen gänzlich andere Prinzipien als die des herkömmlichen Orchesters zugrunde liegen, sowie mit der Entwicklung neuer Spieltechniken in den Mittelpunkt des Interesses.
- Analyse, Reflexion: Das Analysieren und Reflektieren in Kategorien wie Harmonik und Satz- oder Reihentechnik ist auf Geräuschkompositionen nicht ohne weiteres anwendbar. Die Arbeit mit Themen und Motiven ist einer solchen mit “objets musicaux”, mit Klang-Morphologien und -Körpern gewichen. Formbildende Abschnitte wie Entwicklung und Durchführung sind durch ein Denken in Prozessen, Schnitten, Übergängen und Transformationen verflüssigt.
- Notation: Für die schriftliche Fixierung von Geräuschen hat sich aufgrund der angedeuteten Schwierigkeiten keine Konvention gebildet. Daher hat jeder Komponist eine für sein Werk angemessene Notationsform entwickelt, wobei die Art der Notation und die Weise der symbolischen Repräsentation allerdings Rückschlüsse auf die Intention des Autors zuläßt. Das Besondere an der von Helmut Lachenmann als “instrumentale Musique concrète” bezeichneten Gruppe von Werken, die zwischen 1968 und 1980 entstanden sind, ist die radikale Zurückstellung von Tönen zugunsten des Gebrauchs von Geräuschen als kompositorischem Material. Durch Abwandlung des auf technisch reproduzierte und verwandelte Klangobjekte bezogenen Begriffs “musique concrète”<sup>3</sup> gelangte er zu dem Begriff der “instrumentalen Musique concrète”<sup>4</sup>, der Erzeugung von Geräuschen durch traditionelle Instrumente. Zwar handelt es sich bei den von Helmut Lachenmann verwendeten Klangkörpern um gewöhnliche Instrumente, die zumeist weder präpariert noch durch Hilfsmittel ergänzt werden. Zentral für die Klanggebung sind aber die von ihm neu entwickelten oder modifizierten Spieltechniken.

Da Spieltechniken den unmittelbaren Gegenstand der Komposition bilden, sind sie für eine Analyse zunächst zu erfassen. Nach der Beschreibung ihrer Eigenschaften mittels Kriterien wie dynamische Spannbreite, Charakteristika des Verlaufs, Register, Klangspektrum, maximale Dauer etc. kann sich eine Untersuchung der auftretenden Kombinationen und Sukzessionen der Spieltypen und ihrer syntaktischen Zusammenhänge anschließen, um die formbildenden Kategorien wie Art des Klangprozesses (kontinuierlich oder diskontinuierlich), Relation der Ereignisfelder (Übergänge oder Einschnitte, Kontrast oder Abstufung) und Proportionen der Zeitabschnitte in der Groß-

form zu bestimmen. Nach der Ermittlung, in welchen Kontexten, d.h. in welchen Kombinationen oder Sukzessionen, Spieltypen auftreten oder nicht, stellt sich dann insbesondere die Frage nach der "Logik" der Verknüpfung der Geräusche.

Um aus der Fülle der kompositorischen Konsequenzen, die Lachenmann aus der Verwendung von geräuschhaften Spieltechniken zog, ein Beispiel für die Differenzierungsfähigkeit dieses Materials zu geben, sei aus der Vielzahl der Spieltechniken und Klangtypen eine der Strichtechniken, die "Pressions"-Technik, die in den Werken *Pression*, *Gran Torso* und *Klangschatten*<sup>5</sup> eine prominente Rolle spielt, anhand einer Passage aus *Gran Torso* kurz erläutert.

Teils durch Zeichnung, teils durch Verbalanweisung, teils durch konventionelle Symbole (dynamische Verläufe, Rhythmik) zeigt die Notation nicht, was klingen, sondern wie und wo agiert werden soll. Es handelt sich überwiegend um eine Space-Notation, die sich wesentlich genauer als bei einer tradierten Schreibweise möglich, den Zwecken anpassen läßt: Die horizontale Ausdehnung bezeichnet die Zeit, die vertikale Ausdehnung den Ort des Spielaktes am Cello. Um möglichst genau die klanglichen Intentionen unter den Bedingungen und Veränderungen heutiger Aufführungspraxis zu vermitteln, entwickelte Lachenmann die Notation weiter, wie aus den beiden Notenbeispielen ersichtlich wird. Der heute gültigen Fassung von 1988 wurde hier die Cellostimme (einschließlich der Stichnoten der anderen Stimmen) einer frühen Fassung gegenübergestellt, wobei die Takte 54–57 der letzteren zu den Takten 61–64 umgearbeitet wurden.

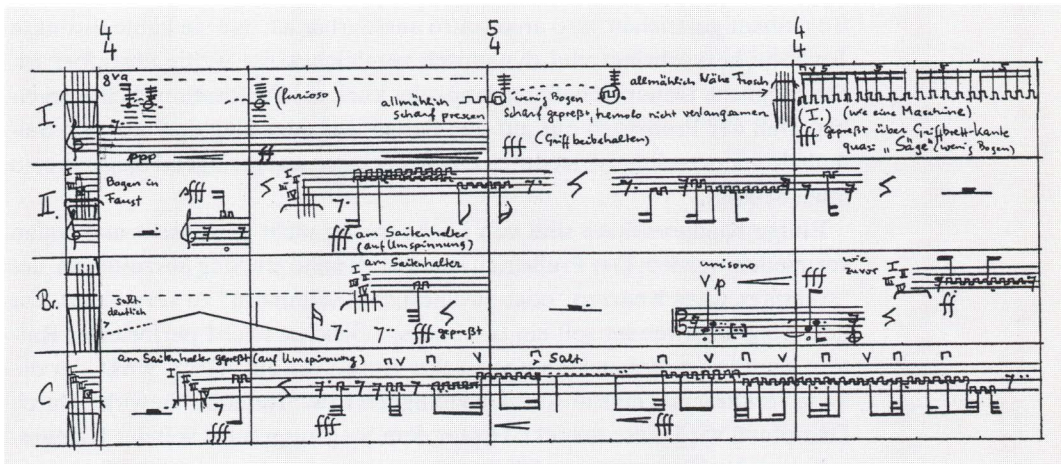


Abbildung 1: Helmut Lachenmann, *Gran Torso*, Partitur, Takte 61–64 (Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).<sup>6</sup>

Die Pressionstechnik ist eine Spieltechnik – durch eine mäanderartige Rechtecklinie notiert –, die in mit übermäßigem Bogendruck ausgeführtem Strich besteht. Anders als beim Ordinario-Strich, wo ein günstiger Quotient aus

Abbildung 2: Helmut Lachenmann, *Gran Torso*, Violoncellostimme einer früheren Fassung, Takte 53–59 (Sammlung Helmut Lachenmann).

Bogendruck, Bogengeschwindigkeit und -anstrichort zu einer Gleitreibung<sup>7</sup> führt und einen Ton zum Resultat hat, schwingt beim Pressions-Strich die halberstickte Saite nicht kontinuierlich: Durch Druck und Haftreibung wird sie vom Bogenhaar gestoppt, bis sich die aufgestaute Bewegungsenergie ruckartig, diskontinuierlich entlädt. Es entsteht ein “perforierter” Klang. Zu den Eigenschaften der Pressionstechnik gehört, daß sie ausschließlich mit dem Bogenhaar gestrichen, also arco tratto ausführbar ist, daß sie keine distinkte Tonhöhe hervorbringt und dynamisch vergleichsweise wenig abstuftbar ist. Die mögliche Dauer ist beliebig lang oder kurz, die Perforationsdichte regelbar. Daß der Preßstrich nur auf den Saiten, auf dem Steg und auf dem Saitenhalter anwendbar ist, ist durch das Widerlager, das genügend biegsam sein muß, bedingt.

Einige Klangresultate sind von Lachenmann nicht gewünscht und sollen vermieden werden: Der Preßstrich ist nicht zu nahe am Steg auszuführen, um “stumpfes, totes Knarren” oder “weinerliches Wimmern” zu vermeiden. Vor dem Steg angewendet soll ein trockenes, möglichst scharf perforiertes Rattern resultieren, wobei der aufgedrückte Bogen wie ein “Griff” wirkt, der die Saite verkürzt und eine abstuftbare Helligkeit bzw. “Tonhöhe” bewirkt. Durch Dämpfung wird diese erstickt. Hinter dem Steg ausgeführt soll das Klangresultat an den Flatterzungen-Effekt einer gedämpften Posaune oder Trompete erinnern.<sup>8</sup>

Differenziert ist die Pressions-Spieltechnik in dem vorliegenden Beispiel durch folgende Parameter:

- durch den Strich-Ort, der durch die Schlüsselung festgelegt ist, wobei der “Stegschlüssel” für das Spiel vor dem Steg (etwa das Spiel an der Griffbrettkante in Violine I, Takt 64) und der “Saitenschlüssel” meist für das Spiel

- hinter dem Steg (wie bei dem Spiel auf der Saitenumwicklung, auf der Umspinnung in Violine II, Takt 62) verwendet wird; der Anstrichort bleibt entweder stationär, wie hier, oder der Bogen wandert, wird verlagert;
- durch die Wahl der Saiten, abgestuft zwischen I und IV, zumeist einzeln gespielt oder *due corde* (VI II, Takt 62), entweder als Leersaite (VI II, Takt 61) oder gegriffen (VI I, Takt 64); hinzu kommt noch der Saitenwechsel als Geräusch-Abstufung (VI II, Takt 62);
  - durch die Strich-Richtung (Vc, Takt 63 f.), hier Auf- und Abstrich; diese Spielvorschrift ist keine “Fingersatzhilfe”, sondern um des Klangunterschiedes willen komponiert.

Neben diesen Variablen der Spieltechnik “Pression” bleiben, jedenfalls in diesem Abschnitt, folgende Parameter weitgehend konstant:

- die Dynamik, die dem Parameter Strich-Druck entspricht;
- die Dämpfung, die hier, im Unterschied zum Grundzustand des Stücks, aufgehoben ist.

Ein Beispiel für prozeßhafte Parameterverschiebung zeigt Violine I in den Takten 61–64. “Thema” der vier Takte ist das Tremolo. Der Übergang von Tremolo-ordinario (mit Tonhöhenanteil, hier sogar mit Tonhöhendominanz) zu Tremolo-pression und schließlich zu Pression-“sägen” entspricht der Erhöhung des Strich-Drucks, zunächst um einen Dynamikeffekt zu erzielen (*crescendo ppp-fff*), also einen quantitativen Wechsel, der dann in eine neue Klangqualität, einen Friktionsklang, umschlägt. Zudem wird hier der Übergang vom unregelmäßigen Tremolo über definierten Auf-/Abstrich hin zu einem Ostinato-Strichwechsel formuliert, der zugleich eine Verringerung der Strich-Richtungswechselgeschwindigkeit und der Strichamplitude bedeutet

- aus dem Furioso wird ein Sägen.

Damit ist die Fülle an Übergängen, Verwandtschaften, Bezügen, Kontrasten und was der Mittel zur musikalischen Gestaltbildung mehr sind, bestenfalls angedeutet und das nicht einmal auf allen Ebenen.<sup>9</sup> Was hier teils in Klangtypen-Beschreibungsvokabular, teils in spieltechnischem Vokabular festgelegt ist, kann selbstverständlich nur der erste Schritt in der Analyse und Auslegung des Werkes sein, die an dieser Stelle auch nicht versucht wurde. Deutlich geworden sein dürfte allerdings die Differenzierbarkeit dieser Klangmaterie und damit ihre Materialtauglichkeit. Den schlagendsten Beweis für die Brauchbarkeit von Geräuschen als kompositorischem Material hat allerdings der Komponist durch die geordnete Vielfalt der Klänge in seinen Werken selbst gegeben.

- 1 Manganelli, Giorgio, *Geräusche oder Stimmen*, übersetzt von Iris Schnebel, Berlin 1989, S. 76 f.
- 2 Karlheinz Stockhausen, “Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung”, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* Bd. 1, Köln 1963, S. 35.
- 3 So wenig Lachenmanns musikalisches Denken mit dem der Pariser Schule (Pierre Schaeffer, Pierre Henry) verbindet, gibt es hinsichtlich der Rolle des Hörens doch interessante Parallelen.

- 4 "Gemeint ist damit eine Musik, in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, daß man die Art ihrer Entstehung nicht weniger ins musikalische Erlebnis einbezieht als die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst. Klangfarbe, Lautstärke etc. klingen also nicht um ihrer selbst willen, sondern sie kennzeichnen bzw. signalisieren die konkrete Situation: man hört ihnen an, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände ein Klang bzw. ein Geräusch entsteht." Programmhefttext Helmut Lachenmanns zu *Pression*, geschrieben anlässlich der Tage für Neue Musik Stuttgart 1985, zitiert nach: Hans-Peter Jahn: "Pression", in: *Helmut Lachenmann* (= *Musik-Konzepte* Bd. 61/62), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 58.
- 5 *Pression für einen Cellisten* (1969–70), *Gran Torso. Musik für Streichquartett* (1971–72, Neufassung 1978, revidiert 1988), *Klangschatten – mein Saitenspiel für 48 Streicher und 3 Konzertflügel* (1972). Sehr aufschlußreich am Vergleich dieser in enger zeitlicher Nachbarschaft entstandenen drei Werke für Streicher ist die divergierende Handhabung der Spieltechniken innerhalb der "Gattungen" Solo-Stück, Streichquartett und Streichorchester.
- 6 Die Montage der Schlüssel vor diese Takte verantwortet der Verfasser.
- 7 Vgl. Gerhard Mantel, *Cello üben. Eine Methodik des Übens für Streicher*, Mainz [u.a.] 1987, S. 45 f.
- 8 Vgl. Helmut Lachenmann, "Erläuterungen zu Notation und Aufführungspraxis", in: *Gran Torso*, Wiesbaden o.J. (Breitkopf & Härtel KM 2233) sowie die in die Partitur gestreuten Spielanweisungen.
- 9 So bilden Violine II, Viola und Violoncello in den Takten 61–64 ein Ensemble, das seinen Zusammenhang in dem Komplementärrhythmus hat und in der Art von "durchbrochener Arbeit" geformt ist. Der Satz wird aus mit Pausen durchsetzten Einsätzen gebildet, die zur Schichtung verdichtet werden (Takte 61–62). Kontrapunktiert ist dieses Pressions-Ensemble durch das "Unisono" in der Viola Takt 63 f., wobei insbesondere die distinkte Tonhöhe und der dynamische Verlauf einen Kontrast darstellen.