

# In der repetitiven Struktur verschlüsselte Inhalte

Zu Helmut Lachenmanns Klavierstück „Filter-Schaukel“

von Tom Sora

Repetitive Strukturen sind kein Stilmerkmal, sondern das Resultat einer spezifischen Konstruktionstechnik von Musik: Sie entstehen aus der vielfachen Wiederholung einer akustischen Einheit, eines Bausteins. Die Kompositionen mit repetitiver Struktur weisen aber trotz ihrer gemeinsamen Konstruktionsweise eine sehr große stilistische und formale Bandbreite auf.

Diese Diversität wird sichtbar, wenn wir Stücke vergleichen, die lange vor 1950 entstanden sind, in denen diese Strukturen entweder episodenhaft auftauchen (zum Beispiel in der sechsten Sinfonie Beethovens oder in vielen Werken Strawinskys), oder die gesamte Form einer Komposition komplett determinieren (wie im Fall von Wagners „Rheingold“-Vorspiel, Ravels „Bolero“ oder Schönbergs Orchesterstück „Farben“). Ebenfalls sehr groß ist die stilistische und formale Vielfalt innerhalb einer scheinbar so einheitlichen Bewegung, wie es der musikalische Minimalismus von 1960 bis zirka 1990 war. Dasselbe gilt für die Popmusik seit den Achtzigerjahren, in der dieser Strukturtypus massiv vertreten ist.

Das Ausmaß dieser stilistischen Diversität erscheint noch größer, wenn wir die Tatsache in Betracht ziehen, dass repetitive Strukturen nach 1960 keineswegs nur das Markenzeichen der Minimal Music waren. Auch Komponisten, die mitnichten als Minimalisten zu bezeichnen sind, haben Werke mit repetitiv-homogener Struktur hinterlassen. So zum Beispiel die Orchesterstücke „Rituel“ von Pierre Boulez und „A Carlo Scarpa“ von Luigi Nono, das gesamte Spätwerk von Morton Feldman sowie verschiedene Kompositionen von John Cage, György Ligeti, Walter Zimmermann, Helmut Lachenmann oder Bernhard Lang. Auch wenn die Zeit, in der repetitive Musikabläufe intensiv produziert wurden, sicherlich vergangen ist – im Großen und Ganzen war es die Periode zwischen 1960 und 1990 – lohnt es sich, einige musiktheoretische Sachverhalte und sogar philosophische Fragen, die bei der Betrachtung dieser Strukturen sichtbar werden, heute zu reflektieren.

Für eine systematische Untersuchung dieser Strukturen müsste eine große Zahl von stilistisch und konstruktionsmäßig sehr diversen Kompositionen analysiert werden. Will man sich jedoch, wie im vorliegenden Beitrag, bloß auf die wesentlichen Eigenheiten dieser Strukturen konzentrieren, ist es ausreichend, sie an einer einzigen repräsentativen Komposition darzustellen: Lachenmanns Klavierstück „Filter-Schaukel“<sup>1</sup> von 1980. Es zeichnet sich

durch eine prononcierte formale Reduktion und Materialsparsamkeit aus, was sich für meine Analyse, in der nur bestimmte Aspekte im Fokus stehen, als förderlich erweist. Das darin fast ausschließlich herrschende Konstruktionsprinzip ist die Wiederholung. Lachenmann – der in seiner Kompositionspraxis die Technik der Wiederholung und der Ostinati<sup>2</sup> mehrfach bemühte – hat die aus der Wiederholung resultierenden Strukturen auch musiktheoretisch reflektiert. 1966 schlug er für den repetitiven Strukturtyp den Terminus „Fluktuationsklang“ vor, den er als einen Klang mit „starrerem Spektrum“, sprich Tonumfang, definierte, „in dessen Innerem sich ein, wenn nur kurzer Prozess mehr oder weniger periodisch wiederholt“.<sup>3</sup>

„Fluktuationsklang“ gehört derselben Begriffsfamilie an, wie die in den Sechzigerjahren entstandenen Begriffe „Klangkomposition“, „Klangfläche“ oder „erweiterte Klangfarbe“.<sup>4</sup> Dabei ist das Wort „Klang“ der gemeinsame Faktor all dieser Begriffe. Lachenmanns Begriff „Fluktuationsklang“ impliziert die Vorstellung eines Klangkonglomerats oder einer bloß durch die Gleichzeitigkeit verschiedener akustischer Elemente sich formierenden Klangmasse. Alle Begriffe, in denen der Bestandteil „Klang“ als eine Summe verstanden wird, basieren auf der Idee eines diffusen „Gesamtklangs“ als spontanes Resultat der Fusion gleichzeitiger akustischer Elemente. So postuliert oder konstatiert auch der Begriff „Fluktuationsklang“ die Klangmasse, ohne sie jedoch in ihrer Entstehung wirklich zu erklären. Lachenmanns Begriff umschreibt die Hauptcharakteristik einer jeden repetitiven Struktur – nämlich die Wiederholung – zwar metaphorisch, nimmt sie aber nicht wirklich analytisch auseinander, um ihre Bedeutung zu erörtern.

Da im Zentrum meines Interesses der Entstehungsmechanismus der repetitiven Strukturen steht und weil das Ziel meiner Recherche die Aufdeckung der – zum

1 Helmut Lachenmann, Ein Kinderspiel – Sieben kleine Stücke für Klavier, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1982.

2 Lachenmann hat in folgenden Werken Ostinati oder ostinatoartige Abläufe eingefügt: „Schwankungen am Rand“, „Salut für Caudwell“, „temA“, „Kontrakadenz“, „Gran Torso“, „Klangschatten“, „Fassade“. Siehe mehr dazu bei Rainer Nonnenmann, Angebot durch Verweigerung: Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken, Mainz: Schott 2000, 217–218.

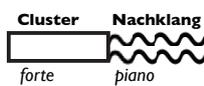
3 Helmut Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“ (1966/1993), in: Musik als existentielle Erfahrung, herausgegeben von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, 10.

4 Siehe dazu Tom Sora, Untersuchung des Begriffs „Klangfläche“ dargestellt am Orchesterstück „Atmosphères“ von György Ligeti, Hofheim: Wolke 2017, 9–10.

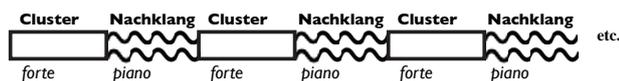
Teil außermusikalischen – Bedeutung dieses Strukturtypus ist, werde ich diesen Begriff Lachenmanns nicht verwenden. Ich werde stattdessen die sachliche Formulierung „repetitive Struktur oder Konstruktion“ vorziehen, weil sie direkt auf das Architektonische und die Art der Zusammenfügung des Ganzen verweist und weil der Begriff „repetitive Struktur“ erklärt, wie es dazu kommt, dass Masse entsteht.

### 1. Material und Form von „Filter-Schaukel“

Das musikalische Material, aus dem das gesamte Stück generiert ist, ist ein einziges, neunundachtzigmal wiederholtes, zusammengesetztes klangliches Element. Es besteht aus einem lauten chromatischen Cluster in mittlerer Lage (*des<sup>1</sup>* bis *b<sup>1</sup>*), dem stets ein nicht extra angeschlagener, sondern aus dem Cluster sozusagen „filtrierter“, leiser Nachklang folgt. Dieses zusammengesetzte Element kann graphisch so dargestellt werden:



Das ganze Stück besteht ausschließlich aus diesem Material und zeichnet sich durch eine rhythmisch völlig gleichmäßige Repetition aus:



Der aus zehn Tönen bestehende Cluster wird im Verlauf des ganzen Stücks unverändert wiederholt. Der Nachklang hat dagegen bei jeder Wiederholung eine andere harmonische Struktur, weswegen es passender ist, im Plural über *die* Nachklänge zu sprechen.

„Filter-Schaukel“ besteht aus zwei Teilen: einem schnellen (Takt 1–17) und einem langsamen (Takt 18–56). Der erste Teil ist aus einem Eröffnungsabschnitt  $A^1$  (Takte 1–9) und einer Überleitung zum zweiten Teil (Takt 10–17) zusammengesetzt. Der zweite Teil ( $A^2$ ) ist nur eine Variante oder variierte Reprise des Eröffnungsabschnitts  $A^1$ .

Rein formal könnte man meinen, dass die Folge  $A^1$ -Überleitung- $A^2$  als eine simple ABA'-Form zu betrachten ist. Trotzdem hat „Filter-Schaukel“ eine klare zweiteilige Form: einerseits  $A^1$ +Überleitung und andererseits  $A^2$ . Diese unsymmetrische Gruppierung ergibt sich daraus, dass der Eröffnungsabschnitt  $A^1$  und die Überleitung eine durchgehend identische Satzart aufweisen, was sie komplett zusammenschweißt. Der zweite, tempomäßig, pianistisch und rhythmisch anders disponierte Rest des Stücks ( $A^2$ ) setzt sich deutlich vom ersten Teil ( $A^1$ +Überleitung) ab.

Die genauen Unterschiede zwischen den Teilen sind folgende: Der zweite Teil hat ein doppelt so langsames Tempo wie der erste (das wiederholte Element Cluster-plus-Nachklang dauert im ersten Teil jeweils zwei Viertel und im zweiten Teil vier Viertel). Außerdem sind die Nachklänge im ersten Teil regelrecht aus den Clustern „filtriert“, deren Töne sind also nicht extra angeschlagen.

Dagegen sind die Nachklänge im zweiten Teil ganz anders erzeugt: Es sind Resonanztöne, die in einer anderen Oktavlage als die Cluster liegen. Diese Unterschiede sind im folgenden Notenbeispiel zu sehen. Links ist ein zusammengesetztes Element aus dem ersten Teil, rechts eines aus dem zweiten Teil abgebildet.



### 2. Die Harmonien der Nachklänge

Die Nachklänge bestehen aus drei bis sieben überlagerten Tönen und weisen in  $A^1$  und  $A^2$  – die ja, wie gesagt, beide bloß Varianten desselben Ablaufs sind – dieselben Harmonien auf. In der Überleitung (Takte 10–17) sind die Nachklänge ausschließlich kleine chromatische Cluster aus drei, fünf oder sieben Tönen. Im folgenden Notenbeispiel sind die Harmonien der Nachklänge in  $A^1$  und  $A^2$  zu sehen. Lachenmann reiht all diese Dur-, Moll-, verminderten, übermäßigen und Dominantsept-Akkorde oder Ganztonleiter-Cluster ohne jeden tonal-funktionalen Zusammenhang aneinander. Sie stehen und erklingen somit – nach dem Kriterium der tonalen Kohärenz betrachtet – zusammenhanglos nebeneinander oder hintereinander, ähnlich wie Wörter einer Sprache, die ohne jede grammatische oder syntaktische Regel zufallsmäßig aufeinander folgen würden.<sup>5</sup> Trotzdem entsteht der Eindruck, dass so etwas wie ein tonales Zentrum zu hören ist. Denn die regelmäßige und identische Wiederkehr des normal angeschlagenen, lauten chromatischen Clusters zwischen den „filtrierten“ Nachklängen wird als eine Art Orgelpunkt wahrgenommen.



### 3. Die repetitiv-homogene Struktur des Stücks

Eine repetitive Struktur oder Konstruktion resultiert aus der mehrfachen identischen oder leicht variierten Wiederholung eines Bausteins und ist folglich als Ganzes in sich homogen. Wiederholung hat somit eine generative, konstruktive, Ausdehnung/Dauer und Einheit schaffende Funktion: Repetitiv strukturierte Musik entsteht regelrecht durch die Wiederholung eines Bausteins.

In „Filter-Schaukel“ gibt es zwei verschiedene, aber in sich homogene Gruppen von Bausteinen, die den zwei Teilen  $A^1$ +Überleitung (Takt 1–17) und  $A^2$  (Takt 18–56) genau

<sup>5</sup> Die Praxis Lachenmanns, tonale Elemente in seine atonalen Kompositionen einzufügen, habe ich in meinem Text „Das ideologische Fundament der Ästhetik Helmut Lachenmanns“ ausführlich diskutiert.

entsprechen. Das Stück besteht also aus zwei repetitiven Konstruktionen. Die erste besteht aus fünfzehn sukzessiven Bausteinen. Davon neun in A<sup>1</sup>: a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>, i<sup>1</sup> und sechs in der Überleitung. Die zweite repetitive Konstruktion (A<sup>2</sup>) besteht nur aus neun Bausteinen: a<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>, c<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, f<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>, i<sup>2</sup>.

Jeder Baustein dauert in Teil A<sup>1</sup> auf dem Papier einen ganzen Takt, aber de facto zwei, denn jeder Takt soll zweimal hintereinander gespielt werden. Notiert wird dies durch ein Wiederholungszeichen für jeden Takt. Im zweiten Teil A<sup>2</sup> dauert ein Baustein vier Takte, wobei die letzten zwei dieser vier Takte eine variierte Wiederholung der ersten zwei sind. Trotz dieser Unterschiede haben alle Bausteine in beiden Teilen dieselbe Grundstruktur: Sie bestehen immer aus vier Clustern und deren entsprechenden vier Nachklängen. Deswegen werde ich zur Veranschaulichung des Gesagten stellvertretend für alle Bausteine des Stücks den Baustein b<sup>1</sup> (Takt 2) aus dem ersten Teil und seine Variante b<sup>2</sup> (Takt 20–23) aus dem zweiten Teil als Notenbeispiele anführen.

Baustein b<sup>1</sup> im ersten Teil, Takt 2 (vier Cluster + vier Nachklänge):



Baustein b<sup>2</sup> im zweiten Teil, Takt 20–23 (vier Cluster + vier Nachklänge):



Wir sehen jetzt bereits, dass die Bausteine nicht gleichzusetzen sind mit dem anfangs beschriebenen Grundmaterial (Cluster + Nachklang), denn sie sind bereits das Resultat einer Konstruktion aus diesem primären Material.

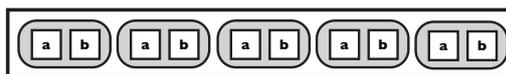
#### 4. Einfache und zusammengesetzte Bausteine

Es ist an dieser Stelle notwendig, den Blick kurz von „Filter-Schaukel“ abzuwenden, um eine allgemeine Bemerkung über die Bausteine repetitiver Strukturen zu machen: Es gibt grundsätzlich zwei Kategorien von repetitiven Strukturen: Solche, deren Bausteine, wie die von „Filter-Schaukel“, aus mehreren unterschiedlichen Komponenten (zum Beispiel Cluster plus Nachklang) zusammengesetzt sind, und solche, die aus absolut einfachen, unteilbaren Bausteinen bestehen. Das klassische Beispiel für den zweiten Fall einer repetitiven Struktur mit völlig simplen und unteilbaren Bausteinen ist das 1960 entstandene Stück „Arabic Numeral“ von La Monte Young. In diesem Stück wird ein einziger Klang in regelmäßigen Zeitabständen von zirka zwei Sekunden ohne jegliche Variation und theoretisch ohne zeitliche Begrenzung

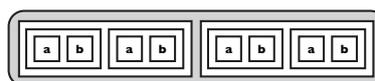
wiederholt. Dieses Stück ist ein extremer Fall von differenzloser, maximaler Einheit der Form und Einheitlichkeit des Materials als Folge der radikalen Reduktion des letzteren. Dieser allereinfachste Typus von repetitiver Konstruktion hat eine strikt einschichtige, tiefenlose Struktur. Oder anders ausgedrückt: Dieser Typus hat gar keine strukturelle Tiefe, denn das Resultat der Wiederholung seiner unteilbaren Bausteine ist absolute akustische Monokultur. Die graphische Darstellung einer solchen völlig einheitlichen und differenzlosen, exklusiv repetitiven Struktur kann das Fehlen einer zweiten, untergeordneten Strukturebene leicht sinnfällig machen. In folgender Graphik repräsentiert das große Rechteck die gesamte Konstruktion und die kleinen, abgerundeten Rechtecke die Bausteine:



Im Falle der zweiten Kategorie von repetitiven Strukturen sind die Bausteine selber aus mehreren und untereinander eindeutig anders garteten Komponenten zusammengesetzt. Diese Komponenten können selber entweder unteilbar sein (sie sind in folgender Graphik als umrahmte Buchstaben a und b markiert):



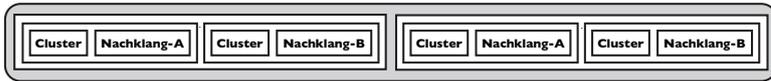
Oder die Komponenten zusammengesetzter Bausteine können selber aus noch kleineren Teilen bestehen – und das ist bei weitem der häufigste Fall. Die folgende Graphik stellt einen einzigen Baustein einer fiktiven repetitiven Struktur dar. Wir sehen innerhalb dieses Bausteins (der als abgerundetes Rechteck dargestellt ist) verschiedene, auf mehreren untergeordneten Niveaus ineinander verschachtelte Komponenten (dargestellt als große und kleine rechteckige Rechtecke und umrahmte Buchstaben):



Die ineinander verschachtelten Komponenten solcher auf mehreren Niveaus angelegten Bausteine nenne ich, entsprechend ihrer Stelle in der Hierarchie des Bausteins, Komponenten ersten, zweiten, dritten, et cetera Grades, wobei die Zahl umso größer ist, je kleiner die Komponenten sind. Beispiele hochkomplexer repetitiver Strukturen mit vielschichtig konstruierten Bausteinen finden wir in „Rituel“ (1974) von Boulez.<sup>6</sup>

Im Gegensatz zu „Rituel“ ist der innere Aufbau der Bausteine in „Filter-Schaukel“ relativ einfach: Diese Bausteine bestehen bloß aus Komponenten ersten, zweiten und dritten Grades. Die graphische Darstellung der Struktur eines Bausteins aus „Filter-Schaukel“ sieht so aus:

<sup>6</sup> Vergleiche Tom Sora, *Le constructivisme modulaire. Espaces homogènes dans l'utopie et dans l'art répétitif*, ANRT (Atelier national de reproduction de Thèses), 2008, 162–174.



Zu erkennen ist, dass die Komponenten zwiebelähnlich auf drei Niveaus ineinander verschachtelt sind. Anbei die genaue und zunächst trockene Beschreibung der Struktur der drei ineinander geschachtelten Komponenten aller Bausteine:

Die Komponenten ersten Grades: Jeder Baustein (in der letzten Graphik als das größte abgerundete Rechteck dargestellt) besteht aus zwei Komponenten ersten Grades – in der Graphik sind es die zwei größten Rechtecke. Jede dieser zwei Komponenten ist die Summe von zwei Clustern und den entsprechenden zwei Nachklängen.

Die Komponenten zweiten Grades: Jede der zwei Komponenten ersten Grades besteht aus jeweils zwei Komponenten zweiten Grades (in der Darstellung die mittelgroßen Rechtecke). Jede dieser Komponenten zweiten Grades besteht aus einem Cluster und einem Nachklang. Diese sind im Fall der Bausteine  $b^1$  und  $b^2$  die zwei Paare „Cluster plus A-Dur-Akkord“ und „Cluster plus übermäßiger Akkord“ (siehe das letzte Notenbeispiel). Die Komponenten unterscheiden sich also leicht voneinander.

Die Komponenten dritten Grades: Ganz unten in dieser strukturellen Hierarchie des Bausteins befinden sich die heterogenen Komponenten dritten Grades: Es sind einerseits der einzelne Cluster und andererseits der einzelne Nachklang.



Diese kleinsten Komponenten dritten Grades sind nicht mehr teilbar und bilden das bereits beschriebene Grundmaterial, sozusagen die Atome der Bausteine und des ganzen Stücks. Ein Baustein (als Summe der Komponenten ersten, zweiten und dritten Grades) ist also nicht mit dem Grundmaterial (Cluster + Nachklang) des repetitiven Ganzen zu verwechseln, denn er ist bereits ein Resultat von Konstruktion und Wiederholung der zwei Materialelemente.

## 5. Zwei Schichtstrukturen

Die repetitiven Konstruktionen mit heterogen zusammengesetzten Bausteinen haben zusätzlich zu ihrer globalen, homogenen, also differenzlosen Formhülle – die gleich ist mit der Summe der Bausteine – auch noch eine zweite, untergeordnete Schichtstruktur im Inneren der Bausteine, die wegen des Vorkommens heterogener Bausteinkomponenten ein Ort der Materialvielfalt und der relativen Komplexität ist. Also weisen diese Konstruktionen zwei Schichtstrukturen oder Ebenen auf.

Die Erkenntnis der Existenz dieser zwei Strukturebenen im Fall aller repetitiven Konstruktionen mit heterogen zusammengesetzten Bausteinen ist die notwendige Voraussetzung für den weiteren Fortgang dieser Untersuchung. Diese zwei Schichtstrukturen sind nicht bloß zwei passiv übereinander gelagerte architektonische Bestandteile der repetitiven Strukturen: Zwischen ihnen besteht eine komplexe dialektische Wechselwirkung.

## 6. Das Verhältnis von Einheit und Vielheit/Vielfalt

Keine musikalische Struktur ist einheitlicher als eine repetitive, denn konsequente Wiederholung generiert höchste Homogenität. Die totale Uniformität und Einheitlichkeit, die aus der Homogenität resultiert, existiert aber nur auf der globalen Ebene der repetitiven Struktur, sozusagen an ihrer Oberfläche. Aber in ihrer Tiefe, also innerhalb der heterogen zusammengesetzten Bausteine, herrscht eine mehr oder minder große Diversität. In dem kleinen und einfachen Stück „Filter-Schaukel“ ist die Vielheit auf die Dualität von Schlag und Nachklang beschränkt und somit auf das absolute Minimum der Zahl Zwei reduziert.

Zwischen der Homogenität und Einheitlichkeit der globalen Ebene der Struktur und der innerhalb der Bausteine lokalisierten Vielfalt besteht ein recht komplexes dynamisches Verhältnis. Denn die kleinsten heterogenen Materialelemente existieren nicht in sich ruhend und unabhängig vom Ganzen, sondern sie befinden sich sozusagen im Gravitationsfeld der Gesamtstruktur, in der sie sich, wie wir sehen werden, in sukzessiven Etappen auch integrieren und auflösen. Dieser Prozess der Verschmelzung der Vielfalt zum einheitlich nivellierten Ganzen beginnt bei den kleinsten heterogenen Bausteinkomponenten.

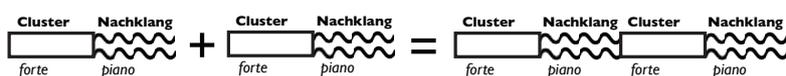
Der erste Schritt dieser Vereinheitlichung ist die Zusammenfügung der zwei unterschiedlichen und sogar gegensätzlichen Komponenten dritten Grades – Cluster (hart, laut) und Nachklang (weich, leise) – zu einer Komponente zweiten Grades:



Es ist offensichtlich, dass es sich bei diesem ersten Schritt nicht um eine echte Fusion antithetischer Elemente im Sinn einer chemischen Reaktion handelt. Die zwei Komponenten verschmelzen nicht zu einem effektiv neuen Stoff, wie es zum Beispiel der Fall ist, wenn aus Natrium und Chlor Salz entsteht. Deswegen stellt sich die Frage, wie es trotzdem dazu kommt, dass aus diesen klanglich so unterschiedlichen Entitäten eine einheitliche Komponente zweiten Grades resultiert?

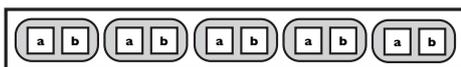
Diese Einheit entsteht durch die mehrfache, sequenzartige Wiederholung der zwei als Paar zusammengefügte Elemente Cluster und Nachklang, die dem Hörer suggeriert, dass zwischen ihnen ein innerer, realer Zusammenhang existiere. Der Eindruck einer inhaltlichen Verbundenheit wird desto stärker, je öfter dieses zusammengefügte Paar wiederholt wird. Der Vorgang ähnelt der Entstehung eines Gewohnheitsrechts, das sich durch schlichte Wiederholung einer bestimmten Situation etabliert und legitimiert. Der Cluster und der Nachklang bleiben ohne ihre vielfache gemeinsame Wiederholung das, was sie ursprünglich sind: zwei einfach hintereinander gestellte, unterschiedliche Klänge.<sup>7</sup>

Der nächste Schritt im Prozess der Vereinheitlichung ist die Entstehung einer Bausteinkomponente ersten Grades durch die Verdoppelung der gerade besprochenen Komponente zweiten Grades. Zwischen diesen zwei Komponenten gibt es allerdings einen wesentlichen Unterschied: Die Komponente ersten Grades ist nicht mehr, wie die Komponenten zweiten Grades, ein antithetisches, sondern ein homogenes Paar. Sie entsteht nämlich nicht mehr durch die Zusammenfügung von Differenz (laut der Formel  $a + b$ ), sondern durch die Duplizierung eines einzigen Teils (laut der Formel  $a + a$ ):



Und jeder der Bausteine entsteht ebenfalls durch eine Verdopplung und zwar der Komponente ersten Grades. Deswegen stellt auch er ein homogenes Paar dar. Er bezeichnet den Ort, an dem das bereits vielfach multiplizierte heterogene Basismaterial, Cluster und Nachklang, definitiv zu einer einheitlich gleichgeschalteten Entität zusammengefügt und aufgehoben wird. Dies ist deutlich in der Graphik des Bausteins, im vierten Abschnitt, zu sehen.

Der letzte Schritt dieses Prozesses der totalen Integration der gegensätzlichen Materialien Cluster und Nachklang ist die vielfache Wiederholung des Bausteins, durch die die Struktur als Ganzes entsteht. Das Aufbauprinzip ist somit diesmal nicht mehr eine einfache Duplizierung, wie im Fall der Komponenten ersten Grades und des Bausteins, sondern eine massenweise Multiplikation gemäß der Formel  $a + a + a + a$  et cetera. Diese Multiplikation lässt sich wie folgt graphisch darstellen: großes Rechteck = Gesamtstruktur; abgerundete Rechtecke = Bausteine; die Bausteinkomponenten sind hier vereinfacht dargestellt:



7 In dieser Analyse geht es um das reine Klangresultat, also um das, was man real mit den Ohren hört. Der Entstehungsvorgang der verschiedenen Klänge und seine mögliche Symbolik im Lachenmannschen Sinn – zum Beispiel der Umstand, dass die Nachklänge aus dem Cluster „filtriert“ werden und somit ein akustisches Überbleibsel des Clusters sind, und was uns diese spezifische Entstehung des Nachklangs suggerieren könnte – ist im Kontext dieser Untersuchung nicht relevant. Dies ist auch für diejenigen Hörer der Fall, die überhaupt nicht oder nicht gut Klavier spielen können – also die meisten –, denn sie werden nicht verstehen, auf welche Art und Weise der weiche Nachklang entsteht, sondern nur das reine Klangresultat wahrnehmen. Deswegen werden auch für sie die „mechanisch-energetischen Voraussetzungen“ des Nachklangs ästhetisch oder intellektuell keine Rolle spielen. Deswegen behandle ich hier die zwei klanglichen Elemente, Cluster und Nachklang, als eigenständige akustische Entitäten, die unter allen Gesichtspunkten – harmonisch, klanglich, dynamisch – gegensätzlich sind. (Zitat aus: Rainer Nonnenmann, „Die Sackgasse als Ausweg? – Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?“, in: Musik & Ästhetik 36, Oktober 2005, 51).

Zusammenfassend lassen sich die Etappen der Integration und Aufhebung der in der tiefen Strukturschicht angesiedelten Vielfalt (Cluster und Nachklang) in die homogene und also per se differenzlose globale Ebene der Struktur durch die Auflistung der angeführten Formeln darstellen:

- 1) Bausteinkomponenten dritten Grades:  $a$  und (unabhängig)  $b$
- 2) Bausteinkomponenten zweiten Grades:  $a + b$
- 3) Bausteinkomponenten ersten Grades und Bausteine:  $a + a$
- 4) Gesamtstruktur:  $a + a + a + a$  et cetera.

Spätestens jetzt wird ersichtlich, dass die an der Basis des Bausteins eingeschlossene Vielfalt (Cluster und Nachklang) nicht unmittelbar – als echte Differenz – nach „oben“ in die globale Ebene, wo Nivellierung und akustische Monochromie herrscht, dringt, sondern dass sie in der Tiefe der Struktur, innerhalb des Bausteins, eingefangen bleibt wie ein Insekt in einem Bernsteintropfen. Durch die vielfache Multiplikation des Bausteins wird die in ihm eingefangene Differenz zur akustischen Monokultur gezüchtet und somit gezügelt oder sogar vernichtet. Denn die echte Differenz an der Basis der Struktur wird durch ihre progressive Multiplikation in ihr Gegenteil verwandelt, und zwar in pure Masse und Differenzlosigkeit.<sup>8</sup>

Diese Art quasi totaler Differenzreduktion innerhalb repetitiver Strukturen ist das Resultat der ausschließlichen Herrschaft eines einzigen Konstruktionsprinzips. Wenn im „klassischen“ nicht-repetitiven Kunstwerk, das Peter Bürger „organisch“<sup>9</sup> nennt, die Teile, die Abschnitte und die kleineren Einheiten (Themen, Überleitungen, Motive, et cetera) untereinander differenziert und die Einheit des Werks durch die dialektische Beziehung dieser unterschiedlichen Teile zueinander und zum Ganzen entstand, so ist die Differenz im Kunstwerk mit repetitiver Struktur ausschließlich im Bereich der kleinsten Einheiten an der Basis angesiedelt und durch gestaffelte Wiederholungen über das Ganze gleichmäßig verteilt und somit, wie gesagt, als Differenz ausgelöscht. Das klassische Werk repräsentiert also das Konzept der Vielheit in der Einheit. Dagegen repräsentiert das Werk mit konsequent durchgehender repetitiver Struktur, also mit einem einzigen systematisch wiederholten Baustein, das Konzept der einheitlich egalisierten Masse.<sup>10</sup>

8 Das Gesagte gilt in dieser absoluten Form nur für repetitive Strukturen in Reinform, also für Strukturen, die ausschließlich aus der leicht variierten Wiederholung eines einzigen Bausteins resultieren. Die Gültigkeit dieser Aussage relativiert sich natürlich zunehmend, je mehr eine musikalische repetitive Struktur mit anderen unterschiedlichen rhythmisch-motivischen Elementen vermischt und im üblichen Sinn „durchkomponiert“ ist.

9 Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 95, 98, 107–108, 120–122.

10 In dieser Analyse geht es nur um die Struktur an sich, wie sie vom Komponisten entworfen und notiert wurde. Ich beschäftige mich hier nicht mit den leichten Schwankungen und Ungleichheiten, die in der Praxis immer bei

## 7. Die Dialektik von Form und Material

Es ist interessant, diesen Prozess der etappenweisen Integration des heterogenen Basismaterials in die gesamte homogene Struktur auch aus der Perspektive der Wechselwirkung von Material und Form zu betrachten: Diese sind immer aufeinander bezogen, so dass jedes Ding sowohl aus Material als auch aus Form besteht – eine Erkenntnis, die bereits Aristoteles<sup>11</sup> umfassend thematisiert hat. Die Umwandlung der Form in Material und die anschließende Verwandlung dieses Materials in eine umfassendere und komplexere Form beschreibt Rainer Nonnenmann mit Beispielen aus dem traditionellen, tonal-thematischen Tonsatz so: „Einzelne Töne erhalten durch die ... Tonleiter und deren Intervalle eine Form, die dann als Material zur Formung eines rhythmisch-melodischen Motivs dient, das wiederum als thematisches Material der Durcharbeitung eines Formteils oder des gesamten Satzes dient.“<sup>12</sup> Dieser Mechanismus funktioniert natürlich auch im Fall repetitiver Strukturen. Dementsprechend ist ein jedes der zwei Material-Elemente Cluster und Nachklang, aus dem „Filter-Schaukel“ besteht, kein reines, sondern ein jeweils spezifisch geformtes Material. Erst in dem Moment, in dem diese zwei Elemente zu einem heterogenen Paar zusammengefügt, gruppiert und dadurch zu etwas Größerem vereint werden, verwandeln sie sich aus eigenständigen Formen in das Material dieser neugegründeten, übergeordneten Einheit. Diese ist, wie auf Seite 77 abgebildet, die Bausteinkomponente zweiten Grades, die, sobald entstanden, wiederum als eine neue, eigenständige Form zu betrachten ist.

Diese Umfunktionierung der Form zum Material größerer Formeinheiten hört selbstverständlich nicht mit den Bausteinkomponenten zweiten Grades auf. Auch diese werden, genauso wie die kleinsten Bausteinkomponenten dritten Grades, zum Material für noch größere, übergeordnete Strukturbereiche, wo sie aufgehoben werden. Und so geht es schrittweise weiter, über die Komponenten ersten Grades und über die Bausteine bis zur Bildung des Ganzen der repetitiven Struktur. Am Ende dieses Form-Material-Form-Umwandlungsprozesses bildet also die Form der Bausteine das Material der gesamten repetitiven Konstruktion. Auf diese Weise werden, in einem progressiven Vorgang, die kleinsten heterogenen Bestandteile an der Basis der Struktur sowohl als Material als auch als Form im homogenen Ganzen aufgehoben.

---

der Aufführung einer repetitiven Struktur entstehen. Ebenso wenig thematisiere ich die beim Anhören einer repetitiven Struktur auftretenden unterschiedlichen Wahrnehmungsvarianten einer wiederholten akustischen Einheit.

11 Aristoteles, *Metaphysik*, Buch VII, Kapitel 7–11; Buch XI, Kapitel 2; Buch XII, Kapitel 2–5; Buch XIII, Kapitel 8 (1084b).

12 Rainer Nonnenmann, „Form“, in: *Lexikon Neue Musik*, herausgegeben von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler/Bärenreiter 2016, 233.

## 8. Statik und Nivellierung der Musik

Das einheitlich repetitive Ganze oder die globale Strukturebene entstehen, wie gesagt, durch die systematische Wiederholung der leicht variierten Bausteine, die selber eine zur Einheit zusammengeschweißte Vielheit sind. Die repetitive Gesamtstruktur ist dementsprechend in ihrem Inneren heterogen und an ihrer Oberfläche homogen. Für den Hörer ergeben sich aus der globalen Homogenität repetitiver Musik einerseits der Eindruck des Stillstands und andererseits eine relative Orientierungslosigkeit innerhalb der Gesamtstruktur.

Deswegen bemerkt Nonnenmann im Zusammenhang mit Lachenmanns bereits erwähnter Praxis des Ostinato, dass die Homogenität „letztlich als statischer Zustand wahrgenommen“<sup>13</sup> wird. Auch Lachenmann hat die Statik, die aus der Repetition resultiert, thematisiert und sie mit dem Begriff der „Situations-Fermate“ umschrieben. Zu den „Situations-Fermaten“ in seinen eigenen Werken bemerkt er: „Es gibt in meinen Stücken oft Situationen, wo alles stehen bleibt. [Es handelt sich um] ... mechanisch abgetastete Zustände eines ... Innehaltens auf einem mehr oder weniger einfachen stereotypen Gestus.“<sup>14</sup> Nonnenmann erklärt die Entstehung dieses Gefühls des Stillstands so: „Weil jede Wiederholung tendenziell den Zeitfluss aufhebt, hat das Ostinato, als eine extreme Form der Wiederholung, im besonderem Maße die Kraft zur Suspension von Zeit. Indem jeder Anschlag immer wieder nur „jetzt“ sagt ... kommt der lineare Zeitverlauf zum Stehen. [...] Statt der musikalischen Erfahrung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft handelt es sich um eine „Musik des totalen Präsens“ (Claus Raab), die als unveränderter Zustand tendenziell zeitlos erfahren wird.“<sup>15</sup>

Jeder der zwei Teile von „Filter-Schaukel“ kann als eine „Situationsfermate“ betrachtet werden. Aber beim Anhören repetitiver Musik resultiert, wie gesagt, nicht nur „Statik“ aus der globalen Homogenität, sondern auch ein Verlust oder wenigstens eine starke Minderung der zeitlich-räumlichen Orientierung innerhalb der Musik. Denn wegen der radikalen Vereinheitlichung aller Differenz innerhalb der Gesamthülle einer repetitiven Konstruktion entsteht eine Wahrnehmungssituation, in der man – wie es Schönberg formulierte – „kein absolutes Unten, Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts“<sup>16</sup> mehr unterscheiden kann. Dies ist die Folge davon, dass alle Punkte, oder besser gesagt alle Momente des homogenen Ganzen relativ gleichwertig sind und deswegen als untereinander austauschbar empfunden werden.

---

13 Rainer Nonnenmann, siehe Fußnote 2, 41.

14 Helmut Lachenmann, „Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger“ (1988), siehe Fußnote 3, 200–201.

15 Rainer Nonnenmann, siehe Fußnote 2, 217.

16 Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke: Komposition mit zwölf Tönen*, Frankfurt am Main: Fischer, 1992, 115.

Diese aus der Abwesenheit hierarchischer Unterschiede innerhalb der globalen Strukturschicht resultierende Orientierungslosigkeit des Hörers eröffnet ihm theoretisch die Möglichkeit, innerhalb eines repetitiven Klangfelds beliebig hin und her zu springen. Auch Lachenmann hat sich mit diesem Aspekt der „räumlichen“ oder – adäquater ausgedrückt – chronologischen Austauschbarkeit der Bestandteile einer homogen strukturierten Musik beschäftigt und bemerkt, dass „die Ereignisse zwar sukzessiv auftauchen und als homogen beschaffene sich melodisch/rhythmisch zusammenschließen, aber letztlich nicht ein Nacheinander, sondern ein sich ergänzendes Zueinander bilden: ein in verschiedenem Maße verzweigtes „Arpeggio“ eines imaginären Gesamt-Klangs/Gesamt-Raums/Gesamt-Feldes.“<sup>17</sup>

Ein solches sogenanntes „Arpeggio“ kann in Gedanken oder auch realiter am Klavier mit den Bausteinen von „Filter-Schaukel“ „gespielt“ werden, ohne dass das Stück dadurch wesentlich verändert wird. Auch wenn man innerhalb eines seiner zwei Teile die Reihenfolge der Bausteine verändert, wird es im Großen und Ganzen dasselbe Stück bleiben, denn in einem akustisch homogenen

---

17 Helmut Lachenmann, „Über mein Zweites Streichquartett“, (1994/1995), siehe Fußnote 3, 239.

„Raum“ ist, wie wir gerade sahen, die Dimension Zeit oder das Vorwärtsfließen großteils aufgehoben und dadurch die Diskursivität ausgeschaltet.<sup>18</sup> Durch den gegenseitigen Tausch der Positionen der Bausteine entsteht somit kein Kohärenzverlust. Eine repetitive Struktur ähnelt deswegen einer Menge Reiskörner, die immer dieselbe Menge bleibt, auch wenn sie ständig umgerührt wird und dadurch die einzelnen Körner in immer andere Positionen gebracht werden.

Unabhängig davon, was ein Künstler mit seinen repetitiven Werken bewusst ausdrücken möchte, trägt dieser Strukturtypus in seiner reinen Form, wie dies der Fall von „Filter-Schaukel“ ist, alle die in diesem Beitrag beschriebenen Aspekte und Situationen in sich. Diese in der Struktur verschlüsselten Inhalte sind die tiefe oder implizite Botschaft, die jedes repetitive Werk transportiert, unabhängig von der explizit geäußerten Intention seines Autors.

---

18 Dieser Zusammenhang zwischen der nivellierten, repetitiven Gesamtstruktur und der „räumlichen“, oder chronologischen Austauschbarkeit der Bestandteile (Bausteine) war in der Musiktheorie der Sechziger- und frühen Siebzigerjahre ein ausführlich besprochenes Thema. Vergleiche dazu meine Untersuchung des Begriffs „Klangfläche“, siehe Fußnote 4, 13–15.