

Auftakt der „instrumentalen musique concrète“

Helmut Lachenmanns „temA“ von 1968

von Karl Rainer Nonnenmann

Vor dem Hintergrund der Uraufführung von Lachenmanns Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ Anfang 1997 dürfte sich das analytische Interesse auch wieder diesem älteren Werk „temA“ und der in ihm auskomponierten Ambivalenz von Musik und Sprache zuwenden. Trotz einiger Hinweise auf die wichtige Stellung von „temA“ im Schaffen Lachenmanns¹ ist das Werk von der Forschung einstweilen lediglich als früher Exponent der „musique concrète instrumentale“ betrachtet und im Zusammenhang mit der Besprechung von anderen Kompositionen oder ästhetischen Erörterungen mehr oder weniger nur nebenbei erwähnt worden. Eine Analyse wurde ihm bislang nicht zuteil. Sich Lachenmanns Musik über die Fülle und intellektuelle Stringenz seiner theoretischen Selbstzeugnisse zu nähern und damit immer den Theoretiker und Essayisten Lachenmann über den Komponisten und Musiker, der er vorrangig ist, zu stellen, birgt die Gefahr analytischer Redundanz und reduziert im Extremfall das einzelne Musikwerk auf eine mehr oder weniger beliebige kompositorische und gegenüber der Theorie unselbständige Variante ein und derselben ästhetischen Idee. Deshalb soll im folgenden versucht werden, einige materiale und kompositorische Details gleichsam selbst sprechen zu lassen, insofern sich an ihnen sowohl der Kunstcharakter der Komposition als auch zentrale ästhetische Maximen Lachenmanns zeigen. Die Analyse wird sich einerseits des Wechselverhältnisses von Vokalstimme und Instrumenten sowie der Relation von Ton und Geräusch und andererseits der Ambivalenz von Laut und Bedeutung beziehungsweise von Musik und Sprache zu widmen haben. Des weiteren ist anzudeuten, wie Lachenmanns Musik vermittelt energetisch-materialer Konkretion zu einem vermittelt-unmittelbaren Sprachgestus und neuen Möglichkeiten musikalischer Struktur- und Formbildung findet.

Verhältnis von Stimme und Instrumenten

„temA für Flöte, Stimme (Mezzosopran) und Violoncello“ ist während der Sommermonate des Jahres 1968 entstanden und wurde am 21. Oktober abgeschlossen. Das etwa viertelstündige Stück wurde im Rahmen des Studios für Neue Musik an der Musikhochschule Stuttgart am 19. Februar des folgenden Jahres von dem Flötisten Gerhard Braun, der Mezzosopranistin Hanna Aurbacher und dem Cellisten Werner Taube uraufgeführt. Bereits in „Consolation I“ von 1967 begegnet ein Changieren zwischen geräuschhaften Aktionen der Schlaginstrumente und vorwiegend konsonantischen Artikulationsresultaten der Chorstimmen. Die Angleichung von Vokal- und Instrumentalstimmen, die Verwendung der Singstimme als Instrument bei gleichzeitiger Vokalisie-

rung und Phonetisierung der Instrumente, entfaltet sich jedoch in „temA“ allein schon durch die Wahl der Besetzung – die Kombination von Streich- und Blasinstrument mit Vokalstimme – auf vielschichtiger Art und Weise. Im anagrammatisch verschlüsselten Titel ist bereits die zentrale Bedeutung des menschlichen Atems angedeutet und für die Analyse eine wesentliche Frage- richtung aufgezeigt: Inwiefern läßt sich mit Atem als einer konkret energetischen Bedingung von Lautproduktion komponieren? Lachenmann schreibt über das Stück „‘temA’ dürfte – trotz Ligetis ‘Aventures’ – eine der ersten Kompositionen sein, in denen das Atmen als akustisch vermittelter energetischer Vorgang thematisiert wurde.“² Als physiologische Voraussetzung der Klangerzeugung wird Atem nicht nur für den Part der Stimme und Flöte, sondern auch für den Violoncellopart bestimmend, wo der Atem des Instrumentalisten traditionellerweise zwar ästhetisch tabuisiert, aber nichtsdestotrotz unabdingbar immer vorhanden ist. Die Vielfalt des von Lachenmann exploitierten Artikulations- und Atemmaterials ist eine wesentliche Bedingung für ein Komponieren, das mit derartig geräuschhaftem Material, mit der Herstellung von Ähnlichkeits-, Gleichheits- und Kontrastbeziehungen, durch prozessuale Wandlungen und plötzliche Veränderungen des Materials auf die Bildung von strukturell sinnvollen Zusammenhängen zielt.³ Die Disposition des Materials entfaltet sich gleichsam in Skalen von abgestuften klanglichen, spiel- und vokaltechnischen Ereignissen, deren Verwandtschaftsgrad mit zunehmender Distanz auf der Skala abnimmt. Die reihenartige Aufstellung des Materials geht dem eigentlichen Komponieren voraus. Mit ihr wird eine Art Manual geschaffen, auf dem der Komponist dann seine Komposition zu „spielen“ vermag. In einem Mitte der achtziger Jahre geschriebenen Aufsatz bedient sich Lachenmann des Vergleichs: „Komponieren heißt: ein Instrument bauen.“⁴ Die materiale Disposition wird zu einer Art seriellen Vorstufe des Komponierens, die jedoch Lachenmann lediglich als Hilfsmittel und ausgezeichnete Möglichkeit dient, verfestigte Strukturen zu brechen und mit der Neuorganisation des Materials ebenso neue Erfahrungsweisen des Hörens hervorzurufen. Inwiefern der menschliche Atem sämtliche Stimmen in „temA“ bestimmt, soll im folgenden nicht durch eine bloße Aufzählung der verwendeten Klänge und verfremdeten Vokal- und Instrumentaltechniken, sondern anhand einiger Details gezeigt werden, die ins Zentrum des kompositorischen Strukturdenkens Lachenmanns führen und veranschaulichen, wie mit diesem Geräuschmaterial komponiert wird. Zur materialen Systematik sei nur angemerkt, daß die Artikulationspraktiken stark ausdifferenziert sind, wobei Lachenmann zur

möglichst präzisen Bezeichnung die international gültige phonetische Umschrift verwendet. Ein- und Ausatemvorgänge sind analog der Auf- und Abstrichkennzeichnung (V und P) des Violoncellos exakt vorgeschrieben, wodurch sich eine prinzipielle Verdoppelung der verschiedenen Artikulationsmöglichkeiten, die entweder durch Ein- oder Ausatmen erzeugt und klanglich differenziert werden können, ergibt. Im Flötenpart werden die entsprechenden Artikulationsarten durch die Ausführung jeweils mit oder ohne Instrument sogar vervierfacht. Angaben über enge oder gewölbte Mundhöhle erweitern hier des weiteren das Spektrum von Blas- oder Atemgeräuschen.

Instrumental- und Vokalpraktiken werden in „temA“ nicht nur durch den Atem selbst, sondern auch durch Analogien ihrer mechanisch-energetischen Hervorbringung in Beziehung gebracht; so entspricht beispielsweise das Herabschlagen der Zunge vom Gaumen den zuschlagenden Klappen der Flöte. In einer mit „Agitato“ bezeichneten Passage (ab Takt 118) werden drei charakteristische Spielweisen durch die Art ihrer mechanischen Hervorbringung von Klang miteinander in Beziehung gebracht. Dem Tremolo des Streichinstruments korrespondiert sowohl die Flatter- als auch die Doppelzungen-technik des Blasinstruments, die wiederum mit der Flatterlippe der Vokalstimme in Analogie gesetzt wird. Im sich anschließenden Teil wird schnelles Hecheln mit Tremolo und Flatterzunge kombiniert. Lachenmann hebt in Bezug auf „temA“ hervor, daß hier physiologische und instrumentale Grenzsituationen zwar bewußt akzeptiert und auskomponiert, zugleich aber auch „in einen streng musikalisch konstruierten Zusammenhang integriert“ wurden, „der so auch den traditionellen Spielaktionen neue Bedeutung geben sollte.“⁵ Neue Bedeutungen erhalten konventionelle, unverfremdete Spieltechniken wie das Tremolo insbesondere dadurch, daß spezifisch instrumentale und vokale Bedingungen der Geräuscherzeugung in ihren konkret energetischen und klanglichen Komponenten in Analogien gebracht werden. Unterschiede in der Behandlung von Vokalstimme, Blas- und Streichinstrument sind insbesondere dort völlig aufgehoben, wo die Instrumentalisten quasi als Vokalist zu agieren haben. Beispielsweise wandert in Takt 20 ein „weit hinten im Hals“⁶ tonlos zu bildendes „Ha“ – eine Art leicht forciertes Hauchen – aus der Vokalstimme über Violoncello- und Flötenpart schließlich im Folgetakt wieder in die Stimme zurück. Eine andere Stelle zeichnet sich durch differenzierte Atem- oder atemartige Aktionen aus.

The image shows a musical score for Takt 20. It consists of three staves. The top staff is for the voice, with a note marked 'P' and the instruction '(ideellisch ganz hinten im Hals)'. The middle staff is for the cello, with a note marked 'A (p)' and the instruction 'Bogen unten den Saiten auf der Stegfläche wachen'. The bottom staff is for the flute, with a note marked 'dal niente' and the instruction 'ppp tonlos'. A dashed arrow points from the cello staff to the flute staff. Below the staves, there are additional annotations: 'am Corpus beginnen Bogen allmählich nach oben bis unter die Saiten verlagern.' and 'dal niente'.

Während die Stimme Takt 160 mit einem „deutlich ganz hinten im Hals“ gebildeten „A“-Hauchen vorangegangene Spannungen löst, die Flöte dagegen einen mit enger Mundhöhle direkt ins Rohr des Instruments geblasenen kurzen Einwurf folgen läßt, übernimmt aus dem *ppp* heraus das Violoncello das Atemgeräusch der Stimme durch ein unterhalb der Saiten auf der Stegfläche mit dem Bogen erzeugtes, ähnlich atemhaft rauschendes Geräusch.

Durch allmähliches Verlagern des Bogens auf der Stegfläche vom Korpus bis unter die Saiten wird die Violoncelloaktion klanglich modifiziert und verliert sich im folgenden „al niente“. Das Geräusch wird nach einem Moment der Stille mit der vorher schon exponierten Aktion durch die Flöte „dal niente“ übernommen, die wiederum abgelöst wird von einem eingatmeten „[a]“ der Stimme. Der menschliche Atem breitet sich von der Stimme über beide Instrumente aus, um dann wieder in den Vokalpart zurückzukehren und den Aus-Ein-Atemzyklus bogenförmig zu schließen. Lachenmann erschließt sich mit derartigen „Beatmungen“ der Instrumentalstimmen einen nahezu unerschöpflichen Fundus an Möglichkeiten, Zusammenhänge stiftende Strukturelemente und fließende Übergänge zwischen vokalen und instrumentalen Aktionen und Klängen zu schaffen. Beispielsweise wird in den Takten 47/48 ein plausibler Übergang von einem auf dem Saitenhalter erzeugten, ganz leicht tonhöhengefärbten Streichgeräusch und einem durch „Einatmen auf tiefem Sprechton“ hervorgerufenen verschleierten Gesang geschaffen. Letzterer führt wiederum zu einem herkömmlich gestrichenen „reinen“ Violoncello, zu dem schließlich Stimme und Flöte hinzutreten. Diese Passage verdeutlicht, wie zugunsten des gewohnten „normalen“ Instrumentalbeziehungsweise Gesangstons vorhandene Geräuschanteile sukzessive zurückgedrängt werden, um allerdings im folgenden durch übermäßiges Flötensvibrato, „unsaubere“ Einklangsbebungen im Violoncello und dem bis zum Schreien forcierten Gesang wieder ins Geräuschhafte zu mutieren. In direkter Konfrontation mit seinen instrumentalen, physiologischen und konkret mechanisch-energetischen Bedingungen wird der „schöne“ Ton kenntlich als ein höchst artifizielles Selektionsprodukt aus Atem- respektive Streichgeräuschen. In einem auf zwei Systemen notierten Flötensolo (Takt 64) laufen vokale und instrumentale Klangproduktionen simultan ab. Dadurch daß das Instrument allmählich dem Mund, der vorab einen hohen Pfeifton zu erzeugen hat, genähert wird und im folgenden noch ein Summton zu erzeugen ist, wird eine Art Dreiklang von gleichzeitig ausgeführtem Pfeifen, Summen und Blasen erzeugt. Allerdings sind dabei keine distinkten Töne mehr zu erkennen, da die für Summ-, Pfeif- und Flötenton nötigen Mundstellungen miteinander kollidieren und obendrein durch die Vielstimmigkeit Rauheiten durch Tonhöhenschwebungen entstehen. Die Überlagerung von drei verschiedenen Praktiken der Tonerzeugung läßt die mit dem selben Atemstrom hervorgebrachten Einzelereignisse zu einem geräuschhaften Klangkompositum werden, das

gegen Ende der Kadenz in einen „fast nur noch gepusteten“ Klang zerfällt. Im Zerfall des Klangkomplexes wird das seinen Einzelteilen Gemeinsame offenbar, nämlich menschlicher Atem.

Obwohl hier nur einige der vielen spieltechnischen und klanglichen Entsprechungen von Vokal- und Instrumentalstimmen angeführt werden konnten, wird deutlich, in welchem Ausmaß die Instrumentalstimmen an vokalen Aktionen, insbesondere an auskomponierten Atemvorgängen partizipieren. Gleichzeitig wird in dem Maße, in dem die Instrumentalstimmen in Relation zur Vokalstimme vokalisiert werden, so daß selbst rein instrumentale Spieltechniken in einem entsprechenden kompositorischen Kontext als Atemgeräusche aufgefaßt werden können, umgekehrt die Vokalstimme in Relation zu den Instrumentalstimmen quasi instrumentalisiert. Beispielsweise übernimmt die Stimme (Takt 62) mit der zu flüsternden Silbenfolge „da geht der Bua“ die vorangegangenen Doppelzungenstöße der Flöte. Die dortige Konsonantfolge „t k t k“ entspricht hier der Reihe anlautender weicherer Plosivvarianten „d g d b“. An einer anderen Stelle (Takt 72 und folgende) übernimmt die Vokalstimme mit ihren überakzentuierten „T“-Lauten die vorangegangenen scharfen Staccato-Stöße der Flöte. Das während des Violoncellosolos (Takt 78) mit dünner, hoher Stimme zu wispernde „wie bitte?“ wirkt durch den musikalischen Kontext weniger als gesprochene Frage, sondern vielmehr wie ein vokales Imitat der zahlreichen flageolettierten legno-battuto-Aktionen des Violoncellos. Die Grenzen werden fließend, so daß letztlich nicht mit Entschiedenheit gesagt werden kann, was eine vokalisierte Instrumental- und was eine instrumentalisierte Vokalaktion ist. Diese Ambivalenz der Hörweisen signalisiert, wie weit der Antagonismus von Vokal- und Instrumentalstimmen in „temA“ aufgehoben ist. Allerdings zeigt sich, daß trotz wechselseitiger Grenzüberschreitungen die Instrumente neben der Stimme nicht völlig gleichberechtigt sind. Die Dominanz der menschlichen Stimme in „temA“ ist auch auf die triviale Tatsache zurückzuführen, daß den Instrumentalisten zwar ebenso Atem- und Artikulationsmittel zur Verfügung stehen, umgekehrt aber der Stimme kein anderes Instrument. Damit tendieren die Instrumente zwangsläufig mehr zum Vokalen als die Stimme zum Instrumentalen. Zudem wird schon durch die körperliche Unmittelbarkeit der Ton- beziehungsweise Geräuscherzeugung und das im Titel verklausulierte kompositorische Thema die Erwartung des Hörers auf den Vokalpart als das vermeintliche Zentrum der Partitur gelenkt, auch wenn sich – abgesehen von einer eindeutigen Dominanz des Vokalparts in der „Schlafkadenz“ (Takt 41) und gegen Ende des Werks – die einzelnen Stimmen in Umfang und kompositorischer Stellung kaum unterscheiden. Die auf den Instrumenten erzeugten Geräusche werden dadurch scheinbar zu Derivationen des Vokalen und vom Hörer sehr viel eher anthropomorphisiert oder animalisiert als umgekehrt die menschlichen Laute rein instrumental aufgefaßt, wovon im Konzertsaal die Publikumlacher angesichts „grunzender“ In-

strumente immer wieder beredtes Zeugnis ablegen. Obwohl die stimmlichen Verfremdungen – wie Lachenmann in den Spielanweisungen zum Vokalpart vorschreibt – von der Mezzosopranistin immer instrumental aufzufassen und die entstehenden Klänge entsprechend gleichrangig neben den Instrumentalklänge zu hören sind, bleiben beispielsweise Schnarchen, Schreien, Hecheln, Stöhnen et cetera immer mehr als neutrale Geräusche. Das ihnen als körperliche Lautäußerungen inhärente semantische und expressive Potential kann zwar durch strukturelle Einbindung in einen konzisen musikalischen Zusammenhang zurückgedrängt, keinesfalls jedoch gänzlich eliminiert werden, so daß ein primär vokal erzeugtes Geräuschmaterial sich aufgrund der ihm anhaftenden Konnotationen gegen eine Verwendung als „neutrales“ Instrumentationsmittel weitgehend sperrt. Für den die „Aura“ des Materials reflektierenden Komponisten Lachenmann bedeutet das, daß die jeweiligen expressiven und semantisch-assoziativen Besetzungen des Materials keineswegs zu verleugnen, sondern vielmehr bewußt in die Struktur der Komposition einzubeziehen sind. Dennoch provozieren menschliche Atemgeräusche in „temA“ zumindest teilweise – wie noch zu zeigen sein wird – zu einer Deutung als dramatisches Geschehen. Als Zwischenergebnis kann einstweilen festgehalten werden, daß sich der konstruktive Zusammenhang des Werks – das alles andere als einen Katalog der verschiedensten experimentellen Geräusche vorstellt – nicht zuletzt in der die heterogene Besetzung von Stimme, Streich- und Blasinstrument auf stringente Art und Weise verbindenden materialen, spiel- und satztechnischen Logik zeigt. Als primäres Verbindungsglied dient dabei die materiale Reduktion auf den menschlichen Atem mit all seinen Modifikationen und Derivationen, wodurch „temA“ jedoch nicht zu einem Materialkompendium, sondern zu einer strukturell minuziös durchgearbeiteten Komposition wird.

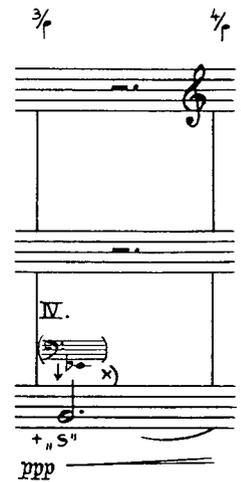
Dialog von Sprache und Musik

Die Instrumente sind in „temA“ nicht nur „beatmet“ und vokalisiert, sondern geradezu versprachlicht. In einem zwischen Vokalistin und Flöte gemurmelten Dialog entfaltet sich das Spannungsverhältnis von Phonetik und Semantik. Während schneller Klappenbewegungen wird mit kaum bewegten Lippen „halb laut in die Flöte gemurmelt“, wodurch die Sprache hinter einem fortwährenden Klappengeräusch verschleiert wird. Wie auch an anderen Stellen der Partitur sind in diesem Dialog mannigfache Differenzierungen des Kontinuums zwischen Singen beziehungsweise Spielen und Sprechen präsent. Neben verständlichen Textpassagen gibt es Stellen, an denen der semantische Gehalt sich in bloße Lautlichkeit verliert. Lachenmann kommt es dabei primär auf die in den Texten jeweils anzutreffende charakteristische Lautfolge und den jeweils typischen Sprechrhythmus an. In den Spielanweisungen zur Partitur betont er: „Die Texte (in Anführungszeichen) brauchen vom Hörer nicht verstanden zu werden. Sie sollen immer ein bißchen zu schnell gesprochen, geflüstert

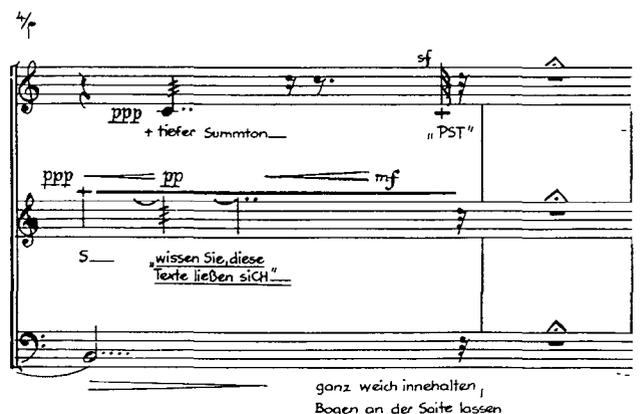
oder gemurmelt werden.“ Daß die Texte lediglich „zur charakteristischen Modifikation des Ausatmens“, gewissermaßen als Hilfestellungen zur rhythmischen Organisation bestimmter Phonemfolgen für die ausführenden Musiker dienen, ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß sie ein auch im Hinblick auf ihre Bedeutung bewußt ausgewähltes sprachliches Material sind und auch als solches wahrgenommen werden können. Damit kommt eine dem Werk bis dahin fremde Dimension hinzu, so daß jetzt zwei heterogene Bedeutungsebenen aufeinander treffen, die musikalisch-phonetische und die semantisch-syntaktische der in Bruchstücken vorhandenen Sprache. Die enge kompositorische Verknüpfung beider macht den besonderen Reiz von „temA“ aus. Der Umstand, daß mit Klappengeräuschen und schnellem Flüstern das gesprochene Wort verdeckt werden soll, steigert nur noch die Aufmerksamkeit und Neugier des Hörers auf den Inhalt des gemurmelt Wortwechsels. Allenfalls Satzfragmente können herausgehört werden, die aber weitgehend beziehungslos zueinander stehen und in keine sinnvolle Kommunikationsstruktur eingepaßt werden können. Der Hörer, der bemüht ist, den Sinn der im musikalischen Kontext plötzlich auftretenden Sprache zu erfassen, wird gerade durch die Absurdität und Sinnlosigkeit dessen, was er an Sprachlichem ausmachen kann, wieder auf das rein Lautliche zurückgeworfen. Der Dialog wird zum Ausdruck der Fragmentierung, Sinnlosigkeit und Kommunikationsunfähigkeit von Sprache. Einige Details verdeutlichen, wie in „temA“ die Ambivalenz von Musik und Sprache sich kompositorisch entfaltet. Die Worte „jedoch bloß nicht gleiCH“ der Vokalistin (Takt 83) weisen eine Dominanz von „CH“-Lauten auf. Dieses Phonem ist zunächst semantisch in den kurzen Satz eingebunden, während am Ende der „CH“-Laut sich seiner semantischen Besetzung entzieht, indem er als konsonantisches Atemgeräusch verselbständigt wird. Der sprachlich artikulierte Laut wird zu dem, was er konkret materialiter ist, nämlich akustisches Resultat artikulatorisch geformten Atems. Sprache wird hier auf ihre material-energetische Grundbedingung Atem reduziert, wodurch das entsemantisierte Geräusch zu einem musikalisch verwendbaren Material wird. Der Satzanfang der Vokalistin „öfter darfst du ...“ wird von der Flöte (Takt 89) in Gestalt der ins Rohr tonlos, schnell zu repetierenden Konsonantfolge „tf tf tf (etc.)“ übernommen. Sprache verliert sich durch Transformation zum Geräuschanteil instrumentaler Anblastetechnik auch hier im rein Akustischen, das allenfalls als Ansammlung dissoziierterer Sprachtrümmer noch auf den vorangegangenen Satz bezogen bleibt. Die dazugehörige Fortsetzung des Satzes „... das nicht maCH“ wird abgeschnitten und analog der oben genannten Stelle lediglich der „CH“-Laut mit einer modifizierten Vokalfärbung des Atemstroms von „a“ nach „i“ fortgeführt. Im folgenden findet sich im Vokalpart (Takt 98) der Satz: „übrigens würde drüben alles als überflüssig ger Ü“. Hier wird der im Text zentrale Umlaut gegen Ende des Satzes phonetisch isoliert und damit als primär musikalisches Material emanzi-

piert. Er wird als Sington es' gehalten, geht dann in die Flöte, hier ebenfalls es', und ins Violoncello über. Mit dieser Stelle ist ein mehrfacher Übergang von Sprache, Gesang und Instrumentalmusik geschaffen. Sprache, die sich aus musikalischen Lauten konstituiert, führt in Musik zurück. Lachenmann versucht Geräusche, Vorsprachliches und eindeutig Sprachliches in einen kompositorischen Kontext zu bringen, der in den Deformationen von Sprache gerade das aufzeigt, was Sprache auf ihrer material-energetischen Ebene ausmacht. Übrigens scheint das Satzfragment darauf hinweisen zu wollen, daß „drüben“, das heißt in der damaligen DDR, Lachenmanns Komposition wohl – mit dem Dekadenz-Verdikt des sozialistischen Realismus versehen – als überflüssig gerügt worden wäre. Umgekehrt gibt es in „temA“ auch Prozesse, bei denen nicht die reduktive Destruktion von Sprache deren Lautmaterial freilegt und musikalisiert, sondern bei denen sich eine Art Sprachwerdung aus singulären Lauten vollzieht. Der Taktwechsel 91/92 stellt eine derartige Versprachlichung eines zunächst lediglich phonetischen Materials dar. Das durch Flutterlippe verfremdete Rachen-„R“ im Vokalpart mündet schließlich in das „mit etwas Ton“ gut verständliche Wort „Richtig“. In Takt 102 wird von der Vokalistin das „S“-Zischen des Cellisten – der obendrein ein es (!) zu spielen hat – übernommen (vergleiche Notenbeispiel 2), aus dem *ppp* ins *pp* gesteigert, um dann in den von scharfen „S“-Lauten dominierten Satz „wissen Sie, diese Texte ließen sich“ zu münden.

Diese Stelle ist noch insofern aufschlußreich, als der „PST“-Einwurf der Flöte den Atemstrom der Vokalistin unterbricht, die in ihrem eben gesprochenen Satz explizit auf die in diesem Dialog verwendeten Texte Bezug zu nehmen schien. Der Zuhörer kann die Anrede „wissen Sie“ direkt auf sich beziehen und den Satz „diese Texte ließen sich“ als Ankündigung einer von ihm längst schon erwarteten Aufklärung über dieses ver-



x) die genaue Wahl der Tonhöhe hängt davon ab, bei welchem Griff diese Saite im *fff* ratternd gegen das Griffbrett schlägt! (Siehe Takt 105)



ganz weich innehalten,
Böden an der Saite lassen

meintlich sinnlose Gestammel auffassen, einer Erklärung, die dann freilich ausbleibt und der durch das „PST“ geradezu das Wort abgeschnitten wird. Die Generalpause verschweigt die Erklärung und mit ihr bricht der gesamte Dialog zwischen Flöte und Vokalistin ab. Es kommt an dieser Stelle des Dialogs eine scheinbar plausible kommunikative Interaktion von Flöte und Stimme beziehungsweise zwischen der Komposition und dem Zuhörer zustande, die jedoch als eine der ganz wenigen geglückten sprachlichen Verständigungen bloß zur Folge hat, daß die dialogischen Kommunikationsversuche hier gänzlich abgebrochen werden. Wie gezeigt, tendieren instrumentale Verfremdungen in „temA“ zur Vokalisierung und Versprachlichung der Instrumente, während gesprochene Sprache einerseits vermittels Reduktion auf ihr phonetisches Material zumindest teilweise musikalisiert und andererseits aus Phonemen oder Instrumentalaktionen generiert wird. Musik und Sprache bleiben insbesondere durch den menschlichen Atem als dem ihnen zugrunde liegenden gemeinsamen Nenner wechselseitig aufeinander bezogen, so daß die vom Hörer tatsächlich als Störung einer rein musikalischen Rezeptionshaltung empfundenen gesprochenen Passagen durch ihre materiale Verwandtschaft mit dem konkret Lautlichen und Instrumentalen dem musikalischen Kontext dennoch wieder eingepaßt werden können. Zum einen bleibt somit die musikalische Immanenz weitgehend gewahrt und zum andern entfaltet sich gerade in diesem Wechselverhältnis die Ostentation eines Sprachverlusts, der in Stottern, Stammeln, Flüstern, Zischen, Hauchen und Stöhnen et cetera seinen expressiven Gestus findet und über das „bloß“ Musikalische hinaus auf allgemeinen Sprachverlust zu verweisen vermag.

Es gibt in „temA“ auch Textstellen, die sowohl als selbstreferentielle Verweise des Texts auf die eigene lautliche Konstitution als auch – gleichzeitig damit – als mitkomponierte Spielanweisungen verstanden werden können. In Takt 69 findet sich in der Vokalstimme die Phonemfolge „Lu“, „F“ und „T“, die sich eindeutig als das Wort Luft und damit als Verweis darauf verstehen läßt, was Atem erst zu dem macht, was er ist. Zwei Takte später erscheint im Part der Stimme (Takt 71) das im Sprechen streng rhythmisierte Satzbruchstück „beim Ein-(a)-tmen da“.

Das von der Vokalistin ausgesparte „(a)“ wird dagegen von der Flöte rhythmisch exakt übernommen, die an dieser Stelle auch tatsächlich ein eingestrichenes a zu spielen hat. Durch die Tonhöhenpezifität der Vokale beziehungsweise die tendenzielle Nähe der Vokale zum Gesang ist hier in einer kleinsten Struktureinheit die Verflechtung von Musik und Sprache kompositorisch realisiert; als alphabetisch-musikalische Transposition bleibt dieses Phänomen jedoch in „temA“ singulär. Das von der Flöte parallel zur Vokalistin in das Instrument hinein zu artikulierende „T“ (ebenfalls Notenbeispiel 3) präsentiert einerseits den konkreten Geräuschanteil der Anstoßtechnik des Blasinstrumentes und ist andererseits phonetisch-semantischer Bestandteil des Gesprochenen. Der „T“-Laut setzt sich im folgenden Takt in Gestalt scharf akzentuierter hoher Flötentöne und einem Satzfragment der Vokalistin fort. Der prinzipielle Unterschied im Umgang mit Konsonanten und Vokalen, der von Lachenmann nicht erst in „temA“, sondern bereits in „Consolation I“ und „Consolation II“ kompositorisch fruchtbar gemacht worden ist, beruht darauf, daß Konsonanten weit relevanter für das Verstehen von Sprache sind als Vokale. Da Vokale mehr zu Gesang und Musik tendieren⁷, läßt sich auch der von der Vokalistin ausgesparte Vokal durch den Instrumentaltönen substituieren, ohne daß die Verständlichkeit des Texts dadurch gemindert würde. Umgekehrt vermag der plosive Konsonant des Instrumentalparts am gesprochenen Text zu partizipieren. Das Zwiegespräch von Musik und Sprache findet hier eine Fortsetzung und Verdichtung im mikrologischen Bereich der Klänge. Obendrein liefert die Passage einen expliziten Textverweis auf den Atem als konkrete Bedingung einer jeden sprachlichen und blasinstrumentalen Aktion. In ähnlicher Weise läßt sich auch im Flötenpart (Takt 97) das Satzfragment „doch so können Flötentöne“ als selbstreferentieller Verweis interpretieren, dessen Aussage, was es denn nun mit den Flötentönen auf sich habe, allerdings unausgesprochen bleibt. Auch wenn Lachenmann mit diesem Text primär die rhythmische Regelmäßigkeit einer bestimmten Silbenfolge gestalten wollte, bleibt dennoch entscheidend, daß er diesen und keinen beliebig anderen Text gewählt hat, einen Text, mit dem die Struktur eines Selbstkommentars geschaffen ist. Wenn die Vokalistin (Takt 84) mit geschlossenen Zähnen den Text „das versteht er kaum“ zu zischeln hat, dann kann dies in gleicher Weise als Kommentar zur Unverständlichkeit eben dieses Textes genommen werden. Der Zuhörer wird, wenn er die Bedeutung des Texts überhaupt herauszuhören vermag, lediglich auf die Unverständlichkeit der Artikulation oder auf sein eigenes Unverständnis gegenüber dem Musikstück verwiesen. Mit dem Satz „JA ‘das darf ja gar nicht wahr sein‘“ (Takt 70) könnte eventuell vorweg auf mögliche Publikumsreaktionen Bezug genommen worden sein. Eine weitere erwähnenswerte Stelle findet sich in den Takten 94/95. Der gut verständliche, schnell, hell, singend gesprochene Text der Vokalistin „(Lip) PEN näher zusammen“ mündet in einen lang gehaltenen Summton. Der Text geht auch hier wieder in Musik

über. Bemerkenswert ist jedoch, daß der Text eine Artikulationsanweisung darstellt, die selbst in den kompositorischen Verlauf integriert ist und in dem Moment, in dem sie ausgesprochen wird, bereits ihre Realisation findet. Die Anweisung „Lippen näher zusamm(-en)“ findet simultan mit ihrer sprachlichen Artikulation ihre vokale Umsetzung. Hier fallen musikalischer Imperativ, stimmliche Realisation und klangliches Resultat auf beispiellose Art und Weise zusammen. Diese dreifache Identität bedeutet, daß mit dem Resultat auch der Vorgang seiner Herstellung präsentiert wird, so daß gemäß der Maxime der „musique concrète instrumentale“ der Prozeß der mechanisch-energetischen Klangproduktion gleichzeitig im Produkt seine Ostentation findet. Der gesprochene Text ist der Musik nicht nur als Anweisung, sondern auch als konkretes Lautmaterial immanent, und die semantische Textebene repräsentiert keinen außermusikalischen Inhalt, sondern erweist sich als ein ausgezeichnetes musikalisch-verbales Mittel der Selbstpräsentation von Musik. Musik verweist auf ihre eigenen Voraussetzungen und betreibt mit der selbstreferentiellen Konkretion ihres Mediums und ihrer materialen Mittel die Präsentation ihrer selbst. Das ist der Kerngedanke der Lachenmannschen „musique concrète“.

Klangliche Immanenz – assoziative Transzendenz

Lachenmann schreibt in der Partitur für den Abschnitt ab Takt 22 die Spielanweisung vor: „alle Einatem-Prozesse von hier bis Takt 41 bilden eine zusammenhängende Serie, deren Gestaltung von der Vorstellung eines Schlafenden bestimmt sein soll.“ Diese Anweisung ist nicht nur eine Hilfestellung zur einheitlichen Gestaltung dieser Takte durch die Vokalistin, sondern die Vorstellung eines Schlafenden beziehungsweise einer Schlafenden ist vielmehr selbst schon der expressive Gehalt dieser durch regelmäßig wiederkehrende, ruhige Atemvorgänge geprägten Passage. Ihre expressive Kraft erhält die Stelle durch das Atem-Material, das hier aber den Bereich des Musikalischen assoziativ überschreitet. Die materiale Immanenz des konkreten Atemgeräuschs und der Realismus der natürlichen Periodizität von hörbaren Ein- und in den Pausen unhörbaren Ausatemvorgängen ruft hier zwangsläufig Vorstellungen aus dem Kontext von Schlaf, Entspannung, Ruhe und Nacht hervor. Durch Reduktion des Verlaufs auf das ostinate Einatmen gestaltet Lachenmann eine musikalische Zeiterfahrung, die im wesentlichen durch den Kontrast zwischen der vorangegangenen Ereignisdichte und der statischen Monotonie der fortwährenden Wiederholung des Gleichen hervorgerufen wird. Diese Atemvorgänge münden schließlich in einen Fermatentakt – einer Art „Schlafkadenz“ –, in welchem das Einatmen *pp* in regelmäßigem 3/4-Metrum beliebig oft zu wiederholen ist. Die fundamentale Bedingung einer jeden vokalen und blasinstrumentalen Klangerzeugung wird jetzt in Gestalt des hörbar gemachten, periodischen menschlichen Atems präsentiert. Die Komposition kommt hier zu ihrem eigentlichen Thema und der musikalische Verlauf zum völligen Erliegen. Musikalischer Stillstand ist hier durch ein dy-

namisches Minimum und durch fortwährendes Repetieren ein- und desselben Atemgeräuschs kompositorisch gestaltet und auf eindrückliche Art und Weise erfahrbar gemacht. Ähnliche Stellen finden sich auch in den etwas später entstandenen Stücken „Pression“ von 1969, „Dal Niente“ von 1970 und „Gran Torso“ von 1971/72. Nach diesem Fermatentakt bleibt das monoton wiederkehrende Atemgeräusch plötzlich aus. Die besänftigende Ruhe des regelmäßigen Atems schlägt plötzlich um in den Schrecken über den absoluten Stillstand, „niente“. Der Atemstillstand ist hier gleichbedeutend mit dem Nullpunkt der Musik, und der Eindruck von Atemstillstand als Inbegriff des Todes wird dadurch bekräftigt, daß vier Viertel nach dem ausgesetzten Atem die Vokalistin „molto calmo“ hauchartig *ppp* auszuatmen hat, gewissermaßen das finale Aushauchen des Lebensatem. Da das Stück aber noch längst nicht zu Ende ist, ist dieses Hauchen janusköpfig nach beiden Seiten des musikalischen Verlaufs gerichtet. In Bezug auf das Vorangegangene wird es als Endpunkt erfahren, für den weiteren Fortgang ist es dagegen so etwas wie eine „Wiederbeatmung“. Das Hauchen geht in einem neuen Abschnitt auf Flöte und Violoncello über und bringt nach und nach den gesamten Atem der Musik wieder in Gang.

Wie Wandlungen des Materials dazu dienen, prozessuale Abläufe und formale kompositorische Strukturen zu determinieren, kann hier nur angedeutet werden. Eine für Lachenmanns Komponieren charakteristische Möglichkeit formaler Strukturbildung ergibt sich in „temA“ im wesentlichen aus der Gestaltung des Verhältnisses von Energie und Bewegung. So mündet beispielsweise eine durch dynamische und kinetische Steigerung bewirkte energetische Verdichtung in einen ebenso energiereichen, spannungsgeladenen, jedoch statischen Zustand, der dann in eine qualitativ andersgearbeitete Dynamik umschlagen kann, bei der das statische Energiepotential jetzt in eine neue mechanische Energie umgewandelt ist. Diese Übergänge oder Umschlagstellen von Erstarrung und Bewegung, von Dynamik und Statik markieren in der Regel spieltechnisch und materialcharakterisierte Formabschnitte. Die als prozessuale Mutationen oder Metamorphosen der Spieltechniken und des Klangmaterials konzipierten Formabschnitte⁸ erwachsen aus kontinuierlichen Veränderungen und den aus der Dialektik von Quantität und Qualität entspringenden formal markanten Übergängen oder Brüchen. Form ergibt sich aus konkret materialen und spieltechnischen Prozessen beziehungsweise Form ist weitgehend selbst dieser Prozeß. Lachenmanns musikalische Form kann als Ergebnis der ausgetragenen Dialektik von Quantität und Qualität der Veränderung, von Statik und Dynamik und von Spannung und Entspannung verstanden werden. Gerade dieses letzte Gegensatzpaar ist für die Verlaufsform von „temA“ besonders charakteristisch. Die mehr oder weniger alternierende Folge von durch An- und Entspannung geprägten Abschnitten könnte dem kompositorischen Thema des Stücks entspringen sein. Es ist nicht auszuschließen, daß die energetische Grundbedingung des menschlichen Atems, also

die zyklische Abfolge von Ein- und Ausatemvorgängen, die als Folge von Spannungs- und Entspannungs Vorgängen erfahren wird, Pate für die formale Gestaltung des Gesamtverlaufs gestanden haben mag. Die wesentlich als Folge von energetischen Spannungs- und Entspannungskurven gestaltete Verlaufsform von „temA“ ließe sich gewissermaßen als „Meta-Atem“ der Musik interpretieren.

Dramolett und der Gesang vom Singen

In einem „calmo ed intenso“ überschriebenen Entspannungsabschnitt (bis Takt 112), in dem Ein- und Ausatemvorgänge von Flöten- und Vokalstimme mit Auf- und Abstrichbewegungen des Violoncellos parallelisiert werden, scheinen die Musiker Luft zu holen für eine sich direkt anschließende Steigerungspassage, die durch kontinuierliche Beschleunigung und dynamische Steigerung von „legno“-Streichaktionen aus dem *ppp* zu arco-Tremoloakzenten *fffppp* – der Cellist hat den Bogen in die Faust zu nehmen – einen vormals abgebrochenen „Agitato“-Teil wieder aufgreift und mit wild konvulsivem Atmen der Vokalistin eine Antizipation eines mit „Feroce“ überschriebenen Abschnitts (Takt 126) bringt. Die Musik ist hier nicht mehr zu bremsen. Allein in der ungewöhnlichen Bezeichnung des Abschnitts mit „Feroce“ wird ein wilder, grimmiger Ausdruckscharakter gefordert. „Feroce“ kann auch im Sinn von „inumano“ verstanden werden. Tatsächlich wird durch permanente heftige Hyperventilation die menschliche Stimme geradezu unmenschlich gehetzt und verfremdet. Die ins Extrem gesteigerte Atemtätigkeit der Solistin wird zum Ausdruck der Atemlosigkeit der Musik. Das Hecheln ist energetisch-klanglich mit dem Tremolo im Violoncello und der Flatterzunge im Flötenpart in Beziehung gesetzt und wird mit der Steigerung zu „più feroce“ zum unmittelbar physischen Ausdruck dieser sich überschlagenden Geschwindigkeit. Die hechelnden Atemstöße sind teils exakt rhythmisiert, teils erfolgen sie in unregelmäßigen Abständen, denn sie sind als „unnatürlich“ beschleunigte Atembewegungen der rhythmischen Kontrolle und damit der streng musikalischen Organisation teilweise entzogen. Indem die Atemtätigkeit hier weit über ihr gewöhnliches Maß gesteigert ist, wird zum einen noch einmal die konkret energetische Seite des Atems im Sinne der Idee der instrumentalen „musique concrète“ betont, zum anderen aber verweist diese Atemlosigkeit gleichzeitig assoziativ auf eine Ursache außerhalb des musikalischen Rezeptionsrahmens, wobei die expressiven Konnotationen dieses Atem-Materials denkbar ambivalent sind. Sie stammen aus den scheinbar antagonistischen Bereichen von Lust und Schmerz. Während zum einen die gesteigerte Atemtätigkeit die Vorstellung einer auf ihren Höhepunkt zustrebenden atemlosen Lust beschwört und damit als unmittelbar körperlicher Ausdruck höchster sexueller Erregung gehört werden kann, kann zum anderen mit dem Hecheln auch Schmerz, Qual und Angst assoziiert werden. Erst im weiteren Verlauf der Passage kommen weitere expressive und sprachliche Momente hinzu, die eindeutig auf Gewalt-

einwirkung verweisen. In Takt 132 wird das hektische Ein- und Ausatmen durch die Konsonanten „F“ und „CH“ differenziert, die zusätzlich vermittle der Vokale „[a, i, u]“ verschieden getönt sind. Mit einem „halben Schrei“ und der „wild fauchenden Stimme“ des Cellisten werden weitere Vorstufen von Sprache eingeführt. Mit dem virtuosen „legno saltando“ des auf die Saiten geschlagenen Bogens, den dynamisch forcierten und immer wieder abreißen Tremeloketten und dem wilden Fauchen im Violoncello kommen spieltechnische Gesten und ein Lautmaterial in die Musik, die sich einer Sphäre von Gewalt zuordnen lassen. Ab Takt 135 brechen einzelne gestammelte Worte oder Wortbruchstücke mit der Artikulationsanweisung „angstvoll“ im Vokalpart hervor (vergleiche Notenbeispiel 4). Die zwischen dem fortwährenden Hecheln in aller Hast ausgestoßenen Worte gleichen Hilferufen in der Unbändigkeit des musikalischen Verlaufs.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "HA - LT! ABER... N -- GEBE". Above the lyrics, there are performance instructions: "angstvoll" and "poco rit.". The middle staff is a piano part with a tremolo effect, marked "Tremolo I." and "Tremolo II.". The bottom staff is a cello part with a tremolo effect, marked "Tremolo". The score includes dynamic markings like *ff* and *p*, and a time signature of 3/4. There are also some annotations like "(Hecheln)" and "kurz (A)".

Das über den Taktwechsel 136/137 gestreckte Wort „HA – LT!“ geht mit seinem atemhaften „HA“-Laut direkt aus dem Hecheln hervor. Ihm korrespondiert im Violoncellopart eine kurze Fermate – auch wenn daraufhin eine rasend schnelle Zweiunddreißigstel-Kette losbricht – und im Flötenpart ein „poco rit.“, das jedoch ebenfalls nicht das gewünschte Anhalten des Feroce-Teils erzwingen kann. Die Worte „DU, ABER ...!“ und „BITTE ...“ in den Takten 135, 137 und 139 sind verzweifelte Versuche des Einspruchs. Trotz der überbordenden Fülle und Schnelligkeit der Ereignisse sind die Details dieser Passage in einem durch spieltechnische, artikulatorische und klangliche Entsprechungen beziehungsreich gestalteten Zusammenhang integriert, und obwohl die Komposition an dieser Stelle stark mit Assoziationen konnotiert ist, sind die Einzelereignisse dennoch primär strukturell motiviert und auf rein musikalische Weise sinnvoll miteinander in Verbindung gebracht. Indem die musikalischen Strukturen bis an die Grenzen ihrer Belastbarkeit expressiv aufgeladen sind, tendiert diese Passage mehr als alle anderen in „temA“ zu einer Art Dramolett. Um zu verhindern, daß vor allem das stimmliche Geräuschmaterial wegen seiner expressiven Konnotationen in unkritische Nähe zu einem collageartigen „Gruselfilm-Szenario“ gerät, wird es in „temA“ kompositorischer Arbeit unterworfen. Eine ähnlich experimentelle Belastungsprobe der musikalischen Strukturen hat Lachenmann in späteren Werken nicht mehr versucht.

Im Verlauf von Takt 146 mutiert das Violoncello tremolo zu einem bis ins dreifache forte crescendierenden „knarrenden Quetschen“ auf der ersten und zweiten Saite zwischen Steg und Saitenhalter. Der Ton ist hier unter übermäßigem Bogendruck völlig deformiert und die vormalig rasende Bewegung unter Gewaltanwendung – der Bogen ist eventuell „mit beiden Händen“ zu fassen – förmlich erstickt. Während im Stimmenpart nach fast zwanzig Takten unentwegten Hechelns plötzlich zu stocken und die Luft anzuhalten ist, steht im Flötenpart die Anweisung „in starrer Haltung verharren“, mit der weniger eine Spielanweisung als vielmehr ein gestischer Hinweis gegeben ist. Die plötzliche Starre wird nicht nur durch Luftanhalten der Vokalistin, sondern ebenso durch die sichtbare Haltung der Instrumentalisten verdeutlicht, denn auch im Violoncello soll – obwohl unter dem festgefahrenen Bogen kein Geräusch mehr entsteht – die „Pression weiter gehalten“ und der Bogen nicht von den Saiten genommen werden. Jeder weitere Ton und jede Bewegung wird mit geradezu physisch spürbarer Gewalt unterdrückt, was assoziativ auf Vergewaltigung, Würgen, Knebeln und Erstickten verweist. Ihre Spannung erhält die Stelle in erster Linie aus dem Kontrast von vormalig mechanischer Bewegung, hoch energetischer und nicht zu bremsender Dynamik und plötzlicher Erstarrung, bei der sich mechanische Energie in geballten statischen Druck verwandelt hat, unter dem Stimme, Atem und Violoncello stranguliert und bis zur Unkenntlichkeit verformt werden. Im weiteren Verlauf dieser Erstickungspassage (bis Takt 159) sind im Vokalpart vereinzelte Nasale, später auch Vokale und gequetschte Gesangstöne unter extremem Druck zu bilden. Der Atem soll hier „wenigstens zum Schein“ immer gepreßt angehalten werden. Auch im Violoncello sind „bei stärkstem Quetschdruck“ vereinzelte Pressionsgeräusche zu erzeugen. In Takt 153 ist von der Vokalistin plötzlich dem gepreßten Atemdruck nachzugeben. Einem stoßweise sich entladenden Ausatmen folgt ein kurzes Schnappen nach neuer Luft, als würde für einen kurzen Augenblick der Knebel vom Mund genommen. Ähnliches wiederholt sich in Takt 158. Diese beiden eruptiven Atemvorgänge machen den während der gesamten Passage wirkenden Druck, der eine natürliche Folge von Ein- und Ausatemvorgängen gewaltsamen verhindert, erst eigentlich erfahrbar. Nach einer vorübergehenden Entspannung wird ein gesungenes *fi* der Vokalistin (Takt 173) nach und nach „durch unnatürlichen Druck verzerrt“, bis es zu einem immer langsamer werdenden Knattern des gepreßten Rachens degeneriert. Gleichzeitig vollzieht sich die Vokaländerung vom offenen „A“ zum engeren „Ä“. Analog hierzu sind im Violoncello die erste und zweite Saite allmählich zu quetschen, wobei der Bogen bei steigendem Druck aufwärts über das Griffbrett verlagert werden soll. Es folgt eine Aktion, bei der der Bogen unter den Saiten auf den Instrumentenkörper aufzulegen und dann mit der Bogenstange gegen die Haare zu drücken ist. Durch eine zunehmend ritardierende Rollbewegung des Bogens werden die Bogenhaare zwischen Bogenstange und Kor-

pus eingequetscht und quasi zerrieben, wobei ein durch den Violoncellokorpus stark verstärktes lautes Knirschen entsteht, das den Eindruck hervorruft, als würde unter hohem Druck einer schweren Presse das Holz des Instruments zu Splintern zerbersten. Die Flöte dagegen kontrastiert diese Deformationen mit ganz vereinzelt, „real“ geblasenen Tönen. Die allgemeine Erstarrung unter extremer Pression endet in einem über zwei ganze Akkoladen reichenden Takt, wo zwischen langen Pausenfermaten von zirka sieben, vier, acht und sechs Sekunden Dauer einzelne Vokale und Nasale herausgepreßt werden. Metrischer Stillstand, musikalische Bewegungs- und Ereignislosigkeit werden auch hier durch das „bewegungslose“ Verharren der Instrumentalisten gestisch ergänzt. Die Vokalistin hat im folgenden mit dem momentanen Aufreißen des sofort wieder zu schließenden Mundes stumm Vokale zu formen und präsentiert mit der lautlosen Artikulation den Mund als Ort der Vokalisation. Gleichzeitig wird darauf verwiesen, daß Mund- und Lippenstellung stumm und sprachlos bleiben, wenn sie nicht durch den Atem zum Erklingen gebracht werden. Atem ist als unabdingbarer Bestandteil der Artikulation an dieser Stelle des musikalischen Verlaufs insofern thematisch präsent, als seine Abwesenheit auf ihn vielleicht eindringlicher zu verweisen vermag – wie am Ende der „Schlafkadenz“ –, als das seine wie selbstverständliche Präsenz je könnte. Tendieren die stumm artikulierten Vokale bereits zu bloß sichtbarer Mimik, so ist die Anweisung „Gesichtsausdruck verfremdet: (ad. lib.)“ ausschließlich optisch wahrnehmbarer Bestandteil der Partitur, der zeigt, daß die bloß akustische Reproduktion der Komposition zu kurz greift und das Werk seine sichtbare Aufführung im Konzertsaal fordert, bei der sämtliche vokal- und spieltechnische Verfremdungen, die ungewöhnlichen Aktionsorte auf den Instrumenten und die physische Anstrengung der Musiker auch gesehen werden können. Nach diesen stummen, bloß mimischen Aktionen hat die Vokalistin unmerklich viel Luft zu holen, den Atem anzuhalten und dann wie unter extremer Spannung im *ffff* stoßartig kurz aus- und wieder einzuatmen. Im Anschluß daran ist die Luft von der Vokalistin „scheinbar durchweg anzuhalten“, in Wirklichkeit aber ist die Lunge „heimlich vollständig zu entspannen“. Damit sollen sowohl die Aktionen des folgenden Abschnitts vorbereitet als auch eine auf weitere herausgepreßte Laute gerichtete Hörerwartung geweckt werden. Der anschließende Schlußabschnitt (ab Takt 180) ist diesen provozierten Erwartungen zum Trotz jedoch mit „*sempre dolcissimo quasi lontano*“ bezeichnet. Hier summt die Vokalistin auf dem Nasal „N, ganz verschleiert“ im vierfachen *piano*. Bemerkenswert sind die wenigen kurzen Vokalaufhellungen des Summtones. Der hinter geschlossenen Lippen nasal verschleierte und gedämpfte Gesang wird durch augenblickliches Öffnen der Lippen plötzlich frei. Der klar gesungene Vokal „A“ ist zugleich Anlaß und unmittelbarer Ausdruck des Erstaunens über die plötzliche Reinheit des Gesangs. Der völlig unvermittelte Eintritt dieses ganz anders gearteten Abschnitts ist Teil der

kompositorischen Idee, wie der verschärfte Kontrast und die bewußt auf Täuschung des Hörers zielende Partituranweisung belegen. Im Schlußabschnitt wird die Stringenz des maßgeblich durch stimmliche und instrumentale Verfremdungen bestimmten kompositorischen Verlaufs durchbrochen; das vorangegangene gewaltsam erstarrte, hoch energetische Potential findet keinerlei Fortsetzung, sondern wird zugunsten eines disparaten Moments verabschiedet. Vor dem Hintergrund gewalt-samer Deformationen und Verzerrungen der menschlichen Stimme gewinnt der plötzlich gesungene Ton ein ungeahntes utopisches Moment von Klarheit, Freiheit und Schönheit, das wegen seines unvermuteten Auftretens geradezu als unreal erscheint. Am Schluß des Werks durchbricht Lachenmann das eigene über den „reinen“ Ton verhängte ästhetische Verdikt, so daß augenblicklich das Unmögliche wieder möglich wird. Durch die Präsentation der konkreten mechanisch-energetischen Bedingungen seiner Hervorbringung im Verlauf von „temA“ wurde der Gesang von seinen ästhetischen Mystifikationen, seiner gesellschaftlichen Fetischisierung und Abgenutzttheit quasi „gereinigt“ und kann jetzt einerseits als ein Klang unter physisch-physikalisch ganz ähnlich beschaffenen und ästhetisch gleichberechtigten Klängen oder Geräuschen erfahren, und andererseits als eine Gestalt von Schönheit ohne gesellschaftliche, kommerzielle und politische Depravation und Korruption neu wahrgenommen werden. Die Musik macht sich plötzlich frei von ihrer eigenen prozessualen und ästhetischen Dignität und erinnert daran, daß sie ja eigentlich habe singen wollen. Sie wird hier zur gesungenen Sehnsucht nach dem menschlichen Gesang. Erst im Kontext totaler Verfremdung kann das Unverfremdete momentan wieder aufscheinen und mit ganz neuer Intensität erfahren werden, so daß zumindest augenblicksweise Lachenmanns Musik Adornos Kategorie der objektiven Tendenz des Materials utopisch zu durchbrechen vermag und zu einer neuen alten Schönheit findet. Für den Umstand, daß es sich bei diesem Schlußabschnitt um eine ganz bewußt als Utopie gekennzeichnete Durchbrechung des Verfremdungszusammenhangs handelt, gibt es einige Hinweise. Zum einen sind die kompositorisch provozierte Irrealität des wider Erwartungen „reinen“ Gesangs und die lediglich antithetische Beziehung der Passage zum bisherigen musikalischen Verlauf Kennzeichen dafür. Zum andern signalisiert der Schlußtakt, in welchem alle drei Musiker „solange wie nur irgend möglich unbeweglich verharren (mindestens aber 30 Sek.)“ sollen, daß die Musiker beziehungsweise mit ihnen der gesamte musikalische Verlauf, entgegen der plötzlichen Befreiung der Stimme, letztlich doch noch unter dem Bann der Verfremdung stehen. Dem verklungenen Moment von Befreiung und Lösung von Zwängen und Spannungen kann am Ende allenfalls still nachgehört werden. Vor dem Hintergrund der sichtbaren finalen Erstarrung erhält der Schlußabschnitt rückwirkend den Charakter eines der vergangenen Schönheit des menschlichen Gesangs gewidmeten Abgesangs, der zwar ein utopisches Bild von musikalischer Schönheit und Frei-

heit zeigt, aber gleichzeitig signalisiert, daß es sich nur um ein Bild oder eine Idee handelt, deren utopischer Gehalt sich nicht schon im Kunstwerk selbst, sondern nur dadurch erfüllen kann, daß Musik über sich selbst hinaus auf außermusikalische Wirklichkeit und damit auf die Utopie von Befreiung überhaupt verweist. Denn Musik hat letztlich für Lachenmann nur Sinn, „weil sie über ihre eigene Struktur hinausweist auf Strukturen – das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten – um uns und in uns selbst.“⁹⁹

Anmerkungen

Verzögerbarkeit. Kap. V. 73-168

- 1 siehe auch: Karl Rainer Nonnenmann, *Helmut Lachenmanns Entwicklung und frühe kompositorische Ausprägung der Idee einer instrumentalen „musique concrète“ unter Einschluss einer Analyse von „temA“*, Köln (Manuskript) 1996.
- 2 Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu „temA“, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, herausgegeben von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, 378. Ligetis „Aventures“ entstanden bereits 1962. Um 1970 wandten mehrere Komponisten dem Atem ihre Aufmerksamkeit zu. So entstanden unter anderem Schnebels „Atemzüge“ (1968), Kagens „Atem“ für einen Bläser (1969/70) und Holligers „Pneuma“ (1970) und „Atemstudie“ (1971).
- 3 Im Manuskriptkonvolut zu „temA“ der Paul Sacher Stiftung in Basel finden sich neben tabellenartigen Skizzen zur Differenzierung der Konsonanten auch technische Fragen zu instrumentalen Spielmöglichkeiten und Klangresultaten, insbesondere von Flöte und Violoncello. Tatsächlich hat Lachenmann neuartige Klangeffekte großteils in Zusammenarbeit mit Instrumentalisten ausprobiert und entwickelt.
- 4 Helmut Lachenmann, „Über das Komponieren“, in: *MusikTexte*, Heft 16, Köln, Oktober 1986, 11.
- 5 Helmut Lachenmann, Werkkommentar zu „temA“, am angegebenen Ort.
- 6 Sofern nicht anders vermerkt, beziehen sich die Zitate im folgenden immer auf die Spielanweisungen in der Partitur von „temA“ für Flöte, Stimme (Mezzosopran) und Violoncello, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.
- 7 Vergleiche Hans G Helms, „Komponieren mit sprachlichem Material“, in: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik*, 33. Jahrgang, Heft 5, Mainz, Mai 1966, 141 und folgende.
- 8 Auf diese Art der Formgestaltung hat Hans-Peter Jahn insbesondere in seiner Analyse von „Pression“ hingewiesen. Vergleiche: Jahn, „‘Pression’. Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretatorischen Bedingungen“, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Herausgeber), *Helmut Lachenmann*, Musik-Konzepte Band 61/62, München: text+kritik, 1988, 40 und folgende.
- 9 Helmut Lachenmann, „Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung“, in: Ernst Thomas (Herausgeber), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* Band 17, Mainz: Schott, 1978, 99.