

Strukturell vermittelte Magie

Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns

Pression und Allegro Sostenuto

Markus Neuwirth

Helmut Lachenmann, von 1958 bis 1960 Schüler Luigi Nonos, dessen gesellschaftskritischer Haltung er bis heute verbunden ist, zählt ohne Zweifel zu den bedeutendsten Komponisten der Gegenwartsmusik. Dieses Urteil, das im Jahr 2008 in der öffentlichen Wahrnehmung unumstritten zu sein scheint, war noch in den 1970er Jahren keinesfalls selbstverständlich. Lachenmanns Qualitäten als Komponist fanden zwar in Fachkreisen weitgehend Anerkennung, doch haftete ihm lange Zeit das Image an, nur ein »Komponist für Komponisten«¹ zu sein. Diese Einschätzung könnte angesichts der Tatsache verwundern, dass Lachenmann, der sein kompositorisches Schaffen stets durch ausgiebige ästhetische und theoretische Reflexionen zu fundieren suchte², die »existentielle Erfahrung« beim Hören von Musik schon seit Beginn der 1960er Jahre

- 1 So urteilte etwa Wulf Konold 1978 in seiner Bilanz der Musik der 1970er Jahre über Lachenmann: »Lachenmann war lange Zeit ein »Komponist für Komponisten«, ein Musiker, dessen Arbeiten durch ihre Folgerichtigkeit, Überzeugungskraft und Konsequenz die Fachleute beeindruckten, aber beim Publikum in der Regel keinen Erfolg hatten [...].« Den Grund sieht Konold in Lachenmanns Verweigerung dessen, »was umgangssprachlich als »schöner Klang« bezeichnet wird und was nicht nur auf tonale Harmonik, sondern auch auf Instrumentation und Klangfarbe im konventionellen Sinne sich beziehen läßt.« (Konold, *Die Musik der 70er Jahre*, S. 13.) Die Problematik der Rezeption von Lachenmanns Werken durch ein breiteres Publikum zeigte etwa die Uraufführung von *Accanto* im Jahr 1976, das bei der Zuhörerschaft heftige negative Reaktionen hervorrief und erst nach und nach auf Akzeptanz stieß (vgl. etwa Brunner, *Kranall im Saal*, S. 32f.).
- 2 Zum theoretischen Legitimationszwang moderner Komponisten siehe Gruhn, *Einleitung*, S. 9: »Kaum je zuvor war die Fülle theoretischer, kompositionsästhetischer Reflexionen über den eigenen kompositorischen Standort, über Intentionen und Funktionen des kompositorisch formulierten Sinns so groß, kaum je zuvor waren aber auch Komponisten einem ähnlichen Rechtfertigungs- und Legitimationszwang ausgesetzt wie heute, wo eine allgemeine Theorie des Handwerks nicht mehr die selbstverständliche Voraussetzung eigenen Komponierens bildet, sondern immer wieder neu entworfen und verifiziert werden muß.« Der Legitimationszwang dürfte sich aber nicht nur aus der poetischen Komponente ergeben, sondern – damit zusammenhängend – partiell auch auf dem schwierigen Kommunikationsverhältnis zwischen neuer Musik und Hörern beruhen.

als Kern seines musikästhetischen Denkens und Komponierens begriffen hat.³ Eine derartige »existentielle Erfahrung« beschreibt Lachenmann sehr anschaulich am Beispiel seines 1. Streichquartetts *Gran Torso* (1971/72/76/88), indem er das Phänomen strukturell vermittelter Magie (bzw. »gebrochener Magie«) mitsamt seinen kognitiven und körperlich-physiologischen Implikationen erläutert:

Darin gibt es ein zunächst gepresstes Tremolo, das radikal verlangsamt und dabei unregelmäßig rhythmisiert wird und schließlich in eine immer breitere, tonlos auf dem Saitenhalter gestrichene Hin- und Herbewegung mündet. Da wird beim Hören sozusagen der Blutdruck abgesenkt und es entsteht eine magisch geladene Stille, in der man die Friktion des gelegentlich sogar völlig stillstehenden Bogens mitunter mehr ahnt als hört. So etwas nenne ich strukturell vermittelte und insofern gebrochene Magie. Man nimmt sie wahr und erlebt sie als Resultat eines logischen Transformationsprozesses, das heißt, man spürt – um mit Nono zu sprechen – »wie der Geist alles beherrscht.«⁴

Der vorliegende Beitrag wird zunächst versuchen Lachenmanns Verständnis des (musikalischen) Hörens herauszuarbeiten und dabei Kernbegriffe seines theoretischen Ansatzes (wie etwa »Strukturklang«, »Polyphonie von Anordnungen«, »Abtastprozess«) erläutern. In einem weiteren Schritt sollen Übereinstimmungen zwischen Lachenmanns und Ludwig Wittgensteins Begriffen der »Familie« sowie Berührungspunkte mit aktuellen kognitionswissenschaftlichen Theorien zum Thema Kategorisierung aufgezeigt werden. Im analytischen Teil werden mit *Pression* und *Allegro Sostenuto* zwei Kompositionen der »musique concrète instrumentale« unter dem Gesichtspunkt »kategorialer Transformation« untersucht. Abschließend erfolgt eine kurze Reflexion über die Konvergenz von Lachenmanns Konzept der Familie und psychologischen Kategorisierungstheorien.

- 3 So zielte etwa Lachenmanns fundamentale Kritik am Serialismus Darmstädter Prägung, die er in seinem 1976 publizierten Aufsatz *Zum Problem des musikalisch Schönen heute* dargelegt hat, unter anderem auf die Vernachlässigung oder Verdrängung entscheidender Fragen, die die Tonalität, die damit verbundenen expressiven Mittel und – letztendlich – das musikalische Hören betreffen, wenngleich Lachenmann andererseits die neoromantischen Tendenzen Mitte der 1970er Jahre – verwiesen sei hier auf die Affinität vieler jüngerer Komponisten der Zeit zu Mahler und Hölderlin –, entschieden ablehnte. Siehe Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*.
- 4 Lachenmann, *Gebrochene Magie*, S. 25. Vgl. auch Lachenmann, *Fragen – Antworten*, S. 199.

1. Schlüsselbegriffe

Strukturklang – Klangstruktur, Polyphonie von Anordnungen, Familie

Lachenmann hat »existentielle Erfahrung«, die in der spezifischen Beschaffenheit der musikalischen Struktur gründet, nicht nur durch seine Kompositionen ermöglicht, er hat auch den musiktheoretischen Diskurs durch die Entwicklung einer Klangtypologie, mit deren Hilfe diese Erfahrungen beschreibbar sind, entschieden bereichert. Im Zentrum dieser Typologie steht der Begriff des »Strukturklangs«, den Lachenmann wie folgt charakterisiert:

Jener Terminus Strukturklang [...] geht von der Klangvorstellung aus, die – eben als mehrdimensionales Gefüge von Anordnungen – sich nicht als platter akustischer Reiz schnell mitteilt, sondern sich vielmehr erst allmählich erschließt in einem vielschichtigen, vieldeutigen Abstastprozess an der vorüberziehenden Konstruktion mit ihren charakteristisch aufeinander bezogenen Klangkomponenten.⁵

Lachenmann begreift demnach Struktur als ein »mehrdimensionales Gefüge von Anordnungen« – an anderer Stelle spricht er auch von Struktur als »Polyphonie von Anordnungen«.⁶ Um die Einheit dieser Struktur zu verdeutlichen, führt Lachenmann die Kategorie des Arpeggios ein: Das musikalische Werk entfalte den ihm eigenen Strukturklang (und seine Klangstruktur) als eine Art »Riesenarpeggio«.⁷

Nach welchen Gesichtspunkten sind nun die Teilelemente des »mehrdimensionalen Gefüges« angeordnet? Als Antwort auf diese Frage schlägt Lachenmann zur Präzisierung seines Strukturbegriffs als »Polyphonie von Anordnungen« das Konzept der »Familie« vor:

Dem Strukturbegriff liegt die schematische Vorstellung eines charakteristischen Gefüges, einer Art Polyphonie von Anordnungen, einer Zuordnung von wie auch immer zu charakterisierenden »Familien« zugrunde, deren einzelne Familien-Glieder bei verschiedenartiger Individualität im Hinblick auf den ihnen übergeordneten Charakter als dessen Komponenten oder Varianten zusammenwirken.⁸

Mittels des Familienbegriffs versucht Lachenmann Verwandtschaftsbeziehungen zwischen musikalischen Ereignissen zu beschreiben, die auf Gemeinsamkeiten sowohl ihrer intrinsischen Qualitäten als auch der energetischen Prozesse ihrer Hervorbringung beruhen. Um eine Einsicht in die spezifische Struktur einer Komposition be-

5 Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 123.

6 Vgl. Lachenmann, *Bedingungen des Materials*, S. 36.

7 Vgl. Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 123.

8 Lachenmann, *Bedingungen des Materials*, S. 36.

kommen zu können, muss die Anzahl der »Familien« und der jeweiligen Familienmitglieder ebenso berücksichtigt werden wie deren Einsatzabstände.⁹ Darüber hinaus sind Familien durch das Merkmal der wechselseitigen Inklusivität charakterisiert. Das bedeutet, dass bestimmte Elemente (im Sinne konjunkter Klassen) unterschiedlichen Familien angehören können.¹⁰ Die Eigenschaft der Inklusivität kann prinzipiell sogar so weit gehen, dass eine Familie eine andere als Teilmenge enthält. Weiterhin kann ein Mitglied einer Familie auch als pars-pro-toto fungieren, das eine ganze Familie repräsentiert (»vorstellt«) und es dadurch einem Hörer erlaubt von einem Teil auf die Eigenschaften des Ganzen zu schließen. Die beschriebenen Aspekte der Familie machen deutlich, dass diese von Lachenmann kreierte Metapher ein reichhaltiges deskriptives Potential für die nähere Bestimmung musikalischer Verwandtschaftsbeziehungen besitzt.

Struktur und Form

Auf der Grundlage des oben beschriebenen Strukturklang-Konzepts entwickelt Lachenmann sein Verständnis musikalischer Form, die er als »charakteristische Projektion der Mittel in der Zeit«¹¹ – als Riesen-Arpeggio von Klangfamilien – begreift: »Klang und Form sind demnach im Strukturklang – als Klangstruktur – vermittelt: das eine bestimmt sich durch das andere.«¹²

Die unauflösbare Einheit bzw. das wechselseitige Konstitutionsverhältnis von musikalischer Form und den Eigenschaften des Materials (der ausgewählten Klänge) wird in besonderer Weise in Lachenmanns eigenen Kompositionen, die der ästhetischen Praxis der »musique concrète instrumentale« zuzurechnen sind, realisiert.

In Lachenmanns instrumentalkonkreter Kompositionspraxis, die auf den Akt der Erzeugung von Klängen mindestens ebenso fokussiert wie auf deren akustische Eigenschaften, ergibt sich ein spezifisches Verhältnis von Form und materialem Inhalt, das eine Transkription dieser Musik unmöglich macht: Während Musik etwa des 18. und 19. Jahrhunderts prinzipiell transkribiert werden kann, ohne dass die Struktur einen wesentlichen Schaden nehmen würde, sind die Kompositionen Lachenmanns essentiell von den Eigenschaften der jeweiligen Instrumente abhängig.¹³ Die instrumentspezifischen Möglichkeiten der Klangerzeugung bedingen die formbildenden Prozesse, die auf keinem anderen Instrument in dieser Weise realisiert werden

9 Vgl. ebda.

10 Vgl. dazu Lachenmann, *Klang, Magie, Struktur* [im vorliegenden Band], S. 21-27.

11 Lachenmann, *Über das Komponieren*, S. 77: »Damit ist endgültig aus der ursprünglichen Klangvorstellung eine Formvorstellung geworden, aber auch umgekehrt: Form als Idee einer charakteristischen Projektion der Mittel in der Zeit bewährt sich, bleibt im Gedächtnis zurück als Klang-Erlebnis.«

12 Ebda.

13 Vgl. Jahn, *Pression*, S. 41, 55.

könnten. Zur Beschreibung dieser Prozesse schlägt Lachenmann die Verwendung traditioneller Konzepte der Formbildung vor:

[...] auf die kompositionstechnischen Vorgänge lassen sich mühelos die Kategorien klassischer Motivtechnik übertragen: Analogie, Kontrast, Erweiterung, Verkürzung, Transposition, Modulation, Transformation nach allen Richtungen in einem Bereich, der nicht a priori emphatisch erhöht, sondern einfach für die Beobachtung freigelegt erscheint.¹⁴

Lachenmanns Begriff des Hörens

Basierend auf einem sogenannten »Dialektischen Strukturalismus«, der eine bewusste Beschworung konventioneller Strukturen als Voraussetzung für deren Brechung begreift, unterscheidet Lachenmann zwei Wahrnehmungsmodi, die gleichermaßen in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen: Hin-Hören und Zu-Hören.¹⁵ Während das »Zuhören« auf die historisch präformierte und konventionell geprägte syntaktische Dimension der Musik gerichtet ist, zielt das »Hinhören« auf ihre akustischen und physikalischen Eigenschaften, auf die »Anatomie des klingenden Geschehens«.¹⁶ Im erstgenannten Wahrnehmungsmodus lässt sich der Hörer voll und ganz auf die vorgeprägten und bekannten Strukturen ein, wodurch ein Zustand der »Magie« entsteht. Der zweite Modus, das »Hinhören«, kommt dadurch zustande, dass aufgrund einer »Brechung« der Konvention – etwa durch Verfremdung oder Rekontextualisierung der Teilmomente – beim Hörer eine Irritation erzeugt wird. In diesem Fall erfährt der Hörer einen Zustand von »gebrochener Magie« (siehe Zitat zu Beginn).

Die Dialektik besteht nun darin, dass das Verständnis der Funktionsweise der traditionell bestimmten Tonsprache eine notwendige Voraussetzung darstellt, um deren Brechung begreifen zu können. Die durch die Brechung der Konvention hervorgerufene Irritation kann Hörer dazu bringen das musikalische Material »abzutasten« (siehe unten), um dadurch ein neues strukturelles Ordnungsprinzip zu erkennen.

Lachenmanns ästhetischer Ansatz der »musique concrète instrumentale« zielt nicht nur auf die mechanisch-energetischen Bedingungen der klanglichen Resultate, sondern auch auf eine Veränderung des Hörens. Sie versteht sich als »Angebot an den Hörer, zu hören«¹⁷, im Gegensatz zum bloßen Zu-Hören. Dieses Hören enthält aber zugleich auch eine reflexive Komponente, denn die Abweichung von der Konvention (etwa

14 Lachenmann, *Fragen – Antworten*, S. 197.

15 Vgl. Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 121. Sein Verständnis der »dialektischen Hörpraxis« beschreibt Lachenmann ausführlich in einem Interview mit Heinz-Klaus Metzger. Siehe Lachenmann, *Fragen – Antworten*, S. 195ff.

16 Ebd., S. 196.

17 Lachenmann, *Precision*. Vgl. auch Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 12. Gemeint ist damit aber auch das Angebot einer »neuen Schönheit«.

der instrumentalen Klangerzeugung) schafft ein erweitertes Bewusstsein beim Hörer. Dies führt letztendlich zu einer Art Meta-Wahrnehmung, die auf die Voraussetzungen des eigenen Hörens gerichtet ist.¹⁸

Hörer können in einer wahrnehmenden Auseinandersetzung mit Lachenmanns Kompositionen lernen, die Bedingungen der eigenen musikalischen Rezeption zu reflektieren, sich der Beschränkungen des eigenen Hörens bewusst zu werden und gegebenenfalls auf dieser Basis eine Veränderung der Wahrnehmung erreichen. Das Hören, wie Lachenmann es versteht, hat dabei aber auch einen essentiell kognitiven Anteil: »Hören heißt hier auf keinen Fall wieder: zustimmend mitvollziehen, sondern heißt: Rückschlüsse ziehen, umschalten – denken.«¹⁹

Abtastprozesse

Sowohl dem Hörer als auch dem ausführenden Musiker ist das Werk als Strukturklang bzw. Klangstruktur erst durch einen sogenannten »Abtastprozess« zugänglich. Das »Abtasten« des musikalischen Materials, das als »Polyphonie von Anordnungen« dargeboten wird, enthält sowohl eine körperliche (nämlich für den ausführenden Musiker) als auch eine kognitive Komponente (für den Hörer).²⁰ Ziel des »Abtastens« ist die »Suche nach Gemeinsamkeiten« oder nach »übergeordneten Aspekten«.²¹ Dabei vertritt Lachenmann eine anti-essentialistische Sichtweise: Elemente müssen nicht zwingend Ähnlichkeiten aufweisen, um als konstitutive Bestandteile eines Ganzen wahrgenommen werden zu können. Das »Abtasten« des Materials erscheint im Fall der »musique concrète instrumentale« als eine psychologisch notwendige Maßnahme auf Seiten des Hörers, deren Funktion darin liegt, die durch den Brechungsvorgang entstandene »kognitive Dissonanz«²² (Leon Festinger) abzuschwächen, um auf diese Weise wieder einen mentalen Gleichgewichtszustand herzustellen.

18 In der Terminologie Heideggers formuliert könnte man sagen, dass die ursprünglich »zu-handenen« Klangobjekte für den Hörer »vor-handen« werden. Der Gedanke, dass Bewusstsein dann entsteht, wenn die Routine eines Handlungsablaufs unterbrochen wird, findet sich auch im amerikanischen Pragmatismus (etwa bei John Dewey, William James und George H. Mead) und im Anschluss daran später im Bereich der Musiktheorie bei Leonard B. Meyer in *Emotion and Meaning in Music* (1956): »Mental activity tends to become conscious when reflection and deliberation are involved in the completion of the response pattern, that is, when automatic behavior is disturbed because a tendency has been inhibited.« (Meyer, *Emotion and Meaning*, S. 31.)

19 Lachenmann, *Pression*.

20 Vgl. Mohammad, *The Theory of Perception*, S. 92.

21 Lachenmann, *Fragen – Antworten*, S. 198: »Wo aber drei oder vier grundverschiedene Ereignisse ›in eine Reihe‹ gebracht werden, tastet der wahrnehmende Geist nach dem übergeordneten Aspekt, der sie zusammen begreift, und erlebt auf diesem Umweg erneuerte musikalische Wirkung des einzelnen Moments.«

22 Siehe Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, S. 3.

2. Lachenmanns Konzept der Familie, Wittgensteins »Familienähnlichkeit« und kognitionswissenschaftliche Kategorisierungs-Theorien

Wie bereits ausgeführt wurde, dient Lachenmanns Begriff der Familie dem Verständnis von Verwandtschaftsbeziehungen musikalischer Ereignisse, die jedoch nicht zwingend auf eine allen Mitgliedern gemeinsame Essenz zurückgeführt werden können:

Der Begriff »Familie« [...] erlaubt [...] die Versammlung von scheinbar unvereinbaren Klangmomenten und Objekten unter einem Dach zu einer musikalischen Sinn-Einheit, d.h. einer sich so erst definierenden Erfahrungskategorie; er erlaubt die Projektion des Inkommensurablen auf eine gemeinsame Zeitebene.

Denn: woran lassen sich in einer Familie Vater, Mutter, Sohn, Tochter, Hausangestellte, Hund und Katze schon gemeinsam messen außer an der Tatsache, daß sie unter einem Dach miteinander wohnen und eine mehr oder weniger integrierte Hierarchie zusammen bilden?²³

Diese Definition enthält auffällige Übereinstimmungen mit Ludwig Wittgensteins Begriff der »Familienähnlichkeit«, den dieser wie folgt charakterisiert:

Die Auffassung, daß es das Gemeinsame der Vorgänge oder Gegenstände ist, welches ihre Charakterisierung durch ein gemeinsames Begriffswort rechtfertigen muß, ist in gewissem Sinne *zu primitiv*. Was das Begriffswort anzeigt, ist allerdings eine Verwandtschaft der Gegenstände, aber diese Verwandtschaft muß keine Gemeinsamkeit einer Eigenschaft oder eines Bestandteils sein. Sie kann die Glieder kettenartig verbinden, so daß eines mit einem andern *durch Zwischenglieder* verwandt ist; und zwei einander nahe Glieder können gemeinsame Züge haben, einander *ähnlich* sein, während entferntere nichts mehr mit einander gemein haben und doch zu der gleichen Familie gehören.²⁴

Wittgenstein verdeutlicht durch den Begriff der Familienähnlichkeit seine dezidiert anti-essentialistische Perspektive. Veranschaulicht wird die Plausibilität dieser Idee am Beispiel des »Spiels«. Der Versuch für eine Definition des Begriffs »Spiel« alle notwendigen und hinreichenden Merkmale zu benennen, die allen Exemplaren der Kategorie gemeinsam sind, scheitert angesichts der Diversität der gewöhnlich unter den Begriff »Spiel« subsumierten Fälle.²⁵ Doch dann stellt sich unweigerlich die Frage, was die Kategorie des »Spiels« ausmacht. Als Antwort auf diese Frage hat Wittgenstein den Begriff der Familienähnlichkeit eingeführt, der anzeigt, dass sukzessive Überlappungen von Merkmalen zwischen Exemplaren entscheidend sind: Anstatt ein Merkmal zu benennen, das allen Spielen gemeinsam ist, genügt eine logische Ableitungskette, um

23 Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus*, S. 88.

24 Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, S. 75.

25 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 277f.

Exemplare unter einen Begriff subsumieren zu können.²⁶ Ebenso ist im Falle von Lachenmanns Abtastprozessen, die auf die mehrdimensionalen Anordnungen von Klangfamilien gerichtet sind, die Suche nach Gemeinsamkeiten (allerdings nicht im Sinne einer allen Exemplaren gemeinsamen Essenz) sowie nach übergeordneten Aspekten von Bedeutung. Übergeordnete Aspekte verbinden Elemente, die nicht notwendigerweise gemeinsame Eigenschaften aufweisen müssen, zu einer Ganzheit, zu sogenannten ad-hoc Kategorien.²⁷

Zum Zweck der Fundierung von Lachenmanns Begriff der Familie und der kategorialen Transformation (ein Verfahren, dass eine Familie in eine andere übergehen lässt oder die kategorialen Grenzen einer Familie ausdehnt) erscheint es an dieser Stelle angebracht, kurz auf einige kognitionswissenschaftliche Theorien zu verweisen, die sich mehr oder weniger explizit auch auf Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit berufen. Seit den 1970er Jahren haben kognitionswissenschaftliche Ansätze zur Kategorisierung insbesondere im Bereich der kognitiven Linguistik Konjunktur. Entscheidend war dabei der Übergang von sogenannten »klassischen« (Aristotelischen) Ansätzen, die von der Annahme ausgingen, dass die Mitglieder einer Kategorie notwendigerweise ein Set an definierenden Merkmalen teilen, hin zu probabilistischen Theorien, denen zufolge die Mitglieder einer Kategorie durch »Familienähnlichkeit« kettenartig miteinander verbunden sind. Dabei hat sich vor allem die Experimentalpsychologin Eleanor Rosch durch den philosophischen Ansatz Wittgensteins inspirieren lassen.²⁸ Der Kerngedanke von Roschs Prototypen-Ansatz besteht darin, dass Mitglieder einer Klasse im Hinblick auf ihre Ähnlichkeit – gemessen an der Anzahl gemeinsamer, relevanter Merkmale – mit einem abstrakten, in der Realität nicht vorkommenden Prototyp verglichen und auf dieser Basis als mehr oder weniger typischer Vertreter einer Kategorie beurteilt werden.

Zwar hat sich die Musiktheorie bereits seit langem mit der zentralen Bedeutung von Ähnlichkeit für das Verstehen musikalischer Form und musikalischen Zusammenhangs befasst (z.B. in Schönbergs Begriff der »entwickelnden Variation« oder bei

26 Wittgensteins Ansatz steht allerdings einer Reihe von Problemen gegenüber: 1. Der Ansatz kann nicht vorhersagen, welche Merkmale relevant sind, um Exemplare als Bestandteil einer Familie ausweisen zu können. 2. Ähnlichkeiten zwischen den Mitgliedern können erst im Nachhinein wahrgenommen werden, d.h. wenn eine Familie bereits gebildet wurde. 3. Ähnlichkeiten können zwischen allen möglichen Entitäten hergestellt werden, sofern die Ebene, auf der man die Merkmale betrachtet, nur genügend abstrakt sind.

27 Der Begriff der »ad-hoc Kategorie« stammt aus der kognitiven Psychologie. So bilden etwa alle Gegenstände, die auf eine Reise mitgenommen werden sollen, eine derartige kasuistisch entwickelte Kategorie, deren Elemente nicht zwangsläufig durch gemeinsame Merkmale verbunden sein müssen. Siehe Engelkamp / Zimmer, *Lehrbuch*, S. 162.

28 Vgl. u.a. Rosch / Mervis, *Family resemblances*.

Autoren in der Nachfolge Schönbergs wie etwa Rudolph Réti).²⁹ Doch erst seit dem Ende der 1980er Jahre widmet sich auch die Musikpsychologie der experimentellen Erforschung der Mechanismen, die für den Prozess der Kategorisierung während der realzeitlichen Musikverarbeitung relevant sind. Exemplarisch sei hier auf den sogenannten Cue-Abstraction-Ansatz von Irene Deliège verwiesen, den sie in einer Reihe von Studien entwickelt und einer empirischen Überprüfung unterzogen hat.³⁰

Grundlegend für Delièges Forschungen ist die Annahme, dass die Verarbeitung musikalischer Informationen mit der Segmentierung der akustischen Oberfläche beginnt. Die Segmentierung, in der Sprache der kognitiven Psychologie auch »Chunking« genannt, basiert auf dem Prinzip der Ähnlichkeit bzw. Differenz und bezieht alle Dimensionen des Klangobjektes (Tonhöhe, Tondauer, Timbre, Dynamik etc.) mit ein. Die Eigenschaften des Klangobjektes aktivieren unterschiedliche Vorgänge des kognitiven Systems, das zur Verarbeitung der dargebotenen Stimuli vorwiegend auf Mechanismen zurückgreift, die durch die sogenannten Gestaltgesetze der Psychologie beschreibbar sind.

Während der Musikwahrnehmung in Echtzeit ist Deliège zufolge ein Mechanismus der Extraktion von »Cues« aktiv. »Cues« sind definiert als saliente (d.h. sich von einem gegebenen Kontext abhebende und daher die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich lenkende), lokale Merkmale. »Cues« erfüllen eine Reihe von Funktionen für die musikalische Wahrnehmung: Sie dienen als kognitive Repräsentationen von Segmenten und entlasten damit – als pars pro toto bzw. als Synekdoche – das Gedächtnis, erleichtern die Wiedererkennung, Speicherung und den Vergleich dieser Segmente. Darüber hinaus liegen »Cues« dem Prozess der Kategorisierung (etwa von Motiven) beim realzeitlichen Hören zugrunde. Schließlich fungieren »Cues« als Marker auf einer mentalen Linie in einem symbolischen musikalischen Raum. Delièges Experimente konnten zeigen, dass die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten zwischen Motiven auf gemeinsame »Cues« zurückzuführen ist und in einer »Gedächtnisspur« (»imprint«) resultiert. Das Konzept des »imprint« entspricht in etwa dem, was Rosch als Prototyp auffassen würde. Im Hinblick auf die Extraktion von »Cues« nach Maßgabe von Ähnlichkeit bzw. Unterschiedlichkeit muss die Bedeutung des Kontextes betont werden: Jede musikalische Komposition etabliert ihre eigenen Ähnlichkeitskriterien.³¹

29 Besonders prominent sind dabei insbesondere Ansätze, in deren Fokus die Kategorie des motivischen Zusammenhangs steht. So hat etwa Lawrence Zbikowski in seiner Analyse des 1. Satzes von Mozarts »Dissonanzenquartett« KV 465 gezeigt, dass die Vertreter einer bestimmten Motivkategorie mit einem höheren Grad an Typikalität am Anfang des Satzes stehen und somit Referenzpunkte bilden, in Bezug auf die der Hörer die weniger typischen Motivformen verarbeiten und bewerten kann. Siehe Zbikowski, *Musical Coherence*, insbesondere S. 25-38.

30 Vgl. u.a. Deliège, *Prototype Effects*.

31 Vgl. Lamont / Dibben, *Motivic Structure*, S. 250.

Mit Verweis auf Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit kann allerdings die besondere Bedeutung, die Delègue dem Prinzip der Ähnlichkeit zuweist, in Frage gestellt werden. Dies geschieht etwa in Adam Ockelfords sogenanntem »zygonischen Modell«, auf dessen Grundlage der Autor eine Kritik an Delègues Ansatz formuliert, ohne jedoch explizit auf Wittgenstein Bezug zu nehmen.³² Ockelford betont die Rolle, die eine sukzessive, stringente Derivation (etwa die Ableitung eines Motivs aus einem vorhergehenden) für die Kategorisierung spielt. Anhand musikalischer Beispiele wie etwa dem Ende der Durchführung im 1. Satz von Beethovens 5. Symphonie in c-moll (Takt 195-227), wo ein 5-Ton-Motiv sukzessive auf einen einzelnen Akkord reduziert wird, der mit dem Ausgangsmotiv nichts gemeinsam hat, aber dennoch als dessen Substitut verstanden wird, zeigt Ockelford auf, dass zeitliche Kontiguität und Assoziativität in psychologischer Hinsicht gegenüber dem Prinzip der Ähnlichkeit Priorität für die Kategorisierung besitzen. Zudem muss bemerkt werden, dass Ähnlichkeit kein objektives Kriterium ist, in dem Sinne, dass es unabhängig vom Kontext, der einen Vergleichsstandard etabliert, und der Perspektive auf eine Sache feststehen würde. Daneben stellt sich auch die Frage, wie grob bzw. fein ein individueller (empirischer) Hörer die Ähnlichkeitsskala für sich unterteilt.

Ebenso wie Ockelford macht Lachenmann im Zusammenhang mit seiner Erläuterung des Familienbegriffs auf die Behandlung eines Themas im Durchführungsteil von Sonatenformen aufmerksam:

In der Musik kann es vorkommen, daß eine solche Hierarchie als Sinn-Einheit von Anfang an gesetzt, eventuell so mit anderen Sinn-Einheiten konfrontiert, aber auch strapaziert, gar bis zur Auflösung zersetzt wird – man denke an die sogenannte »Liquidation« eines Themas in den Sonatendurchführungen der klassischen Musik.³³

Aufgrund der herausgestellten Übereinstimmungen zwischen Lachenmanns und Wittgensteins Familienbegriff und den durch Wittgensteins Ansatz inspirierten kognitiven Theorien stellt sich nun die Frage, wie die Konzepte der Familie und der kategorialen Transformation für die Beschreibung musikalischer Erfahrung der Musik Helmut Lachenmanns fruchtbar gemacht werden können.

32 Vgl. Ockelford, *Similarity, Derivation, and the Cognition of Musical Structure* und *Implication and Expectation in Music*.

33 Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus*, S. 88.

3. *Pression*: Kategoriale Transformation und Metamorphose

Wie thematisiert nun Lachenmanns »musique concrète instrumentale« das dialektische Verhältnis von Hinhören und Zuhören? Auf welche Strategien greift Lachenmann in seinen eigenen Kompositionen zurück, um dem Hörer einen der beiden Wahrnehmungsmodi nahe zu legen? Welche Rolle spielt dabei das Verfahren der »kategorialen Transformation«? Diese Fragen sollen im Folgenden anhand eines Beispiels thematisiert werden.

Die 1969/70 geschriebene Komposition *Pression für einen Cellisten* wird von Helmut Lachenmann als paradigmatisches »Modell«³⁴ für die von ihm Ende der 1960er Jahre entwickelte Praxis der »musique concrète instrumentale«³⁵ begriffen. Die instrumentalen Techniken, die in *Pression* zur Anwendung gelangen, laufen den Erwartungen einer konventionellen Behandlung des Cellos zuwider und führen infolgedessen zu Klangverfremdungen.³⁶ Das Prinzip des Verfahrens, das hinter dem verfremdenden Umgang mit dem Instrument steht, kann als metaphorisch charakterisiert werden: Das Cello wird teils auf eine Weise behandelt, als wäre es ein anderes (z.B. ein perkussives) Instrument. Die daraus resultierenden Verfremdungen sind allerdings nicht Selbstzweck, sondern dienen als Mittel, um beim Hörer eine Irritation zu erzeugen und dessen Aufmerksamkeit auf den Akt der Produktion von Klängen, auf die damit verbundenen Energien und Widerstände zu lenken.³⁷ Die musikalischen Klänge werden somit nicht als Teilmomente einer übergeordneten Syntax begriffen, die durch den Modus des Zu-Hörens erfasst werden könnten. Stattdessen erhalten die Klänge Zeichencharakter: Sie werden zu sogenannten »indexikalischen Zeichen« im Sinne der Semiotik, die – im Gegensatz zu Zeichen, deren Code konventionell geregelt wird – auf den instrumentalen Akt der Klangerzeugung als ihre »natürliche« Ursache verweisen.³⁸ Lachenmanns Kompositionen im Allgemeinen und *Pression* im Besonderen

34 Lachenmann, *Pression*.

35 Diese Praxis findet sich im engeren Sinn in Lachenmanns Werken zwischen 1968 und 1975 wieder, vgl. Hilberg, *Dialektisches Komponieren*, S. 178f.

36 Ähnliches gilt für Lachenmanns *Dal niente (Intérieur III)* für Klarinette aus dem Jahr 1970.

37 Hier setzt Rainer Nonnenmanns Kritik an Lachenmanns *Guero* an, in der – als »Studie über einen Verfremdungsgebrauch« (Lachenmann) – die instrumentalen und damit klanglichen Verfremdungstechniken eben nicht als Mittel der Bewusstmachung von mechanischen und energetischen Bedingungen der Klangproduktion fungieren, sondern »Zweck an sich« sind. Vgl. Nonnenmann, *Das unerkannt Bekannte*.

38 Vgl. Linke / Nussbaumer / Portmann, *Studienbuch Linguistik*, S. 19-21. Lachenmann spricht von »beschreiben« und »signalisieren« (siehe Lachenmann, *Pression*). Gemäß der Ästhetik des Neo-Kantianers Roger Scruton wäre es genau diese Betonung der Beziehung von Klingeffekt und dessen Ursache, die Lachenmanns Musik um ihren genuinen Musikcharakter bringen würde (vgl. z.B. Scruton, *The Aesthetics of Music*, S. 16). Eine Kritik an Scrutons Auffassung findet sich in Hamilton, *Music and the aural arts*, S. 59: »Scruton's claim is based on what I term an *acousmatic characterization* of music,

verhindern aber auch einen Modus des Hörens, den Heidegger als »abstraktes Hören« bezeichnet:

Niemals vernehmen wir [...] im Erscheinen der Dinge zunächst und eigentlich einen Andrang von Empfindungen, z.B. Töne und Geräusche, sondern wir hören den Sturm im Schornstein pfeifen, wir hören das dreimotorige Flugzeug, wir hören den Mercedes im unmittelbaren Unterschied zum Adler-Wagen. Viel näher als alle Empfindungen sind uns die Dinge selbst. Wir hören im Haus die Tür schlagen und hören niemals akustische Empfindungen oder auch nur bloße Geräusche. Um ein reines Geräusch zu hören, müssen wir von den Dingen weghören, unser Ohr davon abziehen, d.h. abstrakt hören.³⁹

In der Regel hört man den Klängen in Lachenmanns Musik an, »mit welchen Energien und gegen welche Widerstände«⁴⁰ sie entstanden sind. Das bedeutet, dass gewöhnlich ein ausgewogenes und erwartungskonformes Verhältnis zwischen der Anstrengung, die mit dem Akt der Klangerzeugung einhergeht, und dem klanglichen Resultat besteht (etwa hinsichtlich der Lautstärke).

Das Verhältnis zwischen dem Akt der Klangerzeugung und dem klanglichen Ergebnis kann allerdings auch derart »unausgewogen« und damit erwartungsdiskrepanz sein, dass der Hörer mit Lachen reagiert. So berichtet etwa Hans-Peter Jahn über Aufführungen von *Pression*: »Was das Publikum hin und wieder zum Lachen reizt, sind die Aktivitäten der linken und rechten Hand ohne hörbare Äquivalenz. Es lacht aber auch über seine eigene enttäuschte Hörerwartung.«⁴¹ Das Extra-Opus-Wissen über eine physikalisch plausible Beziehung zwischen Aktion und Klang, das durch die Vertrautheit mit anderen Kompositionen für Saiteninstrumente erworben wurde, bildet eine notwendige Voraussetzung für den Aufbau dieser Hörerwartung. In diesem Zusammenhang kommt der visuellen Dimension eine besondere Bedeutung zu, die allerdings im Falle von Tonträgeraufnahmen entfällt: Der ästhetische Reiz, der sich etwa aus der Diskrepanz zwischen einem maximalen Kraftaufwand und einem kaum hörbaren Klangresultat ergibt⁴², ist nur einem Hörer zugänglich, der das Szenario der Aufführung auch visuell wahrnehmen kann.

according to which music is constituted by the listener's experience or response to sounds, as abstracted from their worldly cause. [...] Scruton's emphasis on the exploitation of the acousmatic experience of sound is highly suggestive; however [...] it is strictly incorrect. There is, I believe, a twofoldness to musical experience that is both literal and metaphorical, non-acousmatic and acousmatic. [...] Thus listening to music involves experience in terms of causes of sounds, and experience which abstracts from those causes.«

39 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 18.

40 Lachenmann, *Pression*.

41 Jahn, *Pression*, S. 60.

42 »Ein kaum zu hörendes Klangresultat kündigt gleichsam von einem maximalen Kraftaufwand.« (Lachenmann, *Pression*.) Vgl. dazu auch Kaltenecker, *Subtraktion und Inkarnation* [im vorliegenden Band, S. 101-126].

Eine weitere für die Rezeption relevante Kompositionstechnik in *Pression* vermittelt den Hörern, dass die herkömmliche Dichotomie zwischen »Geräusch« und »Ton« nicht dialektisch zementiert, sondern gleichsam überwunden und durch zahlreiche Graustufen überbrückt wird. Es gibt in dieser Musik also immer nur ein »mehr oder weniger« an »Ton« bzw. »Geräusch«. Der konventionelle Celloton erscheint in *Pression* nur als eine aus einer Vielzahl von instrumentalmusikalischen und klanglichen Möglichkeiten. Lachenmanns Komposition zielt aber auch darauf ab, das Bewusstsein der Hörer dafür zu schärfen, in welchem Maße »natürliche« Geräuschanteile (z.B. beim Atmen) bei der Erzeugung herkömmlicher »Töne« unterdrückt oder abgeschwächt werden müssen, um dem ästhetischen Ideal eines wohlklingenden Tons gerecht werden zu können. Ein konventioneller Ton birgt bereits Geräuschanteile in sich, die allerdings in der Regel möglichst unhörbar sein sollen.⁴³ Darüber hinaus erfährt der konventionelle Celloton (und die damit verbundene Aktion) in *Pression* eine besondere Inszenierungsweise und wird aufgrund der neuartigen Kontextualisierung dieses traditionellen Relikts von einem Hörer »mit neuen Ohren« wahrgenommen.⁴⁴ Das Verfahren der »kategorialen Transformation« dient als Mittel, einen bestimmten Aspekt eines Klanges im Sinne Wittgensteins »aufleuchten«⁴⁵ zu lassen (etwa das Geräuschhafte oder das Tonhafte eines akustischen Perzepts). Wie dieses Verfahren in *Pression* im Detail benutzt wird, soll nun genauer untersucht werden.

Es erfolgt zunächst ein knapper Überblick über Hans-Peter Jahns Analyse von *Pression*, bevor eine eigene Analyse skizziert wird. Nach Jahn können die insgesamt 35 instrumentalen Klangerzeugungstechniken in vier »Aktionsfelder« unterteilt werden: einerseits in die Aktionen der linken Hand, die auf den Saiten und auf dem Corpus stattfinden, andererseits in die Aktionen der rechten Hand, die entweder mit oder ohne Bogen ausgeführt werden. Darüber hinaus konstatiert Jahn eine Entsprechung zwischen den vier Aktionsfeldern auf der einen Seite und vier klanglichen Grundqualitäten (Kontinuitäten, Repetitionen, Kombinationen, Akzente/punktuale Segmente) auf der anderen. Daraus ergibt sich auch die großformale Gliederung in vier Abschnitte.⁴⁶ Im ersten Teil werden – im Sinne einer Exposition – die Hauptaktionen (»Kontinuität von Aktionen der linken und rechten Hand und eruptive, akzentuierte Aktionen

43 Damit kommt *Pression* auch eine gesellschaftskritische Dimension zu, die für Lachenmanns Schaffen bekanntermaßen typisch ist. Vgl. dazu eher kritisch: Domann, »Wo bleibt das Negative?«.

44 Dies entspricht Lachenmanns Auffassung vom Komponieren als ein »in Zusammenhang bringen« (anstelle von »zusammensetzen«, wie es die wörtliche Übersetzung des lateinischen com-ponere nahe legen würde). Siehe Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen*, S. 54.

45 Zum Begriff des »Aufleuchtens eines Aspektes«, siehe Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 520.

46 Neben den instrumentalmusikalisch bedingten Aspekten spielen auch Zäsuren (»Pausenfermaten«) eine wichtige Rolle für die formale Gliederung. Siehe Jahn, *Pression*, S. 46.

als Störung dieses Kontinuums«⁴⁷) vorgestellt, die dann in den beiden folgenden Teilen den Ausgangspunkt der Verarbeitung und Variation bilden, während der vierte Teil – ganz im Sinne einer Coda – die Aktionen in komprimierter Form zusammenfasst (vgl. Abb. 1).⁴⁸

Jahn zeigt, dass die Klangqualitäten sich zwangsläufig aus einer sukzessiven Veränderung der Spielweise ergeben (»kontinuierliches Gefälle«):

Das jeweilige kompositorische Material unterliegt einem permanenten Verwandlungsprozeß. Das Gefälle der jeweiligen Klangvarianten verläuft kontinuierlich, d.h. metamorphe Prozesse verändern eine klangliche Erscheinungsart schrittweise in eine neue. Dabei erweitert sich das jeweilige Material immer nach zwei Richtungen: Das Geräusch zum Beispiel, das durch eine glissandierende Bewegung der Finger auf den Saiten entsteht, verwandelt seinen Klangduktus durch die Beschleunigung der Bewegung in eine schabende Qualität. Die verlangsamte glissandierende Bewegung entlang der Corpusdecke oder der Bogenstange entfacht hingegen ein zartes Rauschen (Zischen).⁴⁹

Das Identische der beiden Beispiele ist die Aktion (»glissandierende Bewegung«), unterschiedlich hingegen ist der Ort am Instrument, an dem diese Aktion ausgeführt werden soll (»auf den Saiten« bzw. »entlang der Corpusdecke oder der Bogenstange«). Aus diesem Grund ist nicht verständlich, was es bedeuten soll, dass sich »das jeweilige Material immer nach zwei Richtungen« erweitert. Versteht man unter »Material« eine Einheit von Aktion und klanglichem Resultat, so wäre die Aussage nur dann sinnvoll, wenn es sich bei Jahns Beispielen um ein und dieselbe Aktion (das heißt aber auch: am selben Ort) handeln würde, durch deren Verlangsamung oder Beschleunigung etwa sich die Klangqualität systematisch verändert. Jahn fährt fort:

Der in die eine Richtung verlaufende Prozeß kann bei extremer Beschleunigung in eine neue Klangerzeugungsart sich umwandeln: z.B. in das Saltando oder in eine Tremolobewegung, der in die andere Richtung verlaufende Prozeß kann bei extremer Verlangsamung, also Verdichtung in ein knarrendes, punktuell Ereignis umkippen. Diese beiden neuen Qualitäten werden nun wieder zum neuen Ausgangspunkt einer formal-motivischen Idee, und sofort. Durch dieses Prinzip ergeben sich für die Gesamtform eines Werkes Konsequenzen dergestalt, daß innerhalb größerer Abschnitte die individuelle Beschaffenheit einer Klangeigenschaft sich erst ausbreiten muß, bevor diese sich nun durch die Hinzufügung neuer Klangeigenschaften kontinuierlich verdrängen läßt oder durch ein dynamisch explodierendes Klangereignis abgebrochen wird.⁵⁰

Jahn sieht in *Precision* das Konzept einer assoziativen Form verwirklicht. Jedes Formsegment schöpfe das Potential einer Klangeigenschaft aus. Obwohl Jahn diese »musi-

47 Ebda., S. 44.

48 Ebda., S. 46.

49 Ebda., S. 55.

50 Ebda., S. 55f.

Zeiteinteilung (Viertel)	Formteil	Formabschnitt	themat. Beziehungen	Instrumentaltechnische Realisierung
1.-58. (58) 1/1/1-2/4/5	I	A (1. Themengruppe)	a	1. arco/sul pont + Glissando/ Wischbewegung 2. Daumnagel im Bogenhaar + Finger auf Bogenstange
59.-71. (13) 2/4/6-3/1/9		B (2. Themengruppe)	b	1. Bogen vertikal zur Saite gestrichen
72.-86. (15 + 60 Sek.) 3/2/1-3/3/4		C («Pression»)	Pression	1. »Pression« + Pizzicato hinter dem Steg 2. »Pression«
87.-99. (13) 3/3/5-3/4/8		D (1. Themengruppe variiert)	a	1. Kombination: arco auf Stegwand + Wischbewegung + Pizzicato hinter dem Steg
100.-133. (34) 4/1/1-4/4/9	II	A (2. Themengruppe variiert)	b	1. Col legno saltando + Col legno- Kreisbewegung
134.-164. (31) 5/1/1-5/3/9		B (1. Themengruppe variiert)	a	1. Scharren mit Bogen / Hand auf Corpus 2. arco auf Saitenhalter + Scharren mit Hand auf Saiten
165.-176. (12) 5/3/10-5/4/9	III	A (1. Themengruppe variiert)	a	1. arco hinter dem Steg +Wischbewegungen
177.-251. (75) 6/1/1-6/4/19		B (2. Themengruppe variiert)	b	1. »Morsen« auf allen Saiten 2. »Morsen« nur auf C-Saite
252.-267. (16 + 10 Sek.) 7/1/1-7/1/18		C (Ton)	Ton	1. leere C-Saite (As ₁) / D-Saite (des) + des auf G-Saite gegriffen: Doppelgriff / »Ton«
268.-280. (13) 7/2/1-7/3/1		D (2. Themengruppe variiert)	b	1. »Morsen« wie in Abschnitt B
281.-324. (44) 7/3/2-8/2/6	IV	A (1. Themengruppe variiert, mit 2. Themengruppe kombiniert)	a b	1. col legno saltando + Glissando 2. Flageolett / col legno battuto + Wischbewegungen
325.-348. (24) 8/2/7-8/3/15		B (1. Themengruppe variiert, mit neuem thematischem Material kombiniert)	a c	1. Wischbewegungen 2. Col legno saltando + Pizzicato + Abdämpfung mit col legno + Col legno- Glissando (vertikal) 3. Pizzicato im Wirbelkasten 4. Wischbewegungen + Bartók-Pizzicato + col legno salt. / Übergang zu Col legno- Glissando (vertikal)

Abbildung 1: Lachenmann, *Pression*, Analyse von Hans-Peter Jahn (nach Jahn, *Pression*, S. 42-47, 49, 52)

kalische Logik« für jedes einzelne Formsegment überzeugend herausgearbeitet hat, liefert er abschließend eine skeptische Beurteilung der großformalen Stringenz in *Pression*:

Dieses kompositorische Prinzip, als Teil verwandtschaftlich mit anderen Teilen in einem Beziehungsgeflecht zu stehen, quasi Teil eines permanenten Gefalles einer kompositorischen Idee zu repräsentieren, läßt sich auf alle Abschnitte übertragen. Insofern stellt jeder der ersten drei Teile auch immer die Exposition des anderen Teils dar, und es könnte denkbar sein, daß auch in *Pression* diese Teile austauschbar in ihrer Reihenfolge sind, ohne daß der kompositorischen Logik Schaden zugefügt werden würde.⁵¹

51 Ebd., S. 54, Hervorhebungen M.N.

Worin, so wäre zu fragen, bestünde dann die »kompositorische Logik« der in der Partitur vorliegenden Fassung, wenn die Reihenfolge und damit der Zusammenhang der ersten drei Teile veränderbar wären? Jahns pessimistische Äußerung im Hinblick auf die formale Kohärenz von *Pression* scheint darauf zu beruhen, dass die formale Gliederung, die er vornimmt, primär am Kriterium der Ähnlichkeit bzw. Unterschiedlichkeit der Spieltechniken orientiert ist und dabei die auf den Spieltechniken basierenden klanglichen Qualitäten für die Form tendenziell vernachlässigt werden. Das von Jahn beschriebene Prinzip des sukzessiven Übergangs von einer Spieltechnik zur anderen durch das Mittel der Veränderung der Spielgeschwindigkeit führt häufig zu einem qualitativen Sprung in der resultierenden Klangqualität. Die Klangqualitäten und die Reihenfolge ihrer Darbietung besitzen jedoch direkte kognitive Relevanz für das Verständnis des Formverlaufs, denn bestimmte Klangqualitäten fungieren eine Zeitlang als Standard, an dem neue Informationen gemessen und eingeordnet werden.

Einige ausgewählte Stellen aus *Pression* sollen im Folgenden exemplarisch aus einer Hörerorientierten Perspektive beschrieben werden, um die fundamentale Bedeutung der Entwicklung von Klangqualitäten in der Zeit für die Formwahrnehmung zu demonstrieren. Das Ziel dieser Analyse besteht darin, den Prozess der kategorialen Transformation, wie er sich in *Pression* vollzieht, zu begreifen und damit Evidenz gegen Jahns Hypothese von der Austauschbarkeit der Formteile vorzubringen. (Der Bezug auf die musikalischen Ereignisse erfolgt durch die Angabe der Seite, des Systems und der Zählung in Vierteln von Beginn eines jeden Systems: z.B. für den ersten Impuls 1/2/5.)

Der Anfang von *Pression* (Abb. 2), der einen zunehmend polyphonen Eindruck vermittelt, vollzieht eine Steigerung von der Ein- bis hin zur Fünf-»Stimmigkeit«. (Die Anweisung »distinto possibile« [1/2/1] weist darauf hin, dass die Vermittlung des Eindrucks der Mehrstimmigkeit einen Teil des kompositorischen Kalküls ausmacht.) Das Stück beginnt mit einem kontinuierlichen, gepressten Geräusch (I. Saite), das den Hintergrund bildet, vor dem eine ebenso kontinuierliche, wellenförmige Glissando-Bewegung⁵² der Hand am Griffbrett (»quasi flageolet«) einsetzt. Die Differenzierung des auditorischen Inputs in Vorder- und Hintergrund ist eines der basalen Prinzipien der Gestaltpsychologie.

Kurz darauf transformiert sich dieses Verhältnis, es kommt zu einer Vorder-Hintergrundverschiebung: Das gepresste Geräusch setzt aus, nachdem auch die II. Saite in die wellenförmige Glissando-Bewegung miteinbezogen worden ist, wodurch diese nun die Funktion des neuen Hintergrunds übernimmt, vor dem die kurzen Impulse (»mit Daumennagel gerieben«) und die »tonlosen« Geräusche (auf der I. Saite) – diesmal nicht mehr kontinuierlich, sondern von der Dauer maximal einer Viertelnote – in Erscheinung treten. Bis zum Einsatz der isolierten Impulse (1/2/5) verbleibt

52 Die »Phasendauern« der Wellenbewegung variieren.

das gesamte Geschehen nur knapp über der Schwelle des Hörbaren. Der Hörer ist also auf das Äußerste gespannt, sein Wahrnehmungsapparat in höchstem Maße sensibilisiert. Folglich wirken die Impulse wie ein leichter Schock, zumal sie durch nichts vorbereitet werden und ihre Einsatzzeitpunkte aufgrund ihrer Unregelmäßigkeit nicht vorhersagbar sind.

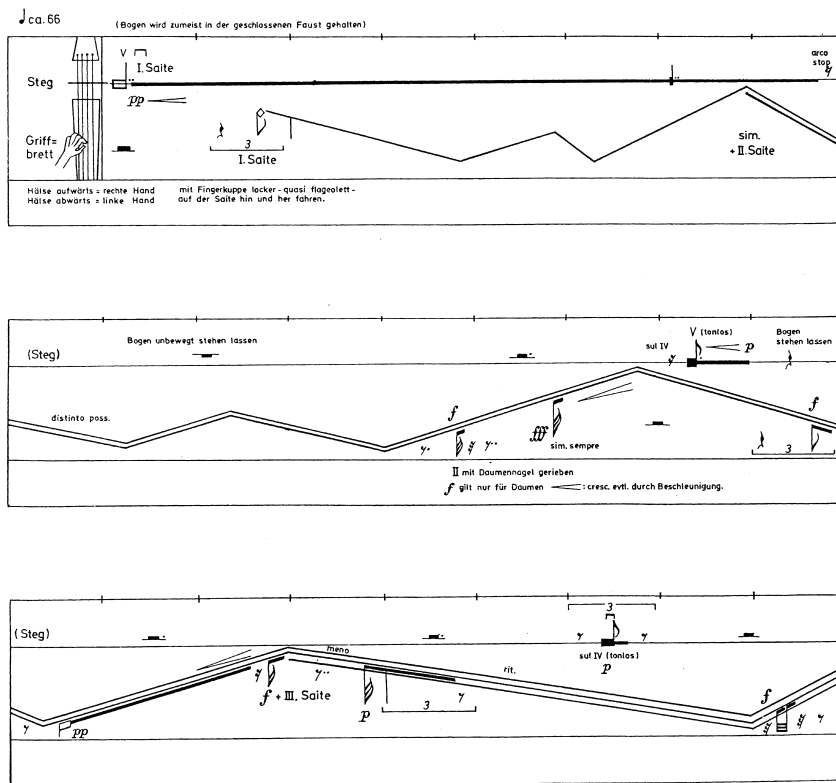


Abbildung 2: Lachenmann, *Pression*, 1/1/1-1/3/9.

Der von Jahn mit »Pression« betitelte Abschnitt (3/2/1-3/3/9, Abb. 3), der die Semantik des Werktitels klanglich realisiert, enthält das Zentrum der gesamten Komposition, das nach Angabe im Notentext mindestens 60 Sekunden lang andauern soll (3/3/4). Um die Wirkung dieses Abschnittes verstehen zu können, ist es notwendig, die spezifische Inszenierungsweise von *Pression* genauer zu begreifen, die auf dem Verfahren der Fragmentierung (Verkleinerung bzw. Verkürzung von Einheiten) beruht. Eine Gruppe aus sechs Impulsen unterschiedlicher Dauer, die mit einem Pizzicato endet (3/2/1-3/2/4), wird nach einer Pause auf eine Gruppe mit drei Ele-

menten verkürzt (3/2/8, das Pizzicato befindet sich nun in der Mitte der Gruppe) und schließlich (wiederum nach einer Pause) auf einen einzelnen Impuls (sforzando) reduziert (3/2/11).⁵³ Ein Hörer, der das regelmäßige Alternieren von Impulsgruppe und Pause als Muster erkannt hat und dessen Fortsetzung in die Zukunft projiziert, wird überrascht sein durch das nun folgende Ereignis: Es erklingt ein kontinuierliches, mit »intensivstem Druck« (im dreifachen forte) gespieltes Geräusch, dessen »Klangfarbe« bzw. klangliche Wertigkeit sich durch den sukzessiven Übergang von der I. zur IV. Saite verändert (3/3/4). Auch das Ende dieser Passage ist für einen Hörer in keiner Weise antizipierbar. Umso überraschender wirkt der plötzliche Schlag auf das Griffbrett (3/3/5), der den Beginn einer neuen formalen Einheit signalisiert und dabei gleichzeitig mit den Impulsen, die die Pressionsstelle eingeleitet haben, in einem Korrespondenzverhältnis steht.

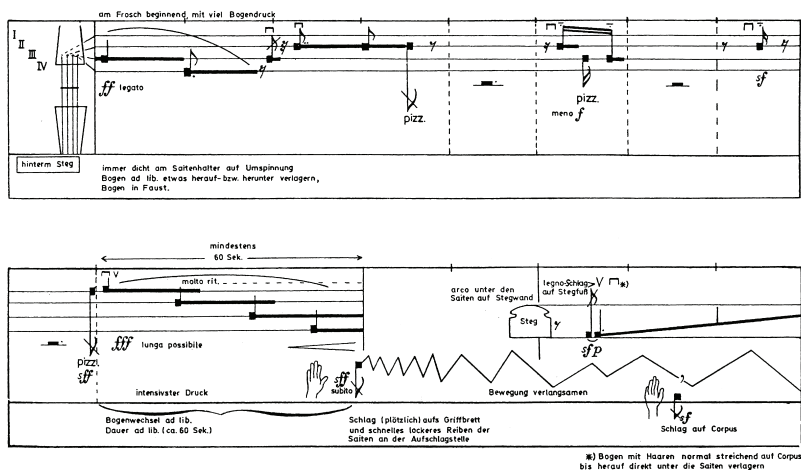


Abbildung 3: Lachenmann, *Pression*, 3/2/1-3/3/9.

Der eben beschriebene Abschnitt soll in seiner Inszenierungsweise mit dem zweiten Zentrum der Komposition verglichen werden, in dem der herkömmliche (zu Beginn des Stückes ausgesparte) Cello-Ton allmählich zur klanglichen Entfaltung gebracht wird (Abb. 4). In Abschnitt III B (ab 6/1/1) erklingen erstmals distinkte Tonhöhen (des, G, f, As₁, die Töne der leeren Saiten mit veränderter Scordatura), die sich vor dem »Hintergrund« eines kontinuierlichen, durch den Bogen erzeugten Geräusches

53 Damit ist ein Prozess kategorialer Transformation beschrieben, wie ihn Lachenmann für Webers Opus 10 Nr. 4 aufgezeigt hat, vgl. Lachenmann, *Hören ist webrlos – ohne Hören*, S. 121-123.

abheben. Allerdings erscheinen die Tonhöhen in Form von Impulsen (mit Geräuschanteilen) – eine Eigenschaft, die sie mit den Klangereignissen aus den unmittelbar vorangegangenen Abschnitten II B und III A trotz der Unterschiede im klanglichen Resultat gemeinsam haben. Nach Anweisung im Notentext entstehen »diese Töne [...] durch momentanes Lösen des linken Daumens von der betreffenden Saite«, gegen die der gespreizte Daumen zuvor von unten – »dicht am Bogen« – gepresst werden soll.⁵⁴

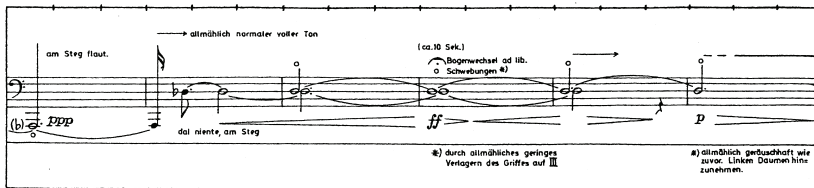


Abbildung 4: Lachenmann, *Pression*, 7/1/1-7/1/18.

Gegen Ende des Abschnitts III B (6/4/4) wird die Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit gesteigert.⁵⁵ Danach erklingt der neue Abschnitt III C (mit dem kontinuierlichen Ton *des* ab 7/1/4) in seiner Stimmenanzahl (und Komplexität) reduziert. Dieser Ton wird einer sukzessiven Veränderung unterzogen: von »dal niente, am Steg« bis hin zu einem »allmählich normalen vollen Ton«, der durch »allmähliches geringes Verlagern des Griffes auf III [die dritte Saite]« transformiert wird und schließlich wieder in Geräusch übergeht. Dem entspricht auch ein analoger (koordinierter) dynamischer Prozess vom *ppp* zum Fortissimo und ein Leiserwerden (über *piano*) bis zum ursprünglichen Zustand (*ppp*), der den folgenden Abschnitt einleitet. Dieser kontinuierliche Transformationsprozess (Geräusch-Ton-Geräusch) ist für einen Hörer direkt wahrnehmbar und erlebbar.⁵⁶

Würde man Jahns These von der Austauschbarkeit der Formteile folgen, so könnte die Komposition auch mit dem dritten Großabschnitt (vgl. Abb. 1) beginnen. Auf diese Weise hätte aber die kompositorische Idee, dass sich das Tonhafte (beginnend mit III B, das III C vorbereitet) aus dem gepressten Geräusch erst schrittweise entwickelt und nicht bereits am Anfang gegeben ist, nicht verwirklicht werden können. Für

54 Anmerkung in der Partitur, S. 7.

55 Dieser Abschnitt hat mit dem Beginn des Stückes gemeinsam, dass eine Zunahme der Anzahl der Schichten (in diesem Fall von der Ein-»Stimmigkeit« zur Drei-»Stimmigkeit«) vollzogen wird.

56 Auch nachdem der konventionelle Celloton (*des*) wieder in gepresstes Geräusch rücktransformiert wurde, bleibt eine distinkte Tonhöhe (*f*) noch für eine kurze Zeitspanne erhalten. Der daran anschließende Abschnitt (ab 7/3/2) wird analog zu Abschnitt I D, der auf die Pressionsstelle folgt, impulsartig mit einer neuen Spieltechnik initiiert (»scharfer Ruck«, der den Bogen springen lässt).

Hörer, die die klanglichen Informationen nach gemeinsamen und übergeordneten Aspekten »abtasten«, steht die Erfahrung kategorialer Transformation, die sich in Echtzeit vollzieht, im Vordergrund: Sie erleben den Übergang zwischen verschiedenen Impuls-Formen (Impulse, die durch Wischbewegungen mit der Handfläche auf den Saiten erzeugt werden, in Impulse, die in Gestalt gepresster Geräusche auf distinkten Tonhöhen – Jahn spricht von »Morsen« – in Erscheinung treten) bis hin zum frei schwingenden Ton.

Der konventionell erzeugte Ton hat zwar mit den anfänglichen Impulsen nichts mehr gemeinsam, ist aber mit ihnen durch das vermittelnde Glied der gepressten Geräusche verbunden, mit denen er die distinkte Tonhöhe teilt. Somit erscheint der herkömmliche Cello-Ton nicht bloß beliebig neben anderen Klang- und Geräusch-Varianten, sondern wird aufgrund der kompositorischen Inszenierung als exterritoriales Moment erfahren. Die Rekontextualisierung eines Relikts der traditionellen Ton-sprache lässt den Aspekt des »Freischwingers« im Sinne Wittgensteins »aufleuchten«. Die besagte Eigenschaft des »Freischwingers«, die auch auf körperlicher Ebene erlebt werden kann, erhält ihre spezifische Qualität allerdings erst in der Opposition zur Eigenschaft des »Gepressten«, die im vorangegangenen Abschnitt vorgeführt wurde. Diese Überlegungen machen deutlich, wie Lachenmann sich gezielt die kognitiven Mechanismen des »Abtastens« zu Nutze macht, um einen stringenten und keineswegs bloß kontingenten Formprozess zu entwerfen.

4. *Allegro Sostenuto*: Gestaltprinzipien als Mittel kategorialer Transformation

Als zweites Fallbeispiel für Lachenmanns Verfahren der kategorialen Transformation soll *Allegro Sostenuto* untersucht werden. *Allegro Sostenuto* (1986/88) ist eine Komposition für Klarinette/Bassklarinette, Violoncello und Klavier und zählt demnach zur Gattung des Klarinettentrios.⁵⁷ Die Aufführungsdauer der Komposition beträgt in der Regel etwas mehr als eine halbe Stunde. Der Gesamtverlauf wurde von Lachenmann nachträglich in 14 Abschnitte unterteilt, von denen die meisten auch einen charakteristischen Titel erhalten haben, die auf Tempo- und Ausdruckstypen verweisen.⁵⁸ Lachenmann greift in *Allegro Sostenuto* auf instrumentalkonkrete Klangerzeugungstechniken zurück, die er bereits Ende der 1960er Jahre für die beteiligten Instrumente in Solokompositionen erprobt hatte – für das Cello in *Pression*, für die Klarinette in *Dal niente*, für das Klavier in *Echo Andante* und in *Guero*. Dennoch betreffen nach Einschätzung Eduard Brunners, der für die Uraufführung 1989 den Klarinettenpart übernahm,

57 Auf die Gattungsbezüge und die Implikationen des Titels hat Siegfried Mauser bereits aufmerksam gemacht, siehe Mauser, »*Coincidentia oppositorum*«, S. 137-140.

58 Vgl. ebda., S. 140.

»die [spieltechnischen] Neuerungen in *Allegro sostenuto* [...] hauptsächlich das Klavier«.59 Das Innere des Flügels wird etwa mit Plastikhammer, Plektrum, Stäben und Fingernagel gespielt. Zudem ist ein Sostenuto-Pedal erforderlich, um die im Werktitel angedeutete »künstliche« Verlängerung von Klängen mittels Resonanz realisieren zu können.60

Obwohl *Allegro Sostenuto* also noch dem ästhetischen Ansatz der »musique concrète instrumentale« verpflichtet ist, verwendet Lachenmann die Instrumente auch auf herkömmliche Weise. Er arbeitet wie in den meisten seiner Werke seit den 1980er Jahren auch hier verstärkt mit »distinkten Tonhöhen«. Dabei greift er wiederholt auf einen im weitesten Sinne »tonalen Gestus« zurück (jedoch nicht im affirmativen Sinn eines tonalen Zusammenhangs, sondern als Reminiszenzen an Klänge, Kadenzen, Motive, Rhythmen aus tonaler Musik), der in den Stücken der 1970er Jahre weitgehend vermieden wurde. Der »tonale Gestus« kommt auch in den Untertiteln und Vortragscharakterisierungen zum Ausdruck (»quasi Walzer«, »alla marcia«, »quasi misterioso«, »calmo quasi feierlich«, »quasi Gigue«).61 Dabei weist schon die häufige Verwendung des Wortes »quasi« (z.B. »quasi tonlos«, »quasi Obertonschatten«, »quasi liberamente«, »quasi verschwindend«) auf die verfremdete Realisierung der mit historischen Konnotationen aufgeladenen Ausdrucks- und Tempotypen hin.62

Das Material, dessen Lachenmann sich bedient, kann in vier Basiselemente unterteilt werden: Haltetöne, Repetitionstöne, Arpeggios und Einzeltonimpulse. Der Begriff des Arpeggios (vgl. 1.) wird in Lachenmanns eigener Beschreibung von *Allegro Sostenuto* über den allgemein üblichen Sprachgebrauch hinaus »strapaziert«:

[...] hier [bestimmt sich] das musikalische Material aus der Vermittlung zwischen der Erfahrung von »Resonanz« (Tenuto-Varianten zwischen Secco-Klang und natürlichem oder künstlichem *Laisser-vibrer*) einerseits und von »Bewegung« andererseits. Beide Aspekte des Klingenden begegnen sich in der Vorstellung von Struktur als einem vielfach ambivalenten »Arpeggio«, das heißt als sukzessiv erfahrenem Aufbau-, Umbau-Prozess, der sich ebenso auf engstem Zeitraum, als figurativer Gestus, wie als Projektion über größere Flächen mitteilt.63

Die »Korrespondenzen der Spieltechniken der einzelnen Instrumente zueinander«64 und das daraus resultierende klangliche Material der Basiselemente ermöglicht die

59 Brunner, *Krawall im Saal*, S. 33, Ergänzung M.N.

60 Diese Techniken wurden bereits in *Ausklang* für Klavier und Orchester (1984/85) entwickelt.

61 Zur allgemeinen Bedeutung von Tanztypen bei Lachenmann siehe Mauser, »*Coincidentia oppositorum*?«, S. 143. Die Angabe »Quasi Walzer« findet sich in *Allegro Sostenuto* zweimal (T. 119-126 sowie T. 410-465).

62 Zur Frage nach Lachenmanns Verhältnis zur Tradition bzw. Konvention siehe Schweitzer, »*Ströme durch die Konvention jagen*«, S. 153-159.

63 Lachenmann, *Allegro Sostenuto*.

64 Chambers, *Lachenmanns Allegro sostenuto*, S. 99.

Bildung von Familien. Das Verfahren der kategorialen Transformation zielt nun darauf ab, die jeweiligen Elemente von Instrument zu Instrument – im Sinne der im Begriff der »Familienähnlichkeit« implizierten Merkmalsüberlappung – kettenartig weiter zu reichen und dadurch sukzessive zu verwandeln. Anhand von Beispielen aus dem ersten Abschnitt aus *Allegro Sostenuto* (T. 1-67), der nach Angabe im Notentext »streng im Rhythmus« wiedergegeben werden soll, können die verschiedenen Techniken veranschaulicht werden, die Lachenmann benutzt, um an sich heterogenes Material zu einer Familie zusammenzuschließen und auf diese Weise präexistente Kategorien aufzubrechen.

Die ersten beiden Takte integrieren punktuelle Segmente im Klavier (jeweils gefolgt durch Akzente bzw. Repetitionstöne in den anderen beiden Instrumenten) in einen übergeordneten, absteigenden Bewegungszug (vgl. Abb. 5). Der Beginn weist eine hohe Ereignis- bzw. Informationsdichte auf, die ab Takt 3 erheblich reduziert wird: Das as^2 (ab Takt 3 in der Klarinette) bildet für neun Takte einen unregelmäßig rhythmisierten und dynamisierten Halteton, der als klanglicher Hintergrund (Invariante) fungiert, vor dem immer wieder abrupte, vom Cello oder Klavier vorgetragene Akzente in Erscheinung treten. Der Halteton, der aus dem Akkordimpuls des Klaviers (Takt 3) hervorgeht (siehe unten, »Verdeckung«), wird durch Pulsierung (beginnend mit dem *sf*-Akzent in Takt 5 und begleitet durch abrupte Einsätze in den beiden anderen Stimmen) im Sinne einer kategorialen Transformation der Klangqualitäten den anfänglichen Impulsen in Takt 1-2 angeglichen.

Zugleich dient der Halteton als eine Art Anker, der für einen bestimmten Zeitabschnitt einen Tonhöhenstandard festlegt, auf den hin das übrige Geschehen zentripetal orientiert ist. Das as^2 erscheint in der Folge in Takt 6 (Cello/Klavier) und wieder in Takt 11 (als as^2 sowie dessen enharmonische Variante gis^2 bzw. gis^3 im Klavier bzw. Cello). Diese strukturelle Regelmäßigkeit erlaubt einem Hörer die Induktion der Regel, dass sich auch im folgenden Verlauf der Komposition die Tonhöhen am Standard eines Haltetons orientieren werden.

Neben diesen auf den Halteton bezogenen Prozessen spielen sich auch lineare Vorgänge ab: So initiiert etwa das es^3 in Takt 7 (in der Oberstimme des Klaviers) eine chromatisch aufsteigende Bewegung ($es^3-e^3-f^3-fis^2$), deren letztes Element (das beinahe unhörbar eine Oktave tiefer erklingt) bereits einen Takt zuvor im Cello antizipiert wird. Die einzelnen Elemente werden trotz ihrer dynamischen Diversität (pp, mf, f, pp) und unterschiedlichen zeitlichen Distanz aufgrund der Nähe im Tonraum (Gestaltprinzip der Nähe) und der Einbettung in einen einheitlichen, aufwärts gerichteten Bewegungszug (Gestaltprinzip der »guten Fortsetzung«) aufeinander bezogen.

Doch auch diese lineare Bewegung wird mit dem Halteton as^2 in Beziehung gesetzt. Die Auffassung der folgenden Takte 9-10 als Interpolation, die die aufsteigende Bewegung ($es^3-e^3-f^3-fis^2-gis^2/as^2$) unterbricht, beruht auf der Dominanz der Wahrnehmungsweise, dass die aufsteigende Bewegung im Sinne des Gestaltprinzips der »guten Fortsetzung« primär ist. In dem Moment, wo der Halteton as überschritten wird (Takt 11: h^2 im Cello; Takt 12: b^4 im Klavier) beginnt eine neue Phase, die durch einen neuen Halteton bestimmt wird: Die Klarinette etabliert den Hochtton des^3 , der

in Quartrelation zum vormaligen Halteton as^2 steht (der weiterhin im Pedal des Klaviers nachklingt). Das Cello erzeugt für einen kurzen Moment (Takt 12-13) eine Halbtonreihung zum Standard in der Klarinette (des^3-d^3), geht daraufhin wieder ins des^3 zurück und löst schließlich die Klarinette als Trägerin des dominierenden Halte-

I.

$\text{♩} = 108 \text{ ca.}$ (streng im Rhythmus)

slap

$pppp$

arco "japsend"

Tasto

flaut. → al Pont. → sul Pont. (sempre $pppp$) (sempre sul IX!)

Trem. verlangsamen

Griffwechsel

pp fff ppp

tonlos, ff "scharf" (übergehen)

R.H.

ff mf ff

Ped.

tonlos nachgreifen

$\text{♩} = 108 \text{ ca.}$ (streng im Rhythmus)

sf p f $pppp$

vib. "japsend"

ppp ff

l. salt.

l. batt.

ff f pp ff

Ped.

ossia, falls die Dämpfung nicht bis F^3 reicht
Klav.

$\text{♩} = 66$

sub. ppp

arco

unisono mit Klar.

pp f ppp

Akzente unterm Legatobogen immer nur durch Bogendruck

$\text{♩} = 66$

ten. ff mp p f

Ped.

Abbildung 5: Lachenmann, *Allegro Sostenuto*, T. 1-15.

tons ab. Der daraus resultierende Effekt besteht darin, dass das Cello unmerklich aus der Klarinette hervorgeht und so als deren Variante erscheint. Eine analoge Stelle findet sich kurz darauf in Takt 22 (Abb. 6).⁶⁵ Das Verfahren der sukzessiven Ablösung von Haltetönen ist für diesen ersten Abschnitt grundlegend. Die Klarinette setzt in Takt 16 wiederum mit dem ursprünglichen Hochton des³ ein (Abb. 6). Mit Takt 18 wird ein neuer Liegeton (f²) in der Klarinette etabliert, der mit dem Verklingen des des³ im Cello (Takt 20) temporär zum Zentralton avanciert, bis er seinerseits durch den unteren Nebenton e² (Cello, Takte 22-24) abgelöst wird.

Ein ähnliches, von Lachenmann häufig benutztes Verfahren ist das der »Verdeckung«: Zuerst nicht wahrgenommene Klänge, die durch ein anderes Instrument verdeckt wurden, gelangen nach und nach in das Bewusstsein der Hörer. Diese Technik dient ebenso dazu, Klänge, die nicht zwingend Gemeinsamkeiten aufweisen, dennoch aufeinander zu beziehen. Ein Beispiel dafür ist bereits in Takt 3 zu beobachten: Das as² in der Klarinette im vierfachen piano geht aus dem dreifachen forte des Akkordimpulses im Klavier hervor.

Doch Klänge lassen einander nicht nur nach anfänglicher Verdeckung phänomenal in Erscheinung treten; mittels der Technik des »perkussiven Löschens«⁶⁶ setzen sie einander auch ein Ende. Diese Wahrnehmungsweise beruht auf einer »metaphorischen« Auffassung: Aufgrund der zeitlichen Kontingenz von Ereignissen (dem abrupten Akzent eines Instrumentes und dem unmittelbar darauf folgenden Verschwinden eines anderen) und der Systematik des Verhaltens (auf den Impuls folgt stets – gleichsam als Reaktion – das Wegtreten einer zuvor aktiven Stimme) wird auf eine Art kausalen Zusammenhang geschlossen. Die Klangelemente werden nach dem Schema der Kausalität als Ursache und Wirkung kategorisiert. Der Höreindruck, dass Klänge oder Instrumente – gleichsam wie Akteure in der realen Welt – aufeinander reagieren, kann erst durch die spezifische Beschaffenheit der musikalischen Struktur vermittelt werden. Der Eindruck der Kausalität ist im Sinne David Humes eine Sache des auffassenden Denkens, das aufgrund der raumzeitlichen Nähe und systematischen Beziehung von Ereignissen auf den interpretativen Rahmen von Ursache und Wirkung zurückgreift.

In Takt 14 wird abermals eine (diesmal absteigende) chromatische Bewegung initiiert. Der Halbtonschritt d³-des³ des Cellos (Takt 13) wird im Klavier fortgesetzt: e³ (Takt 14) – b² (antizipiert in der Klarinettenstimme; die Chromatik wird damit unterbrochen, analog zum aufsteigenden Ganztonschritt fis²-gis² von Takt 8 zu 11 im Klavier) – a². Trotz der Unterschiede in der Dynamik und den zeitlichen Einsatzab-

65 Ein Beispiel für eine großangelegte Haltetonablösung ist in den Takten 31-34 zu beobachten: Der anfänglich in Einzeltonimpulsen vorgetragene Ton d¹ verdichtet sich in der Folge zu einer kontinuierlichen Folge von Repetitionstönen in allen drei Stimmen.

66 Chambers, *Lachenmanns Allegro sostenuto*, S. 105.

ständen werden die Töne c^3 - b^2 - a^2 (Takte 14-15) als Glieder einer absteigenden Bewegung und damit als zusammengehörig wahrgenommen.

The image shows a page of a musical score for 'Allegro Sostenuto', measures 16-26. It consists of three systems of staves. The top system (measures 16-18) includes a violin part with dynamics like *ppp* and *sub. (senza vib)*, and a piano part with dynamics like *ppp* and *ff*. The middle system (measures 19-21) features a piano part with dynamics like *f* and *pp*, and a cello part with dynamics like *p* and *f*. The bottom system (measures 22-26) includes a violin part with dynamics like *p* and *f*, a piano part with dynamics like *ppp* and *ff*, and a cello part with dynamics like *p* and *ff*. The score is marked with 'rit.' (ritardando) and 'f sccco' (forcello). The tempo is indicated as 'Allegro Sostenuto'.

Abbildung 6: Lachenmann, *Allegro Sostenuto*, T. 16-26.

Die Gruppierung heterogener Elemente kraft der Einbettung in einen übergeordneten Bewegungszug kann aber neben der diastematischen Ebene (Nähe im Tonraum) auch auf der rhythmischen Ebene erfolgen. Als Beispiel dafür wäre Takt 35 zu nennen, wo die rhythmische Kontinuität der Triolenbewegung klangfarblich heterogene Figuren des Klaviers und Cellos zu einer Gestalt zusammenschließt.⁶⁷ Hier dominiert das Gestaltprinzip der »guten Fortsetzung« über das Prinzip der Ähnlichkeit der Timbres.

Lachenmanns kompositorische Strategien lassen sich also als ein gezieltes Spiel mit Gestaltprinzipien beschreiben, das im Dienste der Transformation präexistenter

67 Siehe auch Takt 30, 40, 42 und 56. Dass dieses Prinzip einen Teil des kompositorischen Kalküls ausmacht, verdeutlicht Lachenmann durch die Angabe des »resultierenden Rhythmus« im Notentext (S. 7, Takte 64-65).

Kategorien steht.⁶⁸ Dabei verweist Lachenmann selbst im Hinblick auf die Zusammengehörigkeit der »Familienmitglieder« auf die Bedeutung des »gemeinsamen Schicksals«, das auch als Gestaltprinzip firmiert:

Wenig gibt es, was sich quantifiziert aneinanderreihen ließe, dafür aber umso Wichtigeres, was sich zwischen ihnen abspielt: das gemeinsame Schicksal, das sich indirekt auswirkt in völlig verschiedenen, kaum miteinander vergleichbaren Einzelschicksalen der einzelnen Familien-Angehörigen.⁶⁹

5. Zusammenfassung und Ausblick

Im vorliegenden Beitrag wurde versucht, auffällige Übereinstimmungen zwischen Lachenmanns Begriff der Familie, Wittgensteins »Familienähnlichkeit« und kognitiven Kategorisierungstheorien aufzuzeigen. Es muss allerdings offen bleiben, ob Lachenmann bewusst auf Wittgensteins Familien-Konzept zurückgegriffen hat, oder ob es sich dabei um eine zufällige Übereinstimmung handelt, insbesondere da sich in Lachenmanns eigenen Schriften zumindest in diesem spezifischen Zusammenhang kein Hinweis auf Wittgenstein findet.

Ausgehend von den beschriebenen Gemeinsamkeiten der genannten »Familien«-Begriffe soll die Auffassung vertreten werden, dass diese durchaus füreinander fruchtbar gemacht werden können: Einerseits kann Lachenmanns Metapher der »Familie« von einer kognitionswissenschaftlichen und damit auch von einer experimentell-empirischen Fundierung profitieren. Andererseits erscheint es aus Sicht kognitiver Kategorisierungs-Ansätze aber auch lohnend, Lachenmanns Musik als eine Art Fallbeispiel in den Blick zu nehmen, um das Verfahren der kategorialen Transformation, das darauf abzielt, kategoriale Grenzen auszudehnen, in der Praxis zu beobachten.

Anhand zweier Beispiele wurde das Potential kognitiv orientierter Ansätze für das Verständnis kategorialer Transformation – ein Verfahren, dem eine essentielle Bedeu-

68 Vgl. dazu Lange, *Musikpsychologische Forschung*, S. 84: »Besonders seit dem 20. Jahrhundert wurden Gestaltgesetze kompositorisch-musikalisch genutzt. So spielt zum Beispiel in vielen Kompositionen Helmut Lachenmanns die Ähnlichkeit von Klängen unterschiedlicher Instrumente oder »außermusikalischer« Klangerzeuger eine Rolle. In *Kontrakadenz* wird eine Beziehung zwischen Guero, Harfe, Klavier und einem Tischtennisball hergestellt, indem mit einem Stimmschlüssel auf den Saiten der Harfe oder über die Wirbel des Klaviers entlangefahren wird, und ein *accelerando* dieser Bewegung dem Klang eines Tischtennisballs ähnlich ist, der auf eine Holzplatte fällt und solange aufschlägt, bis er zum Liegen kommt.« Vgl. dazu auch Kaltenecker, *Subtraktion und Inkarnation* [im vorliegenden Band]. Lachenmanns intuitives Wissen über die Funktionsweise von Gestaltprinzipien geht auch aus seiner eigenen Analyse von *Allegro Sostenuto* hervor, vgl. Lachenmann, *Komponieren: Ein Instrument bauen*, z.B. S. 117-120.

69 Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus*, S. 88.

tung für Lachenmanns Auffassung von Musik als »existenzielle Erfahrung« zukommt – illustriert. Die Entwicklung einer umfassenden Theorie der musikalischen Analyse (insbesondere im Umgang mit Gegenwartsmusik), die auf kognitionswissenschaftlichen Ansätzen der Kategorisierung basiert, muss zukünftigen Arbeiten vorbehalten bleiben. Angesichts des Stellenwerts, den das Konzept der Rekontextualisierung als Mittel der Irritation und mentalen Adaption in Lachenmanns musikästhetischem Denken und seiner kompositorischen Praxis einnimmt, erscheint es insbesondere gewinnbringend, eine kognitionswissenschaftlich gestützte Theorie des musikalischen Kontextes zu entwickeln, in der Kontexte durch jeweils mental aktive Kategorien gebildet werden.

Literatur

- Brunner, Eduard: *Krawall im Saal. Eduard Brunner über seine Erfahrungen mit der Musik von Helmut Lachenmann und die Zusammenarbeit mit dem Komponisten*, in: Neue Zeitschrift für Musik 167/1 (2006), S. 32-33.
- Chambers, Charles Philipp: *Lachenmanns Allegro sostenuto. Eine vergleichende Interpretationsanalyse*, in: Musik & Ästhetik 8 (1998), S. 97-107.
- Deliège, Irene: *Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint*, in: Music Perception 18 (2001), S. 371-407.
- Domann, Andreas: »Wo bleibt das Negative?«. *Zur musikalischen Ästhetik Helmut Lachenmanns, Nicolaus A. Hubers und Mathias Spablingers*, in: Archiv für Musikwissenschaft 62 (2005), S. 177-191.
- Engelkamp, Johannes / Zimmer, Hubert D.: *Lehrbuch der Kognitiven Psychologie*, Göttingen: Hogrefe 2006.
- Festinger, Leon: *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford: Stanford University Press 1957.
- Gruhn, Wilfried: *Einleitung. Reflexionen über Musik heute*, in: *Reflexionen über Musik heute. Texte und Analysen*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Mainz: Schott 1981, S. 9-21.
- Hamilton, Andy: *Music and the Aural Arts*, in: British Journal of Aesthetics 47 (2007), S. 46-63.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Reclam 1999 [1960].
- Hilberg, Frank: *Dialektisches Komponieren*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4), Laaber: Laaber 2000, S. 171-206.
- Jahn, Hans-Peter: *Pression. Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretations-technischen Bedingungen*, in: *Helmut Lachenmann*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 61/62), München: edition text + kritik 1988, S. 40-61.
- Konold, Wulf: *Die Musik der 70er Jahre. Versuch einer Zwischenbilanz*, in: Musica 32 (1978), S. 9-15.
- Lachenmann, Helmut: *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.
- *Pression* [Werkkommentar 1972], in: ebda., S. 381.
- *Zum Problem des musikalisch Schönen heute* [1976], in: ebda., S. 104-110.
- *Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung* [1978], in: ebda., S. 35-47.
- *Vier Grundbestimmungen des Musikbürens* [1979], in: ebda., S. 54-62.
- *Hören ist wehrlos – ohne Hören* [1985], in: ebda., S. 116-135.
- *Über das Komponieren* [1986], in: ebda., S. 73-82.
- *Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger* [1988], in: ebda., S. 191-204.
- *Allegro Sostenuto* [Werkkommentar 1989], in: ebda., S. 398.
- *Zum Problem des Strukturalismus* [1990], in: ebda., S. 83-92.

- *Komponieren: Ein Instrument bauen, zum Beispiel Allegro Sostenuto*, in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder (Signale aus Köln 3), Saarbrücken: Pfau 2000, S. 114-142.
- *Gebrochene Magie. Ein Gespräch mit Helmut Lachenmann*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167/1 (2006), S. 22-25.
- Lamont, Alexandra / Dibben, Nicola: *Motivic Structure and the Perception of Similarity*, in: *Music Perception* 18 (2001), S. 245-274.
- Lange, Elke B.: *Musikpsychologische Forschung im Kontext allgemeinspsychologischer Gedächtnismodelle*, in: *Musikpsychologie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), Laaber: Laaber 2005, S. 74-100.
- Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus / Portmann, Paul R.: *Studienbuch Linguistik* (Germanistische Linguistik, 121 Kollegbuch), Tübingen: Max Niemeyer 2001.
- Mauser, Siegfried: »Coincidentia oppositorum? Zu Helmut Lachenmanns Allegro sostenuto«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mausier, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 137-144.
- Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press 1956.
- Mohammad, Iyad: *The Theory of Perception in the Aesthetic Conception of Helmut Lachenmann: A »Redefinition« Trial of the »Functional« Aspect of Music*, in: *Contemporary Music Review* 23 (2004), S. 91-95.
- Nonnenmann, Rainer: *Das unerkant Bekannte. Kritische Anmerkungen zum Verfremdungsgebrauch in Helmut Lachenmanns Guero. Studie für Klavier (1970)*, in: *Musiktheorie* 15/2 (2000), S. 111-120.
- *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz: Schott 2000 (Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 8).
- Ockelford, Adam: *On Similarity, Derivation, and the Cognition of Musical Structure*, in: *Psychology of Music* 32 (2004), S. 23-74.
- *Implication and Expectation in Music: A Zygonic Model*, in: *Psychology of Music* 34/1 (2006), S. 81-142.
- Rosch, Eleanor / Mervis, Caroline B.: *Family resemblances: Studies in the internal structure of categories*, in: *Cognitive Psychology* 7 (1975), S. 573-605.
- Schweitzer, Benjamin: »Ströme durch die Konvention jagen« – some remarks about the use of conventions and their modifications in Lachenmann's orchestral works from 1969 to 1989, in: *Contemporary Music Review* 23 (2004), S. 153-159.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 1997.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Grammatik*, in: *Werkausgabe*, Bd. 4, Frankfurt: Suhrkamp 1984.
- *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp 1984, S. 225-580.
- Zbikowski, Lawrence: *Musical Coherence, Motive, and Categorization*, in: *Music Perception* 17 (1999), S. 5-42.