

9. Helmut Lachenmann: **Schreiben** (2002/2003)

... Das lässt sich „analysieren“. Gewiss, damit ist nur ein Teil des Werkes erfasst, aber sein kreativer Kern wird damit eingekreist. ‚Verschiedene Abstufungen – unter dem Zusammenhalt eines gleichsam magnetisch wirkenden, exklusiven Materialkontinuums, dessen Dimensionen weit über das Steuer- und Kontrollierbare hinausgehen‘: Das wäre die praktische Umschreibung des Seriellen als zeitloses Phänomen. Das Serielle beträfe dann eine Form der Vorordnung, oft in Auseinandersetzung mit schon vorher existierenden, vergesellschafteten Ordnungen, von denen das Komponieren sich dadurch löst, dass es seine eigene Ordnung stiftet über bestimmte Topoi, Kategorien, die vielleicht dem Stück nicht thematisch sind, ihm aber dennoch sein Gepräge geben.

Helmut Lachenmann 1993¹

Lachenmanns Orchesterstück **Schreiben** entstand 2002/2003 als Auftrag der „Suntory Limited for the Suntory Hall“ und wurde am 4.12.2003 in Tokyo durch das Tokyo Symphony Orchestra unter Leitung von Kazuyoshi Akiyama uraufgeführt. Die Einstudierung der Uraufführung wurde von Helmut Lachenmann und Matthias Hermann betreut. Nach der Uraufführung erweiterte Lachenmann seine Komposition von ursprünglich 396 auf 438 Takte, indem er im letzten Drittel 44 weitere Takte hinzufügte: zwischen die ursprünglichen Takte 345 und 346 wurden 32 neue Takte gesetzt (neu T. 345–376), zwischen den ursprünglichen Schlusstakten 395 und 396 kamen zwölf neue Takte hinzu (neu T. 427 – 438.1–3). Die erweiterte Fassung wird seit 2004 gespielt.

Lachenmann hatte länger überlegt, welchen Titel er seiner Komposition geben sollte – zunächst war „Schrift“ vorgesehen, später entschied er sich dann für „Schreiben“ (mitgeteilt in Gesprächen mit dem Autor).

Beide Titelvarianten stellen einen elementaren Vorgang des Komponierens ins Zentrum: Während „Schrift“ aber vielleicht zu sehr bei den – vielfältigen, unterschiedlichen, zahlreichen –

¹ Lachenmann 2004:217f.

Formen von Schriftzeichen stehen bleiben würde, umfasst „Schreiben“ neben dem System graphischer Codes, Objekte und Zeichen auch das Entstehen von Schrift durch den Akt des Schreibens. Bedingungen des Materials und Bewegungsaspekte spielen hier zusätzlich zur Graphik eine Rolle. Nicht zuletzt ist „Schreiben“ eine der wichtigsten Tätigkeiten eines Komponisten – die Entwicklung, Formulierung und Ausarbeitung von Mitteilungen mit Hilfe eines Systems graphischer Zeichen und Codes.

Schreiben:

Eine Form des sprachlichen Handelns, die sich auf das von der Lautsprache abgeleitete graphische System der Sprache stützt; (...) das Umsetzen von innersprachlich konzipierten Gedankengängen in sichtbare Zeichen (...); die Umkodierung kognitiv-vorsprachlicher und innersprachlicher Pläne/Programme in graphomotorische Innervationsmuster und entsprechende Bewegungsabfolgen.

Schrift:

Mit dem Ziel einer Mitteilung bzw. mit einer kommunikativen Absicht erzeugte visuell wahrnehmbare Zeichen; (...)

Theodor Lewandowski²

In Lachenmanns einleitendem Zitat gibt es einen klaren Hinweis auf die Bedeutung der Vorordnung von Material für seine Kompositionen. Er verwendet hierfür eine Weiterentwicklung des Begriffs des Seriellen. „Seriell“ bedeutet nicht mehr die Definition von Reihen für bestimmte Parameter wie in den späten 40er und frühen 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, sondern wird in einem globaleren Sinne als Instrument der „Vorordnung“ verstanden. So arbeitet Lachenmann beispielsweise in *Notturmo* mit Tonhöhenordnungen, die aus charakteristischen Grundreihen abgeleitet sind³, oder auch mit Zeitnetzen (in der Partitur des *Streichquartetts Nr. 2 'Reigen seliger Geister'* ist das Zeitnetz in einem eigenen System oberhalb der ersten Violine zu sehen – Lachenmann hat es einfach stehen lassen). In einem Gespräch mit Peter Szendy hat

² Lewandowski 1985:882f

³ siehe hierzu Horn 1998

Lachenmann noch im Jahr 1993 Begrifflichkeit und Bedeutung des Seriellen für sein Komponieren folgendermaßen zusammengefasst:

Wahrscheinlich haben alle meine Entscheidungen in bezug auf den musikalischen Text mit seriellem Denken zu tun. Dem seriellen Denken als Mittel der Abstufung und der Entsubjektivierung, als Mittel zur Schaffung neuer Materialzusammenhänge, als Mittel zur Befreiung der von Konventionen belasteten musikalischen Elemente, als technisches Mittel, um neue Wahrnehmungskategorien zu aktivieren. (...) Wenn es wahr ist, dass die Schaffung einer charakteristisch wirksamen Struktur zugleich die Brechung von vorweg existierenden, sozusagen im Weg stehenden Strukturen bedeutet, dann kann man bei dieser Prozedur auf serielle Methoden nicht verzichten.

Helmut Lachenmann⁴

⁴ Lachenmann 2004:207f

Die Analyse der Takte 1-18 zeigt im Exzerpt folgende Strukturen bzw. Ebenen:

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt spans measures 1 to 13, with a measure number '15' at the beginning. It features five staves. The first staff has a single note in measure 11 labeled 'VN'. The second staff has notes in measures 1, 3, 5, 9, and 11, with labels 'VC' and 'VA' above measures 1 and 3 respectively. The third staff has notes in measures 1, 3, 5, 9, and 11, with labels 'BL' and 'TR' above measures 1 and 9 respectively. The fourth staff has notes in measures 1, 3, 5, 9, and 11, with labels 'BL' and 'STR' above measures 1 and 9 respectively. The fifth staff has notes in measures 1, 3, 5, 9, and 11, with labels 'BL' and 'STR' above measures 1 and 9 respectively. The bottom excerpt spans measures 14 to 18, with a measure number '15' at the beginning. It features four staves. The first staff has notes in measures 14, 15, 16, 17, and 18, with a label 'FL' above measure 14. The second staff has notes in measures 14, 15, 16, 17, and 18, with labels 'STR' and 'PF' above measures 14 and 16 respectively. The third staff has notes in measures 14, 15, 16, 17, and 18, with a label 'TR' above measure 16. The fourth staff has notes in measures 14, 15, 16, 17, and 18, with a label 'KB' above measure 14.

a. In der Ebene der tonlosen Klänge findet sich eine Vielzahl von Farben (zu Beginn Blechbläser in variabler Dynamik, dann alle Instrumentalisten einatmend [„HF“], danach die Streicher mit tonlosem Streichen auf dem Dämpfer).

The image displays two musical staves with various instrumental parts. The top staff includes parts for VC, VA, VN, TR, and BL. The bottom staff includes parts for FL, STR, PF, TR, and KB. The staves are numbered 15, 16, 17, 18, and 19.

b. In der Ebene der Tonhöhen gibt es wenige vereinzelte Klänge unterschiedlicher Faktur:

- VC: Tremolo (T.1)
- VA: Glissando tremolo (T.2)
- VN II: Tenuto und schnelle metrische Repetition (T. 11)
- VN III: Tremolo crescendo (T. 11)
- KB: einzelnes tiefes H₂ (T. 14)
- Flöten: nach einem Einzelton drei Quartklänge (eigentlich in einer aufsteigenden chromatischen Linie, wobei die Klänge 2 und 3 umgestellt sind), aus der Entfernung mit Flatterzunge gespielt (T. 15-17), so dass die Tonhöhe schattenhaft hörbar ist.
- Trompete: Terztriller (T. 9) und Flatterzunge als Schattenklang (T. 17). Diese „Schattenklänge“ der Trompeten werden durch eine Modifikation des Ansatz erzeugt: im Luftrauschen scheint – je nach Ventilstellung – eine Tonhöhe durch, die ca. eine kleine Septime unter der notierten Tonhöhe liegt. Der Begriff „Schattenklang“ bezeichnet einen Klang, bei dem

der Geräuschanteil (Luft) lauter ist als die hörbare Tonhöhe (von der gewissermaßen nur noch ein „Schatten“ zu hören ist).

The image displays two musical staves with various annotations. The first staff (measures 15-13) includes annotations for VC, VA, BL, TR, and VN. The second staff (measures 14-18) includes annotations for FL, STR, PF, TR, and KB. Below the staves are numerical sequences: 4 4 12, 7 7 20, 20, 2 2 2 2.

Sicher können einzelne harmonische Strukturen mittels der Pitch Class Theorie dargestellt werden. Es würden sich folgende Werte ergeben:

- T. 1-2: [0,3]
- T. 11: [0, 1, 2, 5]
- T. 15ff: [0, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9]

Die Relevanz dieser Untersuchungen erscheint in mehrfacher Hinsicht fragwürdig:

- Die vielschichtige Vernetzung von tonlosen, geräuschhaften und tonhöhenbezogenen Klängen bleibt unberücksichtigt.
- Die Pitch Class ist nicht in der Lage, vertikale und horizontale Strukturen gleichzeitig darzustellen: in den Takten 15-17 ergeben sich Quartklänge in chromatischer Verschiebung, die abschließend zum B-Dur-Sextakkord erweitert werden. Das Pitch

Class Set kann nur entweder horizontal den gesamten Tonvorrat dieser Stelle (wie oben) oder die einzelnen Intervallstadien darstellen, aber nicht die Überlagerung von beiden Strategien. Insofern ist die Pitch Class Analyse kein geeignetes Instrument, um die komplexen Beziehungen in Lachenmanns Harmonik adäquat wiederzugeben.

c. In der Ebene der Impulse (Bläser T. 1 und T. 12, Becken, T. 3f) finden sich unterschiedliche Folgen von Dauern (gerechnet von Impuls bis Impuls):

- Takt 1f Bläser: bezogen auf den Grundwert Achteltriolen die Folge 4 – 4 – 12 – 12
- Takt 3f Becken: 7 – 7 – 20 – 20 (16-tel-Triolen)
- Takt 12f Bläser: 2 – 2 – 2 – 2 (8-tel-Triolen)

d. Es gibt perforierte geräuschhafte Klänge (der Begriff „perforierter Klang“ wird für Klänge verwendet, bei denen ein Tenuto durch ganz bestimmte Manipulationen permanent schnell durchbrochen wird. Dies geschieht beispielsweise bei Bläsern durch Flatterzunge, bei Streichern durch Aktionen mit erhöhtem Bogendruck, bei Schlaginstrumenten mit Hilfe von Reibestöcken oder Superbällen. Es entsteht ein kontinuierlicher, repetitiv artikulierter Klang):

- Streicher, Takt 15: gepresst längs der Saite,
- Klavier Takt 16-17: mit Plastiktöpfchen über die Tastenvorderkante.

15

1 3 5 9 11 13

VC VA

BL 4 4 12 12 7 7 20 20

„HF“ STR

TR

BL 2 2 2 2

15

FL

STR PF

TR

14 15 16 17 18

15 KB

In dem von einer flächigen Geräuschhaftigkeit dominierten Klangbild weisen nahezu sämtliche Tonhöhen ein Moment von Instabilität auf (Flutterzunge, tremolo).

Bezüglich rhythmischer Strukturen finden sich drei Orte einer regelmäßigen Pulsation:

- Takt 1 Bläser: die Dauernwerte beziehen sich auf den Basiswert 4 ($12 = 3 \times 4$)
- Takt 3-5 Becken
- Takt 13 Bläser

mit Dauernwerten, die sich auf unterschiedliche Grundwerte beziehen (8-tel-Triole, 16-tel-Triole).

VC VA

BL 4 4 12 7 7 20 20

VN

TR

„HF“ STR

BL 2 2 2 2

In den anschließenden Takten (T. 18-37) entwickeln sich die genannten Ebenen folgendermaßen:

VN

FL

20 22 24

6 5 9 7 4 8

[5 5 5 5 5 5]

STR

VN

36

26 30 33 FL

VC

„HF“

a. tonlose Klänge:

Das tonlose Streichen auf dem Dämpfer setzt sich fort, in Takt 22 kommen die Bläser mit einer rhythmisch strukturierten Folge von tonlosen Klängen hinzu, in Takt 27 folgt eine weitere stimmliche Aktion der Instrumentalisten („HF“):

The image displays a musical score for measures 15 through 36. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Measures 15-21:** The string section (STR) is active, with measures 20 and 22 marked. The woodwind section (VN) is also present.
- Measures 22-25:** The string section continues with a sequence of notes: 6, 5, 9, 7, 4, 8. The woodwind section (FL) is also active.
- Measures 26-30:** The string section (STR) is active, with measures 26 and 30 marked. The woodwind section (VN) is also present.
- Measures 31-36:** The string section (STR) is active, with measures 31 and 33 marked. The woodwind section (FL) is also present. The percussion section (TR) is also active.

b. Tonhöhen

in Takt 22-25 Geigen:

zunächst werden die Töne flautato am Griffinger gespielt (mit abschließender Verlagerung des Bogens in Richtung Steg), was einen schattenhaften Klang bewirkt, danach als einzelne Tenutoklänge mit Crescendo.

in Takt 24 Flöten:

wieder Flatterzunge aus der Entfernung (vgl. T. 15)

in Takt 30 Streicher:

ein großer Clusterklang zwischen f^3 und FIS_1 , der an zwei Stellen unterbrochen ist (s. Grafik).

Aus diesem Klang lösen sich einzelne Teilgruppen mit einem abschließenden Crescendo.

in Takt 33-34 Flöten, Trompeten:

Flatterzunge, Schattenklang

in Takt 33-36: Violinen, Viola flautato

Aus dem Streicher-Cluster bleibt das B_1 in den Kontrabässen übrig, das das Cello-Es nach unten erweitert (ab T. 36 wird diese Faktur dreistimmig).

The image displays a musical score for measures 15 through 36. The score is written for a large ensemble, including Violins (VN), Flutes (FL), Strings (STR), Viola flautato (VC), and Trombones (TR). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific section of the score, measures 20-24, is highlighted with a diagram showing the fingerings for the strings: 6, 5, 9, 7, 4, 8, and a sequence of five 5s in brackets. The score is divided into two systems, with measures 15-30 in the first system and measures 30-36 in the second system. The instruments are labeled with their abbreviations: VN, FL, STR, VC, and TR.

Innerhalb der Tonhöhen hat das in Takt 26 beginnende lange gehaltene Es der Celli eine herausgehobene Bedeutung (tremolo gespielt), das sich als Achsenton in der Folge über insgesamt 26 Takte (bis T. 52) erstreckt:

The image displays a musical score for measures 15 through 36. The score is written on multiple staves, including staves for Violins (VN), Flutes (FL), Strings (STR), and a low-frequency section (VC). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is the long, sustained note 'Es' (E) in the Cello part, which is marked with a tremolo symbol. The score also includes a series of rhythmic markings (6, 5, 9, 7, 4, 8) and a sequence of five '5' notes in brackets, indicating a specific rhythmic pattern. The measures are numbered 15, 20, 22, 24, 26, 30, 33, and 36.

c. Impulsfolgen

In Takt 20-23 spielen die Becken einzelne Impulse im Abstand von 6 – 5 – 9 – 7 – 4 – 8 16-teln. Diese Abstandsdauern umfassen die Zahlen von 4 bis 9, in einer frei gesetzten Reihenfolge.

In den Takt 22-24 findet sich eine regelmäßige Ereignisfolge im Abstand von je 5 16-teln, die eine heterogene Gruppe von Klängen umfasst (zunächst tonlose Klänge der Bläser in

Verbindung mit einem Flautatoklang der Geigen, dann die mit Flatterzunge gespielten Töne der Flöten)

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Violin (VN) part and a Flute (FL) part. The VN part includes a melodic line with slurs and accents. The FL part includes a melodic line with slurs and accents, and a lower line with fingerings (6, 5, 9, 7, 4, 8) and a sequence of notes [5 5 5 5 5 5]. The second system features a Violin (VN) part, a Flute (FL) part, a String (STR) part, and a Trombone (TR) part. The VN part includes a melodic line with slurs and accents. The FL part includes a melodic line with slurs and accents. The STR part includes a melodic line with slurs and accents. The TR part includes a melodic line with slurs and accents. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

d. In diesem Abschnitt tauchen perforierte geräuschhafte Klänge nicht auf.

Es sei an dieser Stelle eine Interpretation vorgeschlagen, die das Stück in direkten Zusammenhang mit seinem Titel „Schreiben“ stellt. Es wird eine Begrifflichkeit eingeführt, die sich anhand der bislang beobachteten Kategorien direkt auf Vorgänge und Bedingungen des Schreibens bezieht.

Im Einzelnen ließen sich die oben beschriebenen einleitenden 37 Takte phänomenologisch in folgende Kategorien einteilen:

- a. Tonlose Klänge
- b. Tonhöhenbezogene Klänge
- c. Impulsfolgen
- d. Gepresste Geräuschklänge

Zum „Schreiben“ gehören:

- Eine Oberfläche, die beschrieben wird (in der Regel Papier),
- ein farbgebender schreibender Gegenstand, der auf dieser Oberfläche bewegt wird und
- die – zumeist manuelle – Bewegung auf dieser Oberfläche.

Aus den Bewegungen entstehen:

- graphische Objekte, die Zeichen bilden, aus denen Bedeutungen entstehen.

Schreiben exponiert in den einleitenden Takten Voraussetzungen des Schreibens:

Dabei muss der in der oben genannten linguistischen Definition von Lewandowski benannte „graphomotorische Aspekt“ um die materialtechnische Sicht des Schreibens erweitert werden:

Schreiben benötigt Material. Dieses Material besteht

- aus einer Trägerschicht, auf der geschrieben werden kann, und
- aus einem farbgebenden Objekt, mit dem Schrift aufgebracht werden kann.

Eine so beschriebene Trägerschicht hat:

- eine ganz bestimmte Oberflächenbeschaffenheit (rau, glatt, eben, uneben, homogen, heterogen, ...)
- ein bestimmtes Format (Größe, Längenverhältnisse, Kantenform und Kantenbeschaffenheit...).

Auf dieser Trägerschicht werden graphische Objekte notiert, mit mehr oder weniger semantischer Signifikanz (abstrakte Objekte ohne eine konventionalisierte Konnotation und konkrete Zeichen, wie zum Beispiel Buchstaben einer bestimmten Sprache).

Für eine Notation wird die Trägerschicht durch gewisse Abmessungen unterteilt, um die Objekte bzw. Zeichen zu platzieren bzw. auch zueinander in Relation zu stellen.

Des weiteren muss der Aspekt der Handlung des Schreibens berücksichtigt werden: „Schreiben“ entsteht durch Bewegungen und Bewegungsmuster.

Ausgehend von diesen Aspekten der Tätigkeit „Schreiben“ wird das Orchesterstück **Schreiben** in der vorliegenden Analyse interpretiert.

Die These lautet: **Schreiben** ist ein Stück über das Schreiben.

Es werden nun folgende Verbindungen aufgestellt:

- Tonlose Aktionen stehen für auf das Material, die Trägerschicht:
Lange gehaltene tonlose Klänge repräsentieren in ihrer vielfältigen Beschaffenheit die Qualität der Oberfläche (diese kann glatt, rau, regelmäßig, unregelmäßig, verknittert, geknickt, homogen, verschiedenartig ...sein).
- Tonhöhenbezogene Aktionen stehen für Objekte und Zeichen (die schließlich zu Bedeutungen werden – Details hierzu s. u.).
- Rhythmisch-metrische Impulsfolgen stehen alle Aspekte des Formats (Messen). Jedes graphische Zeichen steht in Relation zum Format der Fläche – Abmessungen, Proportionen zwischen den einzelnen Objekten, Richtungen, Anordnungen etc. spielen beim Schreiben eine wichtige Rolle. Deshalb ist das Messen ein wichtiger Aspekt des Schreibens. Rhythmisch-metrische Impulsfolgen artikulieren Proportionen in der Zeit – und „bilden somit Abmessungen in der Zeit“.
- Artikulationsformen korrespondieren mit der Mechanik des Schreibens: verschiedene Varianten von Druck (Pressen/gepresst, leichtes Berühren/flautando), Bewegungsmuster (Scharren, Gleiten, Kratzen, Kritzeln) oder Varianten der Bewegungsgeschwindigkeit (von lentissimo bis prestissimo/feroce) stellen gewissermaßen Bewegungsstudien dar (z. B. auf welcher Oberfläche führt welche mechanisch-technische Herangehensweise zu welchen Ergebnissen).

Tonlos	Oberfläche
Tonhöhe	Objekt/Zeichen
Rhythmen	Messen
Artikulation	Bewegung

Anhand dieser Definitionen lassen sich in den Takten 1 – 37 folgende Voraussetzungen darstellen:

- Auf ihr befinden sich einzelne unscharfe Objekte (tonhöhenbezogene Klänge, nahezu ausschließlich tremolo bzw. Flatterzunge).
- Vereinzelt finden sich topografische Anordnungen (Messen) und Druckvarianten (Flautato, gepresste Aktionen), gewissermaßen als Vorübungen zum Schreiben.

In den nun folgenden Takten 38–77 lassen sich bezüglich der genannten Kategorien folgende Entwicklungen zeigen:

- a. Der Bereich der Oberfläche (tonlos) tritt in den Hintergrund

The musical score is presented in four systems, each with five staves. The instruments are Violin (V), Viola (VA), Violoncello (VC), Piano (PF), and Trombone (TR). The score includes measures 38-46, 49-59, 63-76, and 79-83. Key annotations include 'STR' (string), 'BL' (bass line), 'BCK' (back), and 'TR' (trombone). The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Measure 38: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 44: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 46: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 49: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 53: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 59: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 63: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 68: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 71: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 76: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 79: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

Measure 83: V, VA, VC, PF, and TR all have notes. V has a whole note, VA has a half note, VC has a quarter note, PF has a half note, and TR has a quarter note.

b. Die metrisch „messenden“ Objekte werden seltener

The image shows a musical score for a string quartet, spanning measures 38 to 76. The score is written for four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include 'STR' (string), 'PF' (pizzicato), 'VA' (viola), 'VC' (cello), 'BL' (bass line), 'BCK' (back), and 'TR' (trill). Measure numbers 38, 44, 46, 49, 53, 59, 63, 68, 71, and 76 are indicated. A diagonal line connects the end of the first system to the beginning of the second system.

c. Im Bereich der Tonhöhen gibt es eine signifikante Entwicklung, die sich – abstrakt gesehen – zunächst folgendermaßen darstellt:

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 38-46) includes parts for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (VA), Violoncello I (VC1), and Violoncello II (VC2). The second system (measures 49-59) includes parts for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (VA), and a Bassoon (BCK). The third system (measures 63-76) includes parts for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (VA), Violoncello I (VC1), and Violoncello II (VC2). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A vertical box highlights a specific passage in the third system, measures 71-72.

Auffällig ist hierbei, dass in einigen Passagen ganz bestimmte Intervallkonstellationen fixiert sind, so z. B.

- Takt 39 Trompeten und Takt 40 Klarinetten 2-/2+
- Takt 67/68 Trompeten 2+/3+

– Takt 72 Akkord aus gespreizten 7+ ($\text{Des}_1\text{-c}^3\text{-h}^4$).

Nach wie vor sind sämtliche tonhöhenbezogenen Klänge in gewisser Weise diffus – Artikulationsvarianten wie tremolo (T. 37–52), Flatterzunge (40/41, 44–46, 49–54), aus der Entfernung geblasen (Flöten, T. 44/45; Trompeten T. 39/40 und 54/56) und Flautando gespielte Tonhöhen (Streicher T. 46–48 und besonders T. 51ff) herrschen vor. Mitunter bilden sich kleine melodische Zellen (Viola, T. 44).

Im Bereich der gepressten Aktionen findet eine spezifische Konkretion in Richtung graphischer Objekte statt (wenn die tiefen Klaviersaiten mit dem Plektrum geriebenen werden, sind auch Tonhöhen hörbar – in der zweigestrichenen Oktave, als extrem perforierte Klänge).

Handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation includes various musical symbols and performance instructions.

System 1 (Measures 38-46):

- Staff 1 (Treble clef): Measure 38. Measure 44 contains a boxed section labeled **PF** with a wavy line.
- Staff 2 (Bass clef): Measure 38. Measure 44 contains a wavy line labeled **STR**. Measure 46 contains a wavy line labeled **VC**.
- Staff 3 (Bass clef): Measure 38. Measure 44 contains a wavy line labeled **BL**.

System 2 (Measures 49-59):

- Staff 1 (Treble clef): Measure 49. Measure 53 contains a wavy line.
- Staff 2 (Bass clef): Measure 49. Measure 53 contains a wavy line.
- Staff 3 (Bass clef): Measure 49. Measure 53 contains a wavy line. Measure 59 contains a wavy line labeled **BCK**.

System 3 (Measures 63-76):

- Staff 1 (Treble clef): Measure 63. Measure 68 contains a wavy line. Measure 71 contains a boxed section labeled **PF** with a wavy line.
- Staff 2 (Bass clef): Measure 63. Measure 68 contains a wavy line labeled **TR**.
- Staff 3 (Bass clef): Measure 63. Measure 68 contains a wavy line.

In den Takten 77-110 nehmen die auf den Klaviersaiten „gravierten“ Tonhöhen einen breiten Raum ein, und werden teilweise durch äquivalente Instrumentalklänge weitergeführt (z. B. T. 82).

Handwritten musical score for measures 77-88. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measures 77-88 are marked below the staff. The notation features various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A large '15' is written above the first staff line. A bass clef staff is also present with some notes and a '3' marking.

Handwritten musical score for measures 89-100. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measures 89-100 are marked below the staff. The notation features various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A large '15' is written above the first staff line. A bass clef staff is also present with some notes and a '3' marking.

Handwritten musical score for measures 101-113. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measures 101-113 are marked below the staff. The notation features various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A large '15' is written above the first staff line. A bass clef staff is also present with some notes and a '3' marking.

Bleibt man beim eingangs vorgeschlagenen Interpretationsmodell, so findet ab Takt 82 der Übergang vom grafischen Objekt (der unstrukturierten Linie, dem Punkt, dem Bogen) zum Zeichen statt (z. B. dem Buchstaben), in Form einer Konkretion der Anordnung der Töne. Die intervallische Definition konkretisiert Klangfolgen – d.h. die Anordnung grafischer Elemente wird im sprachlichen Sinne bedeutsam.

Konkret bezieht sich diese Beobachtung auf folgenden Vorgang:

Handwritten musical score for measures 77-88. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a third staff below. Measure numbers 77, 79, 81, 82, 84, and 88 are marked. In measure 82, the word "Quart" is written. In measure 84, "gism" is written. At the bottom right, there are handwritten notes: "dm 2- 2- 4 4 2+ 3-".

Handwritten musical score for measures 89-100. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a third staff below. Measure numbers 89, 93, 95, 97, and 100 are marked. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for measures 101-113. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a third staff below. Measure numbers 101, 104, 105, 111, and 113 are marked. Chord symbols are written below the staves: "am", "cm", "Ges", "dm", "B⁷", "A⁷", "G⁷", "Fis⁷", "F⁷", "E⁷". At the bottom right, there is a handwritten note: "[3- . 4 . 3- ...]".

Takt 82: die Oboen spielen eine 4, die sich mit dem ges² des Klaviers zu einem es-moll-Dreiklang ergänzt.

In Takt 84 erscheinen zwei weitere Dreiklänge (gis-moll – TR, d-moll – VN-III, VA), gefolgt von zwei Akkorden mit der gleichen Intervallstruktur (2- / 4 – FL, POS/TUB).

In Takt 101/102 werden die Dreiklänge fortgesetzt (FL, TR, POS, COR, CL/STR), in Takt 105 folgt die chromatisch absteigende Folge von Dominantseptakkorden (POS), die von zwei großen Clustern der Klaviere abgeschlossen wird.

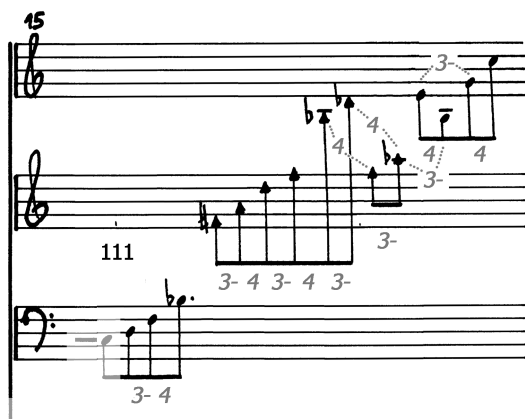
In der Linguistik bezeichnet Zeichen „allgemein umgangssprachlich einen Gegenstand, eine visuelle oder akustische Gestalt, ein Etwas, das eine ‚Bedeutung‘ hat, das für etwas (einen anderen Gegenstand, eine Bedeutung, eine Nachricht bzw. Information) steht oder diese enthält. Gemeint ist dabei die Zeichengestalt, deren Träger- oder Verweiseigenschaft mit unscharfen Übergängen zum → Signal oder zur → Bedeutung bzw. zum → Sinn [wird, Ergänzung des Autors]“⁵.

Der einzelne Buchstabe hat im Deutschen (von wenigen Ausnahmen abgesehen) keine Bedeutung. Dennoch handelt es sich um ein konkretes Zeichen. Die Verbindung von mehreren Zeichen führt dann zur Semantik des Wortes.

Für den Vorgang des Schreibens ist der Schritt vom grafischen Objekt zum Zeichen ein mindestens ebenso bedeutsamer Schritt wie derjenige vom Zeichen zum Wort. Die Buchstaben entstehen aus der Zusammenfügung von Linien und Bögen zu bestimmten Anordnungen und werden somit in charakteristischen Ausformungen zum in der jeweiligen Sprache verständlichen Zeichen.

⁵ Lewandowski 1985:1213

In der aufsteigenden Linie der Streicher ab Takt 111 wird zum ersten Mal ein bestimmtes intervallisches Modell für einen Verlauf strukturbildend:



Die Folge der Tonhöhen basiert auf einem regelmäßigen Wechsel von kleiner Terz [3-] und Quart [4].

Zwischen b^0 und fis^1 „fehlt“ gewissermaßen das cis^1 (dann ergäbe sich wieder die gleiche Intervallfolge), oberhalb vom f^2 wird das Modell dreimal gefaltet:

- $f^2 - b^2 - des^3$
- $f^2 - as^2 - des^3$ und
- $as^2 - h^2 - e^3$

können jeweils auf das gleiche Modell zurückgeführt werden.

Vergleichbare konstruktive Bauweisen finden sich in der Folge (T. 114ff) in groß angelegten harmonischen Feldern:

In den Takt 114 – 123 lassen sich sämtliche Bildungen auf einen regelmäßigen Wechsel der Intervalle 3+ und 4 zurückführen (mit einer „Faltung“ in der zweigestrichenen Oktave bei ges^2 / g^2), der Akkord in Takt 125 auf die Intervalle 2- und 3+.

The image shows a musical score for measures 126 to 137. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there is a detailed interval analysis. The analysis is organized into two main sections. The first section, corresponding to measures 126-128, shows the intervals 3+ and 4. The second section, corresponding to measures 129-137, shows the intervals 7, 6, 6, 6, 6, 7, 7, 7, 6, 10, 6, 6, 6. The analysis also includes a section for the intervals 3+ and 4, and a section for the intervals 2- and 3+.

Interval analysis below the score:

3+	3+
4	4
3+	3+
3+	3+
4	4

Interval analysis below the score:

7	6	6	6	6	7	7	7	6	10	6	6	6
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	---

Auch in den Takten 127 und 128 finden sich Akkorde, die auf den Wechsel zwischen 3+ und 4 zurückgehen (und dabei chromatisch benachbarte Dur-Dreiklänge – C/H bzw. B/A bilden).

Ab Takt 129 wird die Quint [5] zum konstitutiven Element (in T. 131 auch als Doppelquint, in T. 133 als Tripelquint).

Die Pizzicato-Einwürfe der Streicher ab Takt 134 bilden eine sich stets verkleinernde Intervallfolge ab (7+; 6+; 6-; 4; 3+).

Ausgehend vom Scharren der Schlagzeuger in Takt 130 wird in den „semantischen Vorgang“ der Konkretion charakteristischer intervallischer Anordnung (Objekt → Zeichen) ab Takt 133 wieder der Aspekt des Proportionierens eingeblendet:

Die Becken spielen Impulsfolgen, die sich nach einem anfänglichen Schwanken zwischen den Werten 6 und 7 (32-tel) zunächst auf dem Wert 6 einpendeln.

Nach einer zweifachen Augmentation der 6 (auf 12 bzw. 18) etabliert sich dann die 7 als Hauptwert (mit einer Unregelmäßigkeit in T. 143).

The image shows a musical score for measures 138-146 and 147-151. The score is in three systems. The first system (measures 138-146) shows a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern. The second system (measures 147-151) shows a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern. The third system (measures 152-156) shows a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ab Takt 144 übernehmen dann die Bläser die rhythmische Faktur, jetzt mit dem Grundwert 4 32-tel (= ein Achtel).

Hier findet gleichzeitig ein neuer Perspektivwechsel statt:

Das Messen wird nicht nur zur Abfolge von gleichen bzw. ähnlichen Ereignissen, sondern die einzelnen Klänge weisen eine immer stärkere Differenzierung auf:

Es gibt sowohl

- die Kombination von tonlosem Klang und Akkord als auch
- rein tonlose oder rein akkordische Klänge.

Die ersten vier Akkorde in Takt 144 bilden in der Summe ein chromatisches Total innerhalb der Oktave e^0 – d^1 ab (als aufgesplitterter Cluster).

In diese regelmäßige („zeichnende“) Matrix streuen die Streicher in Takt 147 wiederum einen regelmäßig gebauten Akkord (ein Überbleibsel aus den T. 111-137) ein, hier in Form der dreimaligen Anordnung von 3-, 2+ und 4. Diese dreimalig auftretende Intervallstruktur ist

In den Takten 152ff manifestiert sich die harmonische Konkretion – die Zeichen sind etabliert und treten mit einer zunehmenden Vielfalt (als „lesbare Objekte“, d.h. Akkorde mit stabilen Intervallschichtungen) auf:

Handwritten musical score for a 4-part setting of "Nun danket alle Gott". The score is written on four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes measures 148, 152, and 155. Measure 148 shows the beginning of the vocal entries. Measure 152 shows the continuation of the entries. Measure 155 shows the end of the entries. The Soprano part has a final measure with a double bar line and a repeat sign. The Alto part has a final measure with a double bar line and a repeat sign. The Tenor and Bass parts have final measures with double bar lines and repeat signs. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Der überhängende Akkord der VA bildet eine regelmäßige Folge von 4+ und 4 ab.

157 160 161 162.1 162.3 163.1

160.4 161.2 161.3 162.1u

[3-] [3-] [3-] %

H/hm Ges [D'] [ü] [v]

5 4 5

Nach den großen Clustern von Takt 157 finden sich zunächst eine Vielzahl von kleinen chromatisierten Zellen mit dem Umfang einer 3- (T. 157-161), in die sich dann andere stabile Intervallanordnungen mischen:

- 160.4: diatonischer Tetrachord (VN-I)
- 161.2: H-Dur/h-moll (VN-II)
- 161.3: Terzschichtung (VN-III)
- 162.1: Ges-Dur (VN-III)
- 162.1u: weit gespreizte 4-5-Schichtung „leere Quint“ (VN-I, VN-II, VC, KB)
- 162.3: Überlagerung mehrerer Dominantseptakkorde (VN-I, VN-II, VN-III)
- 163.1: Überlagerung von übermäßigen Dreiklängen (VC)
- 163.2: Überlagerung von verminderten Dreiklängen (VN-II)

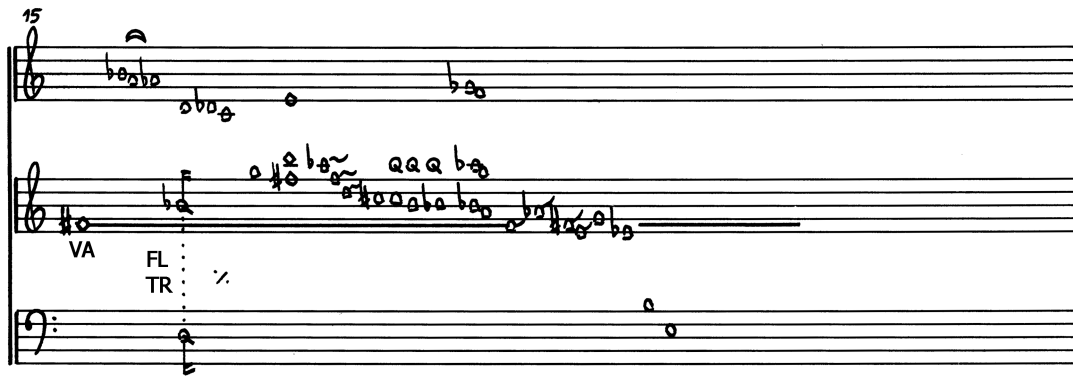
Dieses Konkretionsverfahren wird in der Folge fortgesetzt, wobei sich ab Takt 167.2 (KB) erstmals eine Intervallstruktur etabliert, die in der Folge häufiger erscheint. Diese Intervallfolge bildet einen Ausschnitt einer bei Lachenmann immer wieder anzutreffenden Skala sukzessiv sich vergrößernder Intervalle – hier: 3+; 4; 4+.

Ab Takt 181 tritt zu diesen schnell wechselnden „Zeichen“ wiederum ein Aspekt der Oberfläche, der zunehmend in den Vordergrund drängt – es geht dabei um die in *Schreiben* erstmals in dieser Weise komponierte Klaviertechnik: Die PianistInnen reiben die vorgegebenen Saiten schnell in Längsrichtung mit der Fingerkuppe – und betasten (auf virtuose Weise) die Oberfläche der Klaviersaiten (des Materials). Es handelt sich hier um eine in gewisser Weise verselbständigte Form des taktilen Erfahrens der Oberflächenbeschaffenheit. Aus der reinen Berühr-Erfahrung wird ein virtuosos Spiel, bei dem der rein analytische Vorgang des Betastens von einer spontanen Musizierlust verdrängt wird.

Im gesamten Abschnitt Takt 181 – 222 korrespondieren die Klaviere mit vorwiegend im doppelten Tempo (32-tel) gespielten Aktionen der Streicher (Akkord-Repetitionen bzw. Passagen/Skalen) und Scharraktionen der Schlagzeuger (gekreuzte Trommelstöcke – T. 183; Tamtam-Rand – T. 186; Holzkante – T. 192/198).

Gleichzeitig stellen die Becken auch eine modifizierte Variante der Klavierklänge von T. 181ff.

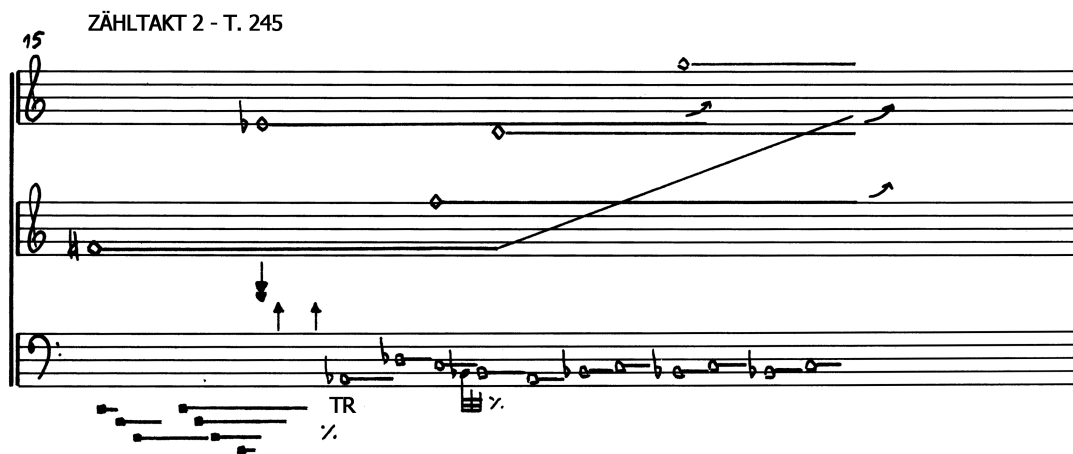
Die Zählakte werden jedes Mal länger (13 – 23 – 34 – 46 – 61 – 98 Viertel) und sind durch



Der erste Zähltakt präsentiert vielfältige Formen von Pizzicato (Pizzicato mit Fingernagel, Pizzicato con vibrato, Pizzicato mit Glissando) und Klappenschlägen (FL) bzw. Schlägen aufs Mundstück (TR) – isolierte punktuelle Tupfer auf dem Grundklang des Flautato gespielten fis¹ der VA.

Die Pizzicati decken nahezu den gesamten Klangraum zwischen b³ und es¹ in absteigender Tendenz ab.

Zähltakt 2 (T. 245)



Der zweite Zähltakt ist von tonlosen Tenutoklängen der Bläser dominiert – die Geräuschhaftigkeit wird von den Flautatotönen der Streicher und den Schattenklängen der Trompeten leicht konkretisiert.

Kleine Störungen (T. 245b, c – VC) verweisen wie „verirrte Satelliten“ auf Zähltakt 1 (Pizzicato) bzw. Zähltakt 4 (Repetition).

Zähltakt 3 (T. 248)

ZÄHLTAKT 3 - T. 248

Im dritten Zähltakt tritt zum ersten Mal das „Schreiben“ in einer elementaren Form auf: die Schlagzeuger spielen metrisch genau notierte „Schreib“-Bewegungen mit Vibraschlägeln auf Holzkanten (Lachenmann unterscheidet zwischen „Klang“- und „Schreib“-Notation – die zu spielenden Figuren weisen durch ihre vorgeschriebenen Richtungsänderungen Ähnlichkeiten mit Zeichen auf). Die subtile Konkretion der Schattenklänge von Streichern und Trompeten verliert sich in der Neutralität des „tonlos sul ponticello“.

Zähltakt 4 (T. 251)

Als Hintergrund zu den stets crescendoierenden Repetitionen baut sich allmählich ein weit gefächerter Akkord auf, der nahezu ausschließlich auf 3+ und 4 basiert und die Brücke (T. 252–255) zum nächsten Zähltakt bildet.

251

ZÄHLTAKT 5 - T. 256

The musical score for Takt 5 (T. 256) is presented in three systems. The first system includes staves for STR (strings), HBL (woodwinds), and BLBL (brass). The STR staff shows a complex chordal structure with fingerings 3+, 4+, 5, 6-, 4, 3-, and 2-. The HBL staff features a melodic line with a trill. The BLBL staff has a melodic line with a trill. The second system shows a continuation of the HBL and BLBL staves. The third system shows a continuation of the HBL and BLBL staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 5/4 time signature.

15

STR

3+ 4+ 5 6- 4 3- 2-

252.2 253.2 256a

HBL

BLBL

256g C gism A

256e.2

Den Hintergrund des fünften Zähltaktes bildet eine Akkordfläche der Streicher, die aus den Brückentakten 252-255 hervorgeht. Die sukzessiv übereinander geschichteten Akkorde der Brückentakte beziehen sich bezüglich ihres Intervallaufbaus aufeinander – der zweite Akkord stellt einen Ausschnitt aus dem ersten dar.

Die Elemente der Fläche des Zähltaktes werden jeweils durch Akzente eingeleitet (Streicher). Ab Takt 256b werden kurze Einwürfe der Blechbläser darüber gelegt, die eine Art punktueller Melodie bilden (bis T.256f, dann nochmals ab 256i, hier aber zusammen mit den Holzbläsern). Als dritte Schicht kommen in Takt 256c einerseits schnelle Passagen der Holzbläser und

andererseits Wirbel- und Scharraktionen der Schlagzeuger (Becken, Tamtam) hinzu. In Takt 256f/g löst sich die Streicherfläche auf und wird durch Pizzicato-Dreiklänge ersetzt (T. 256g ff.).

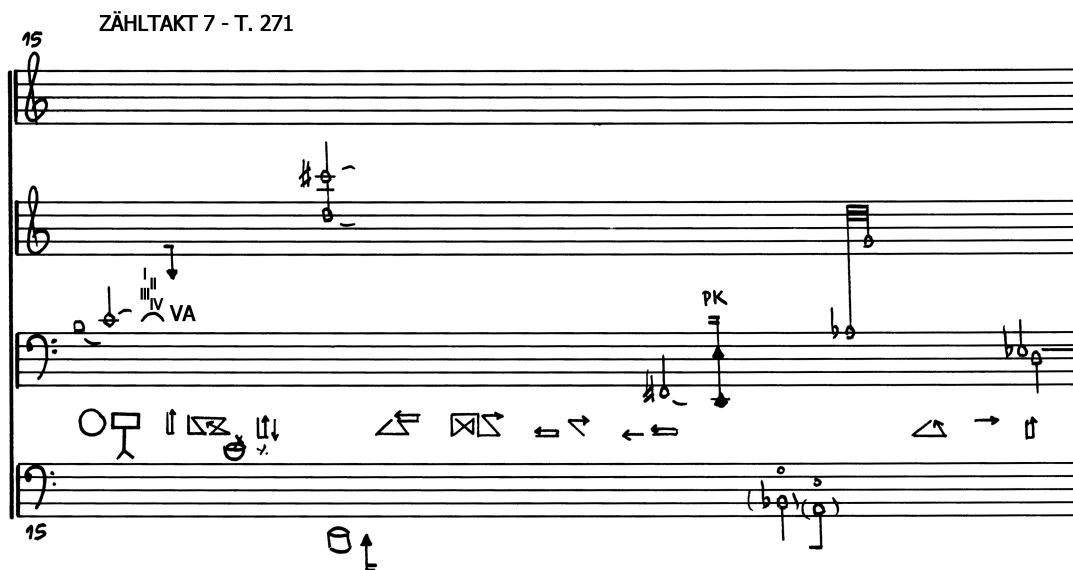
Zähltakt 6 (T. 263)

ZÄHLTAKT 6 - T. 263

The image shows a musical score for Zähltakt 6 (T. 263). It consists of four staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is labeled 'POS 1' and the third 'POS 2', indicating two different parts for the same instrument. The fourth staff is a grand staff. The score is marked with a '15' at the beginning and end of the system. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by a dense, resonant texture.

Der sechste Zähltakt ist durch das Solo der beiden Posaunen charakterisiert. Beide Posaunisten spielen während des gesamten Zähltakts in jeweils einen der beiden Flügel, so dass umfangreiche Resonanzen entstehen. Als Hintergrundklänge fungieren Flautato-Klänge der Streicher (b^2 , f^2 , e^4), als Kontrapunkte einzelne Tamtam-„Schreie" (T.263g ff.).

Zähltakt 7 (T. 271)



Am Ende der folgenden großen Brücke (T. 264-270) bricht der dort etablierte Tuttiklang, der bereits auf den Abschnitt ab Takt 272 vorausdeutet, ab – übrig bleiben punktuelle Klänge der beiden Klaviere mit jeweils langen Nachhallklängen. In diese Aura hinein setzen die Schlagzeuger wieder „geschriebene“ Rhythmen: regelmäßige 16-tel-Muster, für die bestimmte Bewegungs- (= „Zeichnungs“-) Muster vorgeschrieben sind. Hier finden diese Schreibaktionen auf Tamtams (mit Metallstab am Rand) bzw. Pauken (gekreuzte Trommelstöcke auf Fell) statt. Aus dem es^0 in Takt 271q entwickelt sich dann der lange Aufbau des folgenden Abschnitts.

Eine Übersetzung in eine grafisch-zeichnerische Analogie könnte die Zählakte folgendermaßen charakterisieren:

Zähltakt 1: gesprenkelte Fläche, Punkt-Muster

Zähltakt 2: schattenhaft gewischte, farblich sehr zurückgenommene Konturen

Zähltakt 3: Schreib- und Scharr-Versuche (*écriture automatique*)

Zähltakt 4: schnelle Zickzack-Bewegungen an ständig veränderter Stelle

Zähltakt 5: große Striche, aus schneller Bewegung entstandene Muster

Zähltakt 6: isolierte, unscharfe Punkte

Zähltakt 7: isolierte Schreib-Versuche (zum Teil Gravur)

Aus der (auch grafischen, gestalterischen, experimentellen) Freiheit der Zählakte heraus entwickelt sich die Komposition folgendermaßen:

Ausgehend vom es^0 von Takt 271q nimmt das Stück ab Takt 272 an Dynamik zu.

Die Folge der Töne der Blechbläser bildet zunächst eine Melodie, zu der die Streicher einen Kontrapunkt spielen.

Charakteristisch sind die Vierteltonschwankungen und die dadurch entstehenden Interferenzen (Posaunen).

In T. 308 wandert die Melodie zu den Streichern und hohen Bläsern (FL, OB, CL, TR). Klaviere und Blechbläser (COR, TR, POS, TUB) übernehmen zunächst kontrapunktische Arpeggien (T. 315.4) und Akkorde (T. 317–320). Ab Takt 322 (einen Takt nach dem Beginn der regelmäßigen fff -Impulse der Becken, s. u.) bilden die Blechbläser eine eigene Melodie.

15

272 308 315

15

317 321 322 327

3+	3+	3+
4	4	4
3+	3+	3+

As A fm bm fism
D Es D em As

4 4 4 4 ...

4 4 4 4 ...

15

332 337.3

6 6 6 6 6 10 4 4 6 6 6 6 6 14 2

18

Auf der Ebene der metrischen Klänge gibt es nur wenige Ereignisse:

15

272 308 315

15

15

317 321 322 327

4 4 4 4 ... 4 4 4 4 ...

15

332 337.3

6 6 6 6 6 10 4 4 6 6 6 6 6 14 2

18

In einer kontinuierlichen Folge von (vorwiegend) Vierteln tauchen Akkordklänge in stets wechselnder Farbe (Bläser – Klaviere – Streicher) und Lage auf:

15

344.2

351.2 351.4 352.1 352.3 354 354

STR PF STR BL STR

2- em am
3+ bm hm
2-
3+
...

DES' F 10-
C' H 9-
gm 10-
cism 9-
10-

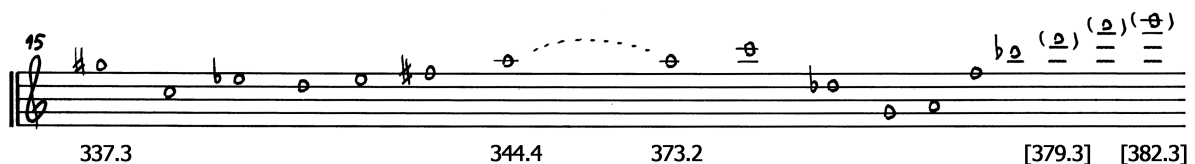
3+ 4+
4 4
4 3+
3+ ...
3+ 3-
4 2+
4 2-

258

Bei den Akkorden handelt es sich zunächst vorwiegend um Cluster, zwischen die in zunehmendem Maße auch harmonisch konkretere Klänge (→ „Zeichen“) eingefügt sind.

Über diesen Klängen setzt sich der melodische Bogen der Violinen und Flöten fort, bis er in Takt 345 in der Akkord-Mechanik verschwindet.

Aus dieser Akkord-Mechanik taucht der melodische Bogen am Ende der Akkorde (T. 373) wieder auf und verliert danach sukzessiv seine klangliche Substanz (T. 382ff.).



Der Epilog des Stückes (T. 387ff) führt das „Schreiben“ auf seine existenzielle physikalische Form zurück: die Schlagzeuger „schreiben“ auf unterschiedlichen Oberflächen (Metallstab auf Tam-Tam-Rand, gekreuzte Trommelstöcke auf Fell, Vibraschlägel auf Holzkante), wobei das „schreibende“ Objekt und die Oberfläche aus dem jeweils gleichen Material sind.

Das „Schreiben“ wandert von den Schlagzeugern in seiner elementaren, metrischen, zweidimensionalen Form auch zu den Streichern (T. 389ff – col-legno-Wische auf der Saitenoberfläche, die am Ende von T. 401 bis T. 410 noch einmal einen völlig regelmäßigen Puls ausbilden).



Am Ende von Takt 419 treten zu den Schreibaktionen der Schlagzeuger die Trompeten mit Schattenklängen hinzu – zunächst zweimal (T. 419.3; T. 421) auf der repetierten Wechselnote H-cis⁰, danach (T. 422.3) mit einer „Melodie“, die sämtliche Halbtöne der so spielbaren Skala (von As bis d⁰) umfasst.

Ab Takt 429 wird das „Schreiben“ wieder von der ursprünglichen Klanglichkeit der (neutralen) Oberfläche, nämlich tonlos, „unterlegt“ – die Streicher setzen nacheinander mit sich allmählich ausbreitenden, wachsenden Klang „tonlos auf dem Dämpfer“ ein.

Das „Schreiben“ der Schlagzeuger ist hier – nach der Mechanik der Takte 399 – 401 – wieder „semantischer“ (durch konkrete, mitunter nahezu sprachähnliche Rhythmen und zeichenartige Formen).



Am Ende dieser Betrachtungen seien noch einmal die wesentlichen Analogien der einleitenden These zu dieser Analyse in Erinnerung gerufen:

Tonlos	Oberfläche
Tonhöhe	Objekt/Zeichen
Rhythmen	Messen
Artikulation	Bewegung

Man mag dieser Interpretation kritisch gegenüberstehen – dennoch erscheinen die Übersetzungen

- verschiedener Flächenqualitäten (→ Oberfläche),
- intervallischer Konkretion (→ Zeichen),
- des bewussten Vermessens eines definierten Raumes (→ Proportion, Anordnung) sowie
- der Bewegung an sich (→ Schreib-/Zeichen-Bewegung)

im Hinblick auf das „Sein des Schreibens“ durchaus plausibel.

Helmut Lachenmann hat unlängst⁶ auf eine Assoziation hingewiesen, die insbesondere den Aspekt der Motorik und der Geräuschhaftigkeit des Schreibens, die schnellen, häufig kurz unterbrochenen Bewegungen mit einer Feder auf Papier fokussiert: in Marcel Bluwals Film „Mozart“ gibt es mehrere Szenen, in der „Schreiben“ in dieser Weise hörbar ist. Lachenmann beschrieb diese Szenen als Moment, an das er sich bei der Komposition von Schreiben immer wieder erinnerte.

Zusammenfassung

In einem Überblick lässt sich **Schreiben** lässt sich in fünf große Phasen gliedern:

1. Phase: Takt 1–180 – Material und Perspektiven

Voraussetzungen und Material werden exponiert, zunächst scheinbar ungeordnet. Im Vordergrund stehen Aspekte von Oberflächenbeschaffenheit, Abmessungen bzw. Proportionen, Druckverhältnissen, es erscheinen erste Objekte.

Aus diesen Voraussetzungen entwickeln sich Perspektiven semantischer Qualität von Zeichenstrukturen – die Musik erkundet den Weg vom Objekt zum Zeichen [Ton → Intervall → Dreiklang → Mehrklang]

2. Phase: Takt 181–241 – Greifen, Begreifen, Tasten, Betasten – die Lust am Spiel

Nach der „Erkundung“ von Oberfläche und grundlegender „Semantik“ der Intervallkomplexe tritt die Bewegung in den Vordergrund – Greifen, Tasten und Spielen sind das Thema der Klavieraktionen, die über das analytische Bewusstsein hinaus ein lustvolles Spiel im eroberten Raum spielen. Diese Spielfreude überträgt sich auch auf die übrigen Instrumente (Harmonik, Tremoli, Passagen).

3. Phase Takt 242–271 – Freie Bewegung, Experimente

⁶ Helmut Lachenmann im Gespräch beim ORCiM-Festival des Orpheus-Instituts Gent am 4. Oktober 2012.

In den Zähltakten wird die Gestik individueller – Scharraktionen imitieren die Technik der *écriture automatique*, die gebundene Logik des Zusammenklangs wird aufgegeben zugunsten freier, unabhängiger Gestaltung. Das Spiel mit den Objekten und das Schreiben an sich werden experimentell.

4. Phase: Takt 272–332 – Schreiben in großem Stil, Kraft, Zuspitzung und Verlust

Nach der freien Phase nimmt die Gestik Kraft auf – die Formulierungen sind stark, kulminieren, führen zu einer Zuspitzung, an deren Ende der Klang kollabiert, bzw. die Zeichen ihre Farbe verlieren. Im Verlust der Emphase treten neue Perspektiven hervor.

5. Phase: Takt 333–438 – Rückbesinnung auf die Reinheit der Bewegung, Neue Perspektive

Reine Bewegung in Verbindung mit elementaren Materialprozessen (Holz auf Holz) führen auf der Grundlage tonloser Flächen „Schreiben“ vor – als reines Schreiben und zugleich als qualitativ ganz neu gesetzter Klang.

„Indem Wahrnehmung [...] sich selbst wahrnimmt und über das so Erkannte und Bewusstgemachte hinaus die eigene Kraft des Eindringens in die Wirklichkeit und zugleich in die eigene Struktur spürt, [...] wird Selbst-Erfahrung – provoziert durchs kreative Medium, durch den kreativen Bruch und Ausbruch – zur Geist-Erfahrung, das heißt zur Kunst-Erfahrung und umgekehrt.“

Helmut Lachenmann 1990⁷

Wie in zahlreichen anderen seiner Stücke gelingt es Lachenmann in **Schreiben** erneut, mit der Schlusswendung der gesamten Komposition nochmals eine neue Deutung zu geben. Der Epilog bietet einerseits Ausblick auf ein neues Stück (als prominentestes Beispiel mag hierfür die

⁷ Lachenmann 2004:92

Verbindung zwischen dem Schluss von **Gran Torso** und den **Klangschatten** dienen) und andererseits eine Art kritischem Rückblick auf Alles zuvor Dagewesene.

Ähnliche Neubewertungen lassen in vielen von Lachenmanns Stücken am Ende nochmals „aufhorchen“ – besonders eindrücklich vielleicht im „Epilog“ des „**Mädchens mit den Schwefelhölzern**“, in der „**Serynade**“ oder auch in **Mouvement**.

Lachenmann zeigt hier eine weithin unerreichte dramaturgische Kunst, die sicher auch im Zusammenhang mit seinen kontrapunktisch-seriellen Verfahren zu sehen ist („Polyphonie von Anordnungen“⁸). Lachenmann „bringt“ seine Stücke nicht „zu Ende“, er „bricht“ in seinen Epilogen „auf – zu neuen Ufern“.

⁸ siehe hierzu besonders Lachenmann 2004:36ff. und 178–185