

Helmut Lachenmann

Gran Torso

„Neunzehn Jahre vor dem Reigen war mein erstes Streichquartett Gran Torso entstanden. Meine damals entwickelte Konzeption einer „Musique concrète instrumentale“, deren Kategorien sich nicht mehr in erster Linie durch die geläufigen Parameter bestimmten, sondern durch den – immer wieder anders ausgerichteten – körperlich-energetischen Aspekt bei der Klang- bzw. Geräusch-Hervorbringung, war in Gran Torso erstmals mit einem so traditionell besetzten, in seiner Vertrautheit weithin tabuisierten Klangapparat wie dem des Streichquartetts konfrontiert worden. (...) In Gran Torso (...) musste die vorgegebene Spielpraxis erweitert, gar verfremdet werden. Die an das gewählte Instrumentarium gebundenen Hör- und Musiziergewohnheiten setzten meinen poetischen bzw. klangsyntaktischen Ausgangsvorstellungen einen – „ihren“ – Widerstand entgegen. Dieser wurde indes fruchtbar, und an ihm schärften, präzisierten und erweiterten sich meine Visionen ebenso wie meine kompositionstechnischen Mittel. Ton und Geräusch waren keine Gegensätze, sondern gingen als Varianten übergeordneter Klangkategorien immer wieder auf andere Weise auseinander hervor. (So etwa das tonlose Streichgeräusch als sinnfälliges Transformationsprodukt einer ins Zeitlupenartige verformten Tremolo-Bogenbewegung, die sich über die Saiten weg bis auf den Steg verlagert; oder das „Legno battuto“ auf ersticken Saiten: hier als ppp-Artikulationsmittel von Stille, dort als Impuls-Variante neben Pizzicato und anderen kurz gespielten Einsätzen, als Produkt senkrechten Bogenschlags gegen die Saite vermittelbar mit anderen, springenden, geworfenen, wischenden, streichenden Formen von Bogenführung, definierbar als charakteristisches Geräusch, zugleich aber auch als präzise Tonhöhe in entsprechend anders beleuchtetem Kontext.) Und wie in der zuvor geschriebenen Cellostudie *Pression* thematisierte der polyvalent ins Werk gesetzte energetische Aspekt letztlich sich selbst. An seiner „Durchführung“ entzündete sich alles.“

(1994/95)

Die Analyse von Lachenmanns Quartett setzt an der Stelle an, die Heinz-Klaus Metzger als „Anti-Klimax“ bezeichnet hat, bei T. 104. Der diesem Takt vorausgehende Prozess wird anschließend erörtert.

In T. 104 spielt die Va lange Tenuto-Striche, tonlos auf dem Saitenhalter. Man hört ein Rauschen, das durch die rubato gespielten Bogenwechsel eine zeitlupenartige rhythmische Kontur bekommt (vielleicht auch als eine Art Atmen wahrnehmbar). Die T. 104ff. markieren eine Null-Situation, ein freies Feld, in dem lediglich das langsame pulsierende Rauschen hörbar ist.

Im ersten Teil der Analyse wird dargestellt, was sich aus dieser Null-Situation entwickelt, im zweiten Teil, wie diese entstand.

In T. 105 stoppt das Vc – das tonlose Hintergrundrauschen zur Va bricht ab, die Va liegt mit ihrem Tenuto-Puls frei.

In den T. 106-121 wird das Streichgeräusch auf dem Saitenhalter durch drei weitere Färbungen tonlosen Streichens erweitert:

- + tonlos Tenuto auf dem Corpusrand (T. 107.2 – Vn-I, T. 107.2u – Vc etc.),
- + tonlos Tremolo auf dem Corpusrand (T. 107.3 – Vn-II),
- + tonloser rhythmischer Kern auf dem Corpusrand (T. 115.1 – Vn-I, Vn-II, Vc).

Diese Erweiterungen bedeuten

- + eine neue Klangqualität innerhalb der Skala des Rauschens (das Streichen auf dem Corpusrand klingt heller und lauter).
- + zwei neue Zeitaspekte: das Tremolo stellt die Va-Tenutostriche in extremem Zeitraffer dar, der rhythmische Kern eine kontrollierte zeitliche Artikulation (fast eine Art sprachlicher Floskel).
- + eine kontrapunktische Brechung der Va-Schicht: die kleinen Partikel expandieren die "Harmonik" des Rauschens in neue Register und setzen neue rhythmische Dimensionen gegen die langgezogenen Tenuto-Striche.

In den T. 122-135 kommen vier neue Klangstrukturen hinzu, die folgendermaßen interpretiert werden können:

T. 122 arco balzando auf erstickten Saiten:

Dies bedeutet eine Kontaktaufnahme zwischen Bogen (Haarseite) und Saite. Der Bogen wird jedoch nicht gezogen, sondern prallt nur auf der Stelle auf – eine Art spielerischer Annäherung zwischen Bogen und Saite mit einem erweiterten rhythmischen Profil.

T. 131 Bartok-Pizzicato:

Ein polarisierender Klang, der sich in extremem Gegensatz zu seiner Umgebung positioniert. Der Klang der aufs Griffbrett schlagenden Saite ist extrem kurz und laut, "schockiert" gewissermaßen die Umgebung. Es ist ein fremdes Element, das unvermittelt eintritt, und das unvermittelt bleibt: sein Erscheinen und seine Bedeutung für den Kontext bleiben an dieser Stelle zunächst unklar.

T. 133 legno saltando auf erstickter Saite mit Verlagerung des Bogens, so dass ein Glissando entsteht:

Diese Aktion thematisiert die Saite in ihrer Länge, tastet sie als längliches Objekt mit einer qualitativ sich verändernden Strecke ab (und durchfährt dabei verschiedene, nicht genau kontrollierbare Tonhöhen).

T. 135 legno battuto auf erstickter Saite:

fokussiert den einzelnen Ort auf der Saite. Das einmalige Auftreffen wird als extrem leise, konkrete Tonhöhe wahrnehmbar. Das legno batt. fängt die unkontrollierte Energie des Bartok-Pizzicato wieder ein und integriert dessen Punktualität in den klanglichen Kontext der leisen Rausch- und Tupfklänge.

In den T. 135-144 zieht sich das tonlose Streichen der Va allmählich zurück – es wird unterbrochen und knüpft durch kleinen saltando-Unregelmäßigkeiten an die arco balz.- bzw. legno batt.-Strukturen an.

Das balzando-Spiel des Bogens mit der Saite weitet sich ab T. 134 aus – in den T. 145-155 kommt es zu einem richtigen kleinen balzando-Festival mit den Spielarten:

- + balz. lunga possibile auf erstickter Saite (T. 134),
- + balz. auf der Stegvorderfläche des Vc (T. 139),
- + balz. auf offener Leersaite (T. 146),
- + balz. auf gegriffener Tonhöhe (T. 147),
- + balz. auf Flageoletts mit abschließendem Tenuto (T. 150),
- + balz. auf Stegvorderfläche mit abschließendem Pfiff (T. 154/155).

Eine besondere Form stellt das

+ arco salt. perpetuo dar (T. 145-148), das das Auftreffen des Bogens auf die Saite in einem gewissen Stadium kurzfristig stabilisiert.

Das Element "balzando" ist also nicht nur eine Spielart des Zusammentreffens zweier elastischer Spannungen (Saite – Bogenhaar), sondern zugleich ein Gegenstand, dessen klangliche Variabilitäten vielfältig ausgelotet werden (erstickte vs. offene Saite; mit Verlagerung auf der Stegvorderfläche; als versuchter Dauerklang usw.).

In enger Beziehung zum arco balz. steht das legno salt., das die andere Seite des Bogens thematisiert. Die legno-Elemente stellen in den T. 133-155 eine zweite Schicht dar, die im Gegensatz zur arco-balz.-Schicht folgende Varianten thematisiert:

+ Einzelklang (batt.) vs. Klangkette (salt.).

+ distinkte Tonhöhe (batt., salt. ohne Verlagerung) vs. Glissando (salt. mit Verlagerung).

Alle legno-Aktionen werden grundsätzlich auf erstickter Saite ausgeführt.

Arco balz. und legno salt. sind bezüglich ihrer Gestaltidentität sehr ähnlich (schnelle Repetition). Die klangliche Trennung wird im arco salt. des Vc (T. 141, 147) aufgehoben.

Eine dritte, wiederum quasi extraterritoriale Schicht bilden Piizicato-Klänge:

f¹ (Vn-II, T. 142) ; g² (Vn-I, T. 150) ; pizz. hinterm Steg (Vn-I, T. 153, 154) .

In diesen ausgesprochen verstreuten Pizzicati deutet sich an, dass diese Schicht einer anderen, größer dimensionierten Logik folgt. Das zeitliche Raster der Abfolge ist wesentlich weiter gefasst, und auch die Anbindung an den Kontext der Repetitionsgealten balz. und salt. bleibt entfernt. Eine Beziehung besteht in der punktuellen Identität des legno batt. und des pizz., wobei sich die Pizzicati durch ihre lange Nachhallzeit deutlich unterscheiden.

Der Pfiff des Vc (T. 155) bekommt durch den Pfiff der Vn-II (extrem hohes Glissando arco) einen Auftakt.

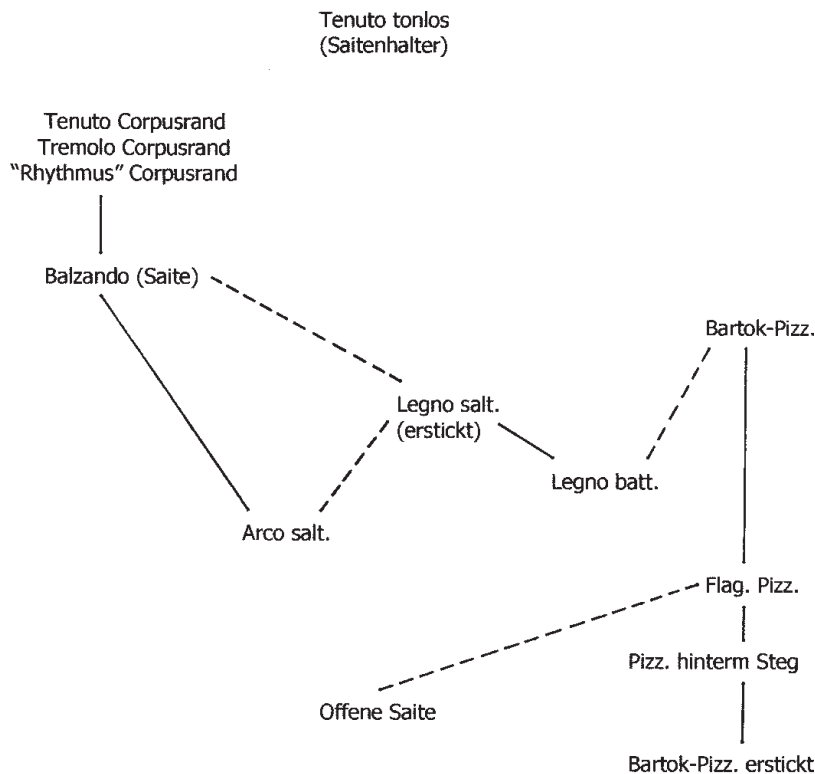
Nach dem "balzando-Festival" (T. 134-155) folgt ein Abschnitt, der die verschiedenen legno-Spielarten aus ihrem Dasein als zweite Schicht in den Vordergrund rückt. Bis T. 176 bilden legno batt. und besonders legno salt. die Grundstruktur vielfältiger Bewegungs- und Richtungsvarianten in flexibler Strukturdichte.

In diesen legno-Passagen werden mitunter die Leersaiten kurzfristig freigegeben. Sie erscheinen somit nach ihrer Definition als elastische Fläche (balz., salt.) nun als gesapnntes, schwingendes Material einer definierten Länge (Tonhöhe). Im "Wald" der Saltandi werden die "falsch" gestimmten Leersaiten des Quartetts sukzessiv subtil hörbar, das Quartett erscheint als 16-saitiges Maxi-Instrument.

Im Abschnitt T. 155-179 setzt sich die Piizicato-Schicht fort, hier (T. 158, Vn-II) als ersticktes Bartok-Pizzicato. Als Fremdelement taucht einmalig ein gepresstes Streichen hinter dem Steg auf (T. 161, Vn-II), das in überlauter Manier die Perforation der Saltandi nachäfft.

Einen neuen Aspekt des legno-batt. bringt das Vc in den T. 172-176 mit den nachklingenden Naturflageoletts ins Spiel – eine Synthese aus legno batt. und den Flageolet-Pizzicati von T. 142 und 150.

In den T. 104-179 zeigt Lachenmann folgende Wege, die aus dem tonlosen Streichen der Va heraus führen:



Arco gepresst

In den diesen Großabschnitt abschließenden T. 179-187 (Tempowechsel in T. 188) taucht eine Vielzahl der zuvor etablierten und entwickelten Elemente nochmals auf, zum Teil in neuartigen Verbindungen, wie z. B.

- + arco balz. in Verbindung mit gepresstem Arco-Spiel (T. 179),
- + Pizzicato in Verbindung mit Glissando (T.180).

Zusätzlich wird das Flautato-Spiel (vgl. tenuto tonlos, Va T. 104ff.) mit Tonhöhen integriert (T. 179, Vn-II etc.). Die strukturelle Verdichtung dieses Abschnitts findet ihren (kadenzierenden) Höhepunkt in den Pizzicato-Arpeggien der T. 183/184, bevor sich die Auseinandersetzung mit Reibungsverhältnissen zwischen Bogenhaar und Saitenoberfläche in den Vordergrund schiebt (T. 187ff.).

105 110 120 130 140 150 155 160 170 180 188

SAITENHALTER
CORPUS TEN. TREM.
ARCO BALZ. SALT.
LEGNO SALT. BATT.
PIZZ.
ARCO GEPRESST

Der gesamte Abschnitt T. 104-187 lässt sich in charakteristische Strecken gliedern, die von Tonlos + Balzando + Legno + Zusammenfassung und Weiterführung bestimmt sind.

Die Pizzicati bilden aufgrund ihrer zeitlichen Streuung eine Metastruktur, die sich am jeweiligen Ort zu ihrem unmittelbaren Kontext unterschiedlich in Beziehung setzt.

Der folgende Großabschnitt (T. 188 – 273) lässt sich in drei größere Einheiten gliedern:

T. 188 – 208

T. 209 – 223

T. 224 – 273

15 188

Dieser Abschnitt wird zunächst vom arco gepresst der Va dominiert, in das als neue Variante der Wechsel zwischen gedämpfter und offener Saite eingeführt ist (IMG).

In der Flautato-Schicht, die sich durch den gesamten Abschnitt hindurch zieht, erscheinen häufig trillerartige Figuren, die ihrerseits wiederum durch permanente Kontaktstellenwechsel (auch eine Art "Triller" in Zeitlupe) diffus gemacht werden.

Die punktuellen Ereignisse setzen in dynamisch zugespitzter Weise die vorausgegangenen Elemente fort:

- + Bartok-Pizzicato erstickt (T. 190, 192, 197, 198, 202),
- + legno salt. (T. 190, 194, 196-200, 202),
- + kurze gepresste Impulse (T. 190, 191, 196, 203, 204).

Neue Spielarten stellen das

- + gepresste arco balz. (T. 203, Vn-I und T. 205 Vc) und das
- + Schnarren des Bogens auf gezupften Leersaiten (T. 199, Vc), eine Abwandlung des legno salt., dar.

Die getrillerten Flautato-Passagen werden mitunter transparent und geben Leersaiten frei (T. 194 – Vn-I, T. 195 – Va, T. 202/203 – Vn-II). Diese führen auf T. 206 hin, wo ein Akkord aus Flageoletttönen 10 Sekunden lang tremoliert ausgehalten wird. Diese Fermate bildet eine der wenigen Inseln im Stück, wo Tonhöhen autonom im Vordergrund stehen. Die Tonhöhen wurden ab T. 160 (freigegebene Leersaite im legno salt.) nach und nach ins Spiel gebracht. Wirkten sie zunächst wie eine kleine Störung in den erstickten Legno-Passagen, wurden sie in den Legno-Flageoletts des Vc (T. 172ff.) thematisiert. Das völlige Freilegen der Leersaiten (Öffnung der Dämpfung in T. 174, 178 und 179) wird dann im Abschnitt T.179 – 205 wieder vielfältig verdeckt bzw. in den Hintergrund gedrängt, um sich dann in der Fermate T. 206 letztendlich doch für eine kurze Zeit durchzusetzen.

Die gesamte Passage T. 179-208 spielt mit stets wechselnden Dominanzen von stärker geräuschhaften und stärker tonhöhenanteiligen Klängen.

Das Innehalten auf der Fermate stellt die Frage nach der weiteren Entwicklung – das Stück steht gewissermaßen für einen Augenblick auf der Kippe, bevor der Klang in den abschließenden T. 207/208 die klaren Tonhöhen doch wieder entgleiten lässt.

Das gepresste arco balz. der Vn-I soll noch erwähnt werden: das balz. springt an dieser Stelle nicht aus, sondern der Bogen frisst sich gewissermaßen in der Saite fest, die Bewegung kommt zum Stillstand (bzw. bleibt stecken).

The image displays a musical score and a corresponding bowing diagram. The top part is a bowing diagram with three staves labeled VN (Violin), VA (Viola), and VC (Violoncello). It shows various bowing techniques represented by different line styles: solid for normal bowing, dashed for glissandi, and wavy lines for pressed bowing. Above the diagram, measure numbers 209, 220, 230, 240, and 250 are marked. Below the diagram is a musical score for the same measures, showing the notation for the instruments. The score includes various notes, rests, and dynamic markings, with some measures featuring complex rhythmic patterns and glissandi.

Ab T. 209 dominieren vielfältige Varianten des gepressten arco-Spiels, mit ständig wechselnden Bewegungsrichtungen des Bogens und Kontaktstellen vor bzw. hinter dem Steg.

Eine neue Variante bildet die rhythmisch kontrollierte Figur des Vc (T. 220), das die bis dahin vorherrschenden Glissandi bricht und den gepressten Aktionen ein neues Profil gibt.

Ab T. 224 ("Cello führt") bringt Lachenmann als weitere Differenzierung ständig wechselnde Bogenlängen beim Vc ins Spiel.

Zu strukturellen Verdichtungen kommt es dort, wo die rhythmischen Figuren einen kollektiven Zusammenhang bilden (T. 237ff.).

Die zunächst als ferner Hintergrund erscheinende Tonhöhe (f, T. 218) setzt sich mit dem unisono gespielten d¹ (T. 235-237) stärker durch und öffnet sich in T. 251 nochmals kurz ein Fenster, bevor die gepressten Klänge in Wechseln zwischen offener und gedämpfter Saite in rhythmischer Synchronität eskalieren und sich darin zugleich erschöpfen. In den T. 256-272 erscheinen zunehmend sporadische, reflexartige Zuckungen gepresster Striche.

Die rhythmische Synchronität ist ein Mittel der Fokussierung (T. 237ff.) und schließlich der krisenhaften Zuspitzung (T. 253ff.), die wiederum einen Paradigmenwechsel auslösen.

Die T. 256-272 thematisieren einerseits das Steckenbleiben der Bögen, und setzen andererseits mit diesen kurzen gepressten Aktionen eine ganz neue rhythmische Ebene frei: in ihrem Zusammenspiel wirken die punktuellen gepressten Einzelklänge wie ein rhetorisches Netz kommunizierender Helligkeiten. Lachenmann gibt so dem Scheitern des einen Prozesses (Steckenbleiben des "Sagens") die Qualität von etwas neu Entdeckbarem und öffnet plötzlich wiederum ganz neue Sichtweisen auf Beziehungsmöglichkeiten zwischen Klängen.

Die abschließende Folge der erstickten Bartok-Pizzicati (T. 273-280) war im Grunde lange vorbereitet (in großen Abständen ab T. 131) und zelebriert hier abschließend noch einmal alle 16 Saiten, zunächst in mitschwingender (T. 273-276), dann in komplett gedämpfter Form (T. 277-280), wobei diese Dämpfung dann im allerletzten Klang (Vc) wiederum ihre (dialektische) Aufhebung erfährt.

Die Analyse war bis hierher vornehmlich struktureller Kommentar, mit dem Abfolge, Beziehungen, Perspektiven und strukturelle Entwicklungen von Klängen gezeigt werden sollten.

In gleicher Weise wird nun der erste Teil des Quartetts betrachtet, bevor an einigen Stellen Hinweise auf präkompositorische Festlegungen gegeben werden.

Der Zusammenhang der T. 1-104 bildet eine großangelegte Entwicklung, die in drei Phasen verläuft. Vom Ende her beschrieben bilden die T. 59-104 die dritte dieser Phasen:

59 60 . 70 . 80 . 90 . 100 105

FLAUT. _____

SCHREIBEN _____

DTO. _____

Nach der Fermate am Ende von T. 58 setzt sich die zuvor eingeführte Flautato-„Schreib“-Figur der Va fort. Ab T. 61 schlägt der Bogendruck vom Flautato ins andere Extrem um (arco gepresst). Die gepressten Aktionen werden in T. 71 zu einer Zuspitzung geführt:

- + alle vier Instrumentalisten pressen gleichzeitig,
- + Vn-I und Vn-II sind in rhythmischen Ostinati gefangen,
- + das Vc „bleibt stecken“.

In T. 72 bricht das gepresste Spiel schlagartig ab (lediglich im Vc gibt es noch einzelne, versprengte Überreste bis T. 80).

Vn-I und Vn-II entlasten den Bogen radikal zum Flautato und widmen sich einem Spiel mit tentuo und saltando auf sehr hohen, schattenhaft erkennbaren Tönen, die zwischenzeitlich kurz für die Leersaiten transparent werden.

Dieses Flautato-Spiel wird in T. 81 von der Va übernommen und als solches zunächst bis T. 94 weitergeführt. Dort wechselt der Bogen hinter den Steg. In den T. 98 – 103 kommen Klang und Bewegung immer mehr zur Ruhe, bis dann in T. 104 das regelmäßige, tonlose Streichen auf dem Saitenhalter erreicht ist.

In T. 81 übernehmen Vn-I und Vn-II das nahezu tonlose Flautato-„Schreiben“ der Va von T. 72, das auch vor der Pressstelle (T. 61) schon etabliert war. Die Vn-I und Vn-II führen dieses tonlose Schreiben bis T. 99 fort, wo dann Va und Vc (ab T. 98 tonlos auf dem Saitenhalter) übrig bleiben.

The diagram illustrates the performance of various instruments over measures 21 to 59. The staves are labeled: FLAUT., LEGNO SALT. BATT., SPANNSCHR., ARCO BATT. WISCH, and ARCO GEPR. The FLAUT. staff shows a continuous horizontal line labeled 'SCHREIBEN'. The other staves contain musical notations such as notes, rests, and symbols like 'VC' and 'P'. Below the diagram is a musical score for three staves (treble, alto, and bass clef) starting at measure 15, showing complex rhythmic patterns and accidentals.

Auch hier bildet das Flautato-Schreiben eine Art roten Faden, der allerdings nur als Hintergrund wirksam ist.

In diesem Abschnitt gibt es einen relativ hohen Anteil von Tonhöhen (in den einleitenden Pizzicati in T. 21, bei den Flautato-Arpeggien in T. 23/24, den Arco-Tenuto-Klängen in T. 29 etc.).

Das bestimmende Element stellen hier von legno-Tupfern vorbereitete Aktionen mit der Spannschraube dar:

- + mit der Spannschraube auf der Saite getupft (T. 30),
- + mit der Spannschraube gezupft (T. 36),
- + mit der Spannschraube geklopft (T. 40), auf Griffbrett und Saitenhalter.

Als besondere Variante taucht das Pizzicato fluido auf (erstmalig in T. 37).

Die Spannschrauben-Aktionen eskalieren in der überdrehten Klopforgie der Vn-I (T. 46), bevor sie in geordnete rhythmische Bahnen kommen (T. 47ff.), und über abschließende Fluidi (T. 53/54) in den Flautato-Glissandi verschwinden.

1 5 10 15 20

GEPRESST

KNIRSCHEN

FLAUTATO / WISCH

SALT.

Die T. 1 – 20 sind vielleicht in ihrer Ungeordnetheit die komplexeste Stelle des Quartetts.

Ausgangspunkte klinglicher Identität sind:

- + gepresstes arco-Spiel,
- + flautato mit Tonhöhenanteil,
- + Knirsch-Aktionen auf der Rückwand (extreme Geräuschhaftigkeit) und
- + schnelle legno-Wisch-Bewegungen auf der Saitenoberfläche.

Die bezüglich der dramaturgischen Richtung exponierte Diffusität wird auch dadurch verdeutlicht, dass der Verlauf zweimal angehalten wird – die Fermaten in T. 15 und T. 19 bilden keine Abschlüsse, sondern Unterbrechungen. So, als ob innegehalten wird, um das Gespielte zu reflektieren und über mögliche Fortsetzungen spekulativ nachzudenken.

T. 14 hat mit seiner Abfolge Pfiff ≠ gepresst ≠ Knirschen eine nahezu rhetorische Fragequalität, im Sinne einer Öffnung.

Erst in T. 20 bündeln die Figuren der Vn-I die bis dahin mehrschichtigen, divergierenden Energien und Klangqualitäten, und löst sie im abschließenden arco salt. auf.

Diese einleitenden 20 Takte bleiben deshalb komplex, weil sich keine der vier Schichten entscheidend in den Vordergrund spielt. Vielmehr existieren alle vier gleichberechtigt wie in einer Art schneller, virtuoser Taschenspielererei nebeneinander und thematisieren dabei folgende, kontrastierende Aspekte:

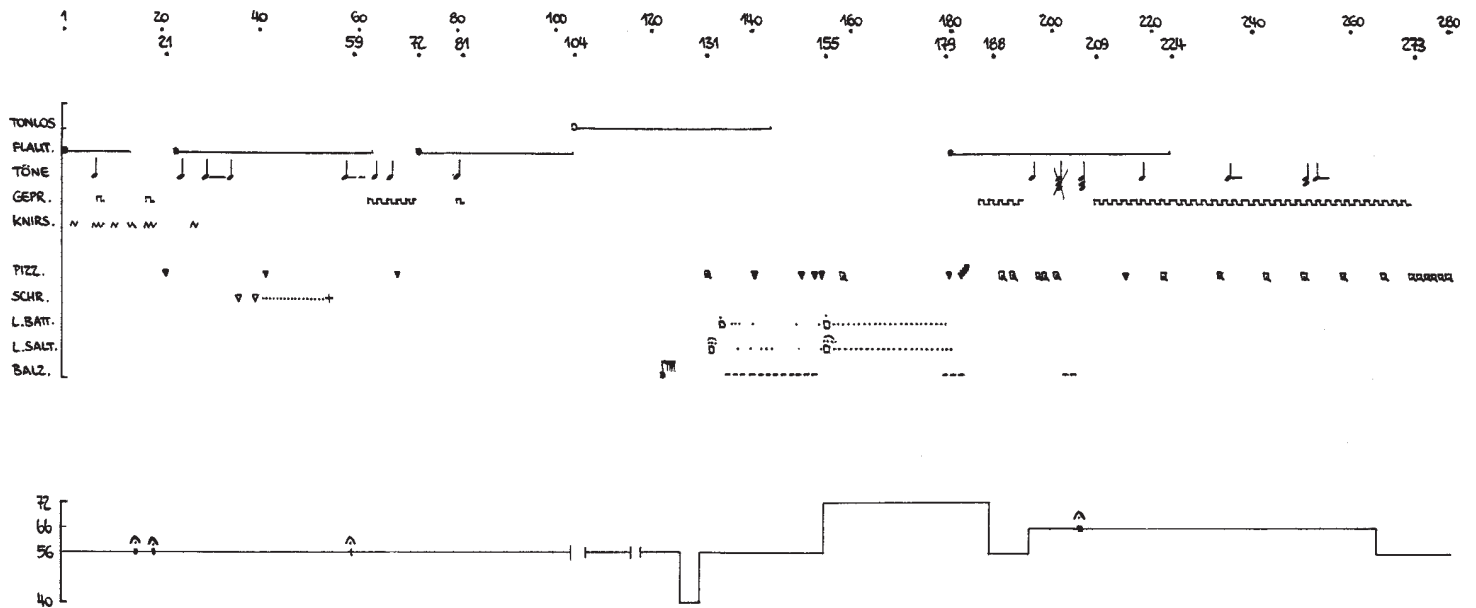
Spielweise	Druck	Dauer	Klangqualität
Arco gepresst	maximal	kurz, lang	vorwiegend geräuschhaft
Flautato	minimal	lang, flächig	geräuschhaft mit Tonhöhenanteil
Knirschen auf Rückwand	maximal	kurz	reines Geräusch
Wischen (col legno)	minimal	lang, artikuliert	vorwiegend geräuschhaft

„In Gran Torso gibt es das große Ritardando, wo eine Tremolo-Bewegung in Etappen – über das mechanische Sägen, das nervöse Hin- und Herfahren, das weit gedehnte Quasi-Aus- und –Einatmen – gespreizt und so zelebriert wird bis zum Stillstand. Als Resultat einer quasi „vernünftigen“ Abstufung, sozusagen als „Augmentation“ rational integriert, bewirkt dieser Vorgang mitsamt seinen qualitativen Sprüngen am Ende als „Ostinato rubato“ einen magischen Zustand, der zugleich zur Versenkung und zum hellwachen Beobachten einlädt, und der als magischer dennoch zugleich völlig offen ist zur nackten Realität der Zeit, in der er zufällig gerade stattfindet, dementsprechend ist er verwundbar. Aber ein solcher Zustand der Schutzlosigkeit scheint mir auch einen Teil der expressiven Kraft des leichtsinnigerweise „vernünftig“, das heißt des radikal Bearbeiteten auszumachen. Hier in der Bratschenstelle von Gran Torso wird er von der „kaum noch atmenden“ Stille magisch bewacht. Noch nie wurde diese Stelle gestört, das wäre einem Selbstmord des Hörens gleichgekommen.

Mir liegt an dieser Stelle vor allem an der Deutlichkeit der Abstufung von „Stille“ und „Leere“. Der Stillstand ist kein „morendo“, sondern bedeutet einen weiteren qualitativen Sprung. Er ist mehr als die gefärbte Stille zuvor: Er ist Leere. Hier sind wir endlich im Zentrum einer unberührten Wüste. Die emotionale Wirkung – das wissen wir beide –, die habe ich nicht inszeniert, sondern die ist „gelingen“ bei der Absicht, ganz mechanisch, quasi wie mit einem Regler in der Hand, die Musik „auf Null zu bringen“, als isolierte Idee gewiss nicht originell, aber hier praktiziert gleichsam im heiteren Spiel: Es ist eine glückliche Musik. Und nach außen, auf der Rückseite solcher Radikalität, reagiert sie auf die Umgebung. Heiter, wie sie sich versteht, macht sie Ernst. Aber wenn schon nicht die Musik – das Stück geht weiter, endlich Nicht-Musik geworden. Fast möchte ich denken, bis dahin war die Komposition nur ein einziger Exorzismus, um endlich befreite Musik schreiben zu können, und jetzt erst konnte ich – subjektiv gesehen – machen, „was ich wollte“. Und im so freigemachten Raum empfinde ich die ersten Col-legno-battuto-Tupfer als Tropfen auf den kalten Stein, als empfindliche „Knalle“ nicht weniger als die Bartok-Pizzicati am Schluss des Werks, mit denen sie dadurch eng verwandt gemacht worden sind. Solche Situationen verdanken sich weniger einem „konsequenten“ – denn ich mag dieses Wort nicht –, als einem glücklichen, sich nicht behindern lassenden Weiterarbeiten. Eine andere Befreiung erreiche ich mit dem Schluss des Werks, nachdem der eben erwähnte senkrecht fallende, tufende, danach springende, später allmählich waagrecht schleifende, so ins Streichen, Pressen geratene, schließlich in scharfen Rhythmen viereckig bewegte, festgequetschte Bogen sich endgültig festgefressen hat, nicht mehr vor und nicht mehr zurück kann: nicht Leere, aber Starre, und erst dort, wo die Musik sich aufhebt, tut sich wieder ein Freiraum von Nicht-Musik auf, der mir als Komponist ein Gefühl von so nie gekannter Freiheit gibt. Die Bartok-Pizzicati, weit auseinander liegend am Ende von Gran Torso, nannte ich Knall-Kantilene. Ich hatte „meinen Knall“ und war glücklich, und ich hätte ewig mit ihnen weiter improvisieren können. Das habe ich dann in den Klangschatten mit 48 Streichern und drei Klavieren auch gemacht.“

(1988)

Eine formale Übersicht könnte zu folgender Darstellung von Gran Torso führen:



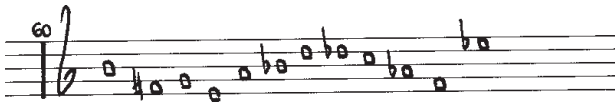
T. 1 – 20	Einleitung	Konzentration
T. 21 – 58	Klopf-Arie	
T. 59 – 71	Press-Passage I	
T. 72 – 104	Flautato	
T. 104ff.	Tonlos-Zentrum	Expansion
T. 122ff.	Überleitung zum	
T. 137 – 155	Balzando-Festival	
T. 155 – 179	Legno-Arie	
T. 180 – 187	Überleitung	
T. 188 – 272	Press-Passage II	
T. 273 – 280	Knall-Kantilene	

Anhand einiger struktureller Zusammenhänge soll im Folgenden versucht werden, Hinweise auf Verfahren der Vororganisation zu geben.

Betrachtet man beispielsweise die Tonhöhen ab T. 60, so ergibt sich:



In der Reduktion zeigt sich ein 12-tönig interpretierbarer Hintergrund:



H – Fis – G – E* – A – B – (Fis**) – D – Des – C – As –***– F – Es

* Auf dem E gibt es eine harmonische "Verzierung", indem es zweimal nach oben oktaviert wird: zunächst als bloße Oktavierung, dann über eine auf e bezogene Skala (Vc, T. 67-69).

** Das fis⁴ der Va (T. 69) greift das fis⁴ der Vn-I (T. 61) wieder auf und verlängert es im Sinne eines harmonischen Feldes.

*** Die Terz h¹-as¹ (Vc, T. 70) setzt das Oktavierungsverfahren fort, zum einen (as) unmittelbar, zum anderen (h) verzögert.

Aus verschiedenen Analysen ist bekannt, dass Lachenmann seinen Kompositionen immer wieder 12-Tonreihen zugrunde legt, die allerdings stark permutiert angewandt werden. Verfahren einer permanenten Umstellung wie auch die Einbeziehung von abgeleiteten Teilreihen sind bekannt. Es ist demzufolge ohne Einblick in die Skizzen (im Archiv der Sacher-Stiftung in Basel) nicht möglich, die exakte Genese der Tonhöhen nachzuvollziehen, Dennoch lohnt sich der spekulative Blick auf harmonische Kernstrukturen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Blick auf die Abfolge der legno-Tonhöhen in T. 135-176:

Es lassen sich hier keine lokal 12-tönigen Strukturen nachweisen. Auffällig sind die häufig anzutreffenden tonalen Dreiklangfolgen – so, als ob tonale Harmonik am Rande des Hörbaren nochmals in das Stück hereinscheint (eine getupfte, ferne Erinnerung).

Im Bereich rhythmischer Ordnung sei noch ein Blick auf das Ende des Stückes riskiert, die Passage der kurzen, isolierten Press-Aktionen von T. 256-272.

Die Darstellung der jeweiligen Abstandsdauern führt zu folgenden Ergebnissen (die Zahlen beziehen sich ausnahmslos auf den Grundwert 32tel):

T. 256

Vn-I 7 – 10 – 6 – 11 – 14 – 6 –

T.258

Vc 6 – 28 – 6 – 2 – 1 – 12 – 38 – 2.2.2 – 3 – 13 – 2.2 – 22 – 4 – 7 – 15 – 28 – 2.2.2.2 – 16 – 22 – 2.2 – 13 – 6 – 7 – 23

T. 260

Va 13 – 31 – 24 – 42 – 15 – 53 – 59 – 15 – 47 – 53 –

T. 261

Vn-II 15 – 37 – 19 – 25 –

Bildet man ab T. 256.4 die Summe der Schichten von Vn-I, Vn-II und Va (unter Einbeziehung der Pizzicato-Impulse in T. 257), so erhält man:

7 – 7 – 3 – 6 – 5 – 6 – (14) – 6 – 6 –

T. 260 – Summe aus Vn-II und Va:

13 – 9 – 15 – 7 – 24 – 6 – 19 – 17 – 8 – 7 –

T. 260 – Summe aus Vn-II, Va und Vc:

6 – 6* – 10 – 3 – 9 – 15 – 7 – 4 – 9* – 11 – 2 – 4* – 19 – 1 – 4 – 7 – 5 – 8 – 2 – 3 – 23* –

(* bezeichnet ein "Ornament", d.h. unmittelbar wiederholte, regelmäßige Impulse im Vc).

T. 267 ff. – Summe aus Vn-I, Vn-II und Va

10 – 4 – 7 – 21 – 22 – 5 – 15 – 2 – 8 – (Vc) 14 – 12 – 11 – 15 – 19 – 19 – 10

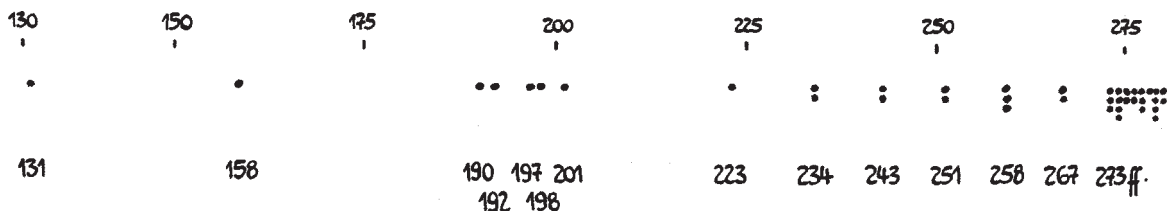
Auch hier gilt, dass die Entschlüsselung der Dauernstruktur nur mit Blick in die Skizzen gelingen kann. Es ist aber davon auszugehen, dass ein konstruktiver, präkompositorisch festgelegter Mechanismus die Platzierung der einzelnen Impulse steuert.

Es wurde bereits gezeigt, dass bestimmte Klangcharakteristika in bestimmten Abschnitten lokal dominieren und diese Strecken prägen.

Interessant ist die Betrachtung einer spezifischen Struktur in ihrer gesamten Verteilung über das Quartett, um zu sehen, wie sie sich außerhalb "ihres" Abschnittes verhält.

Für die Darstellung hier seien die Bartok-Pizzicati ausgewählt (die sich von allen anderen Pizzicati durch ihre perkussive Charakteristik deutlich unterscheiden und eine eigene "Familie" bilden).

Bartok-Pizzicati erscheinen in den Takten:

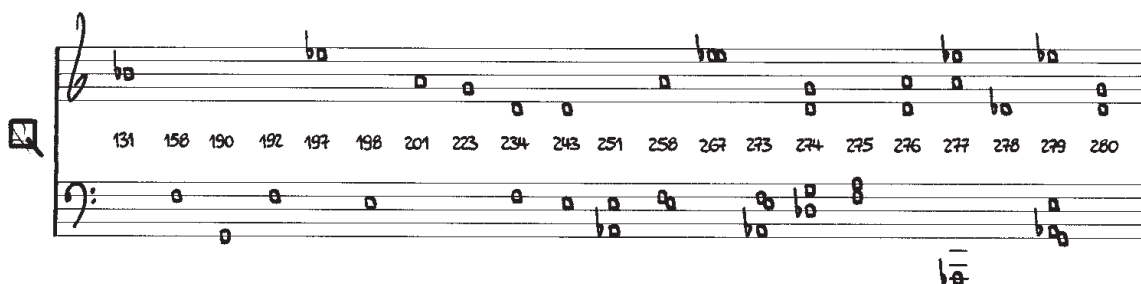


Dabei handelt es sich mit Ausnahme des ersten um Piizcati auf erstickten Leersaiten.

Die Verteilung aller Bartok-Pizzicati auf die vier Instrumente ergibt folgendes Bild:

		131	158	190	192	197	198	201	223	234	243	251	259	267	273	274	275	276	277	278	279	280
VN	I					■								■					■			
	II								■							■						■
	III	■																■				
	IV						■				■	■	■		■						■	
VN	I													■							■	
	II																	■				
	III									■	■					■						■
	IV	■		■						■			■		■		■					
VA	I							■					■				■					
	II																		■			
	III															■						
	IV											■			■						■	
VC	I																■					
	II															■						
	III			■																	■	
	IV																		■			
		1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	3	2	3	4	2	2	3	1	4	2

Dabei ergeben sich folgende Zusammenklänge:



Jenseits der Darstellung dieser Differenzierungs-, Dichte- und Verteilungsvarianten sind folgende Fragen interessant:

- + In welchem Kontext erscheint das Bartok-Pizzicato?
- + Welche Beziehungen stellt es zu dieser Umgebung her?
- + Welche Bedeutung hat es an der jeweiligen Stelle?
- + Wie verändert es sich im Lauf des Stückes?

T. 131 extraterritorialer Knall in Tonlos-Umgebung, extremer Kontrast (Meteoriteneinschlag, der zunächst folgenlos bleibt). Eine Art abgemildertes Echo des Bartok-Pizzicato findet sich in den nachfolgenden legno-battuto-Tupfern, die die unkontrollierte Energie des Bartok-Pizzicato wieder einfangen.

T. 158 extrem lauter Knall in punktueller Umgebung, möglicherweise auch Energiequelle für die Vielzahl der folgenden Saltandi. Hier: quasi überzogen gesteigerter Impuls.

T. 190-201 Variante inmittenpunktuelle Satelliten (zur Kontinuität des gepressten Tenuto), zu denen u. a. auch

- + kurz gepresste Aktionen,
- + kurz aufscheinende Leersaiten und
- + Pizzicati der linken Hand (Vc)

zählen. Die Energie ist hier nicht nur auf die Bartok-Pizzicati konzentriert, sondern es gibt ein Netz hochenergetischer Klänge.

T. 223-259 Variante innerhalb der Pizzicato-Familie:

- + Pizzicato mit Nachhall (T. 215),
- + Pizzicato hinter dem Steg (T. 220),
- + Pizzicato am Steg (T. 224),
- + Pizzicato mit Auftaktcharakter (T. 234, zum Tenuto-d¹ der Vn, T. 236-238),
- + Pizzicato mit Abbruchcharakter (T. 251).

T. 267 Antizipation des Schlusses

T. 273ff. Die Bartok-Pizzicati sind autonom geworden, sie stehen nur noch für sich selbst. Die zunächst kontextbestimmte Gestalt ist kontextfrei geworden und kann in ganz neuen Richtungen frei weiter komponiert werden.

Ähnliche Bedeutungs- und Paradigmenwechsel ließen sich an jeder charakteristischen Gestalten beschreiben. Bei Lachenmann sind Ereignisse nie nur an einer Stelle prägend, sondern sie erscheinen mit einer großen zeitlichen Ausdehnung. Beim ersten Auftreten wird ihre spätere Bedeutung dabei oftmals noch lange nicht klar, da sie in diesem Moment von einem ganz anderen Kontext her bestimmt ist.

Die Tonhöhen erscheinen in Gran Torso

+ an einer einzigen Stelle autonom (Fermate T. 206)

+ als tendenziell nachrangige Fokussierung eines bestimmten Spektrums in der Geräuschhaftigkeit von Flautato, arco gepresst, Spannschraubenimpulsen usw.,

und bilden somit viel stärker ein Mittel der Färbung als einer vordergründig wirksamen Harmonik.

Es gehört zu den wichtigen Leitlinien in Lachenmanns Komponieren, die zunächst etablierten Festlegungen einzelner Bausteine zu brechen, und die Gestalten dadurch in neue Qualitäten überzuführen.

"In Gran Torso (...) war es die "spielerische" Hinwendung – nicht zum ersten oder gar einzigen Mal – zu Prozessen der Klanghervorbringung, diesmal an einer Gattung, die im Gegensatz zu früher entstandener, flexibler handhabbarer Orchestermusik wie Air und Kontrakadenz, von einem strikt zusammengesetzten Instrumentalapparat ausgeht, der vermutlich auch viel empfindlicher tabuisiert ist als jene. Durch diesen Ansatz geriet ich an ganz prosaische experimentelle Aufgaben: Wie bestimmen sich unter solchem Aspekt die Klang-, Bewegungs-, die Aktionskategorien, welche Art von Logik bestimmt das Zueinander, wie weit gefährdet polyphones Ordnungsdenken die haptische Präsenz des momentan hervorgerufenen Klangs, wo schneidet sich die alte Musizierpraxis mit dem neu zu etablierenden Aktionsrepertoire, was geschieht mit der vielleicht lästigen Quintenstimmung der Instrumente, jetzt, wo sie zu "Geräten" werden sollen, was ist unterm geänderten Blickwinkel ein Tremolo, was ein Aufstrich oder Abstrich? Alles Fragen, die sich von selbst aus der Wnadlung des Materialbegriffs ergeben. Der veränderte Umgang mit den Mitteln und die Neudefinition des Materialbegriffs ist bei einer Analyse reaktiv schnell ergründet und beschrieben. Aber die klingenden Vorgänge, die so freigesetzt werden, bieten sich so an als Formanten von dialektischen Klangprozessen und Situationen, die erst jetzt strukturierbar geworden sind. Der veränderte Blick will beschäftigt werden, denn sonst verschleiert er sich wieder vor der "negativen Idylle". In Gran Torso zeigt der Bogenstrich nicht mehr in erster Linie ein intervallisch bezogenes Klangereignis an, sondern das Moment der Friktion bei der Erzeugung von Klang. Wo diese ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, kann und sollte sie auch woanders als an gewohnter Stelle am Instrument stattfinden. Was da erklingt, könnte als bewusst gemachter Bogendruck sich woanders völlig veränderten Druckverhältnissen aussetzen. Dann allerdings kommen Klangresultate ins Spiel von ganz anderer physikalischer Komplexität oder Banalität, deren übrige Komponenten ihrerseits als komponierbare sich anbieten. So ergibt sich ein Verknüpfungszusammenhang, der das Banale komplexe und das Komplexe banal macht. Und 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 scheint.

Dabei sind die Möglichkeiten dialektischer Neubestimmung innerhalb des instrumentalen Rahmens schon anspruchsvoll genug. Pizzicato und Col legno battuto, unter bestimmten Vorbedingungen Varianten desselben Impulsprinzips, zum Beispiel bei nachhallenden Flageolets in beiden Spielweisen eng verwandt gemacht und so wieder beziehungsvoll trennbar, der schöne voll Ton als Dissonanz im akustisch radikal ausgetrockneten Umkreis perforierter Bogen-Press-Aktionen. Originale und abgeleitete Modelle, "Verfremdungen", tauschen ihre Rollen, spielen das Fragespiel nach Ei und Henne. Ich gerate so schon im Vorfeld des Komponierens in einen oft für mich selbst unabsehbaren Denkbereich von mehr oder weniger komplexen Kategorien." (1988)

"Torso heißt das Stück deshalb, weil all die strukturellen Bereiche, die berührt werden, deutlich die Möglichkeit in sich tragen, selbständig in sich fortentwickelt zu werden. Auf diese Möglichkeiten, die jeglichen realistischen Rahmen einer Aufführung im Konzert sprengen würde (wo es doch seine Wirkung tun soll), wird gleichsam "widerstrebend" verzichtet: deshalb "Gran Torso". (1978)