

Die Wand – das Gegenüber Über die Rolle der »Hauswand« in Helmut Lachenmanns »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«

Matthias Hermann

Gestern standst Du
An der Mauer.
Jetzt stehst Du
Wieder an der Mauer.
Das bist Du
Der heute
An der Mauer steht.
Mensch, das bist Du
Erkenn Dich doch
Das bist du.

Ernst Toller, aus *Masse Mensch*

(Text zu »Consolation 1« (1967) von Helmut Lachenmann¹)

»Vielleicht ist die Hauswand die wichtigste Figur in Andersens Märchen.«
(Helmut Lachenmann im Gespräch am Rande der Stuttgarter Produktion von *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* 2001)

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem Bild der Hauswand in Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Musik mit Bildern, 1990–1996). Die Analyse basiert dabei zu einem gewichtigen Teil auf graphischen Exzerpten. In diesen Reduktionen der Partitur (auf eine Art Particell) sind jeweils bestimmte strukturelle Aspekte herausgestellt. Dabei werden weitgehend die Notationsformen Lachenmanns beibehalten. Hinweise zu den in den Graphiken verwendeten Abkürzungen und Symbolen finden sich am Ende des Textes. Der Vorzug dieser Exzerpte liegt in der musikspezifischen Relevanz ihrer Anschaulichkeit – musikalische wie notationsbezogene Details werden hier in der konkreten Wiedergabe sinnfällig und lassen sich unmittelbar zur Partitur in Beziehung setzen. Die Reduktion der Partitur im Exzerpt bietet zudem die Möglichkeit, den Blick auf ausgewählte Ereignisse freizulegen. Dadurch wird dem Leser erspart, sich aus dem hochkomplexen Gesamtbild eines Partiturausschnitts die vermeintlichen Details zusammenzulesen. Vielmehr lassen sich so auch über einen längeren Zeitraum (z.B. 100 Takte) Entwicklungen bestimmter Kategorien des musikalischen Materials übersichtlich darstellen und wesentlich einfacher nachvollziehen.

Die Hauswand wurde gewählt, weil sie über den gesamten 2. Teil der Oper verteilt an mehreren Stellen auftaucht, und sich somit die kompositorische Auseinandersetzung mit einem Objekt im Sinne einer dramaturgischen Entwicklung untersuchen lässt.

¹ Helmut Lachenmann, *Musik als Existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 376

Abschließend wird die Frage gestellt, ob die Hauswand letztlich »nur« ein Objekt in Andersens Märchen ist, oder darüberhinaus noch eine ganz andere, paradigmatische Referenz beinhaltet.

In der Tat nimmt die »Hauswand« (so der Titel in der Partitur) eine sehr prominente Stellung in Lachenmanns Oper ein. Der zweite Teil der Partitur weist folgende Einteilung auf:

- Nr. 11 – Hauswand 1 »In einem Winkel«
- Nr. 12 – [»Ritsch 1«] Ofen
- Nr. 13 – Hauswand 2
- *
- Nr. 15a – Hauswand 3 »Litanei« [»Der Kriminelle, der Wahnsinnige, der Selbstmörder«]
- Nr. 15b – »Schreibt auf unsre Haut«
- Nr. 16a – Ritsch 3
- Nr. 16b – Kaufladen
- Nr. 16c – Überleitung »Die Weihnachtslichter stiegen höher«
- Nr. 17 – Abendsegen [»Wenn ein Stern fällt...«]
- Nr. 18 – ... zwei Gefühle...
- Nr. 19 – Hauswand 4 [»Zählakte«]
- Nr. 20a – Ritsch 4
- Nr. 20b – Großmutter
- Nr. 21 – Nimm mich mit
- Nr. 22 – Himmelfahrt [»in Glanz und Freude«]
- Nr. 23 – Shô
- Nr. 24 – Epilog [»Aber in der kalten Morgenstunde«]

* Nr. 14 ist nicht komponiert (die Szene der gebratenen Gans).

Die den Nr. 11, 13, 15a und 19 entsprechenden Passagen in Andersens Märchen lauten:

Hauswand 1 (Nr.11):

... In einem Winkel zwischen zwei Häusern – das eine sprang etwas weiter in die Straße vor als das andere – setzte sie sich und kauerte sich zusammen. Die kleinen Füße hatte sie fest angezogen, aber es fror sie noch mehr, und sie wagte nicht nach Hause zu gehn, denn sie hatte ja keine Streichhölzer verkauft, nicht einen einzigen Dreier erhalten. Ihr Vater würde sie schlagen, und kalt war es daheim auch, sie hatten nur das Dach gerade über sich, und da pffff der Wind herein, obgleich Stroh und Lappen zwischen die größten Spalten gestopft waren. Ihre kleinen Hände waren vor Kälte fast ganz erstarrt. Ach! Ein Streichhölzchen könnte gewiss recht gut tun; wenn sie nur wagen dürfte, eins aus dem Bunde herauszuziehen, es anzustreichen und die Finger daran zu wärmen.²

² Text des Andersen-Märchens nach Programmheft der Staatsoper Stuttgart zu Helmut Lachenmann »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«, Stuttgart 2001/2002, S. 9ff

Hauswand 2 (Nr.13):

... sie saß mit einem kleinen Stumpf des ausgebrannten Hölzchens in der Hand.³

Hauswand 3 (Nr.15a):

... Da erlosch das Streichholz und nur die dicke kalte Mauer war zu sehen.⁴

Hauswand 4 (Nr.19a):

– (kein Text bei Andersen)

(Epilog, Nr.24: *Aber im Winkel am Hause saß in der kalten Morgenstunde das kleine Mädchen mit roten Wangen, mit lächelndem Munde – tot, erfroren am letzten Abend des alten Jahres.*⁵)

HAUSWAND 1

Die Hauswand wird zum ersten Mal genannt, als das Mädchen allein auf der Straße zurückbleibt. Das Chaos der Straße und die Bedrohung durch die Wagen sind ebenso vorüber wie der Glanz der weihnachtlichen Lichter aus allen Fenstern.

Andersen beschreibt hier, am Beginn des zweiten Teils des Märchens, ausführlich äußere Gewalt, die Angst vor Zuhause, und den Wunsch des Mädchens nach einem Abenteuer. Dass es sich bei diesem Wunsch um einen existenziellen Konflikt handelt, wird von Andersen nicht speziell herausgearbeitet – er bleibt in seiner Schilderung dem Bild des Kindes treu, das sich aus sich heraus noch nicht kompetent fühlt, an den Ordnungen zu rütteln.

Helmut Lachenmann schrieb zur Hauswand 1 im Programmheft der Stuttgarter Oper:

»Es ist späte Nacht, die Straßen sind leer, verlassen. In einem Winkel zwischen zwei Häusern setzte sie sich und kauerte sich zusammen. Sie wagt nicht nach Hause zu gehen. Die Kälte wird zunehmend aggressiv, greift nach ihr. Musik als ihr Abbild gerät nochmals auf andere Weise ins Schrille, Gewaltsame, beschwört zugleich Erstarrung und zitternde Todesangst vor dem eigenen Erkalten.«⁶

Die Situation des Mädchens ist die einer tiefgreifenden Einsamkeit. Das Mädchen irrt umher, kauert sich in den Winkel, und hat nur noch die Hauswand bei sich. Mit dem Kauern in dem Winkel ist das Mädchen an einem Punkt angekommen, wo es keine anderen Orte mehr gibt. Es hat seine äußere Bewegung eingestellt, und es hat seine Suche im Draußen aufgegeben. In dem Maße, wie die Energie für ein Weitergehen verloren ist, wen-

³ a.a.O.

⁴ a.a.O.

⁵ a.a.O.

⁶ a.a.O., S. 7

det sich die Situation zu einer Konzentration des Mädchens auf sich selbst. Es enttarnt sich seine reale Lebenssituation. Die Kälte nimmt zu, die Wand bietet kaum Schutz, es kann nicht mehr richtig sprechen (die Lippen sind ausgekühlt), die Finger werden steif.

Die existenzielle Verlorenheit des Mädchens wird in der Partitur im Zusammenwirken der Klänge deutlich: da sind zum einen Klänge, die für die Wand stehen (A), es gibt Klänge, die für das Mädchen stehen (B), es gibt Klänge, die für die Kälte stehen (C), und es gibt solche, die für das Streichholz stehen (D).

A. DIE WAND

Für die Wand stehen lange gehaltene, starre Klänge – in der Hauswand 1 sind dies zunächst die Rahmentöne von E-Orgel und 1.Geigen (*fis*⁴) bzw. Kontrabässen (*CIS*₁). Das *fis*⁴ hatte sich bereits am Ende der Nr. 10 »Aus allen Fenstern« etabliert, als ferner Nachklang aus dem Glanz der weihnachtlichen Lichterwelt.

Nr.11 Hauswand 1 "In einem Winkel"



The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Nr.11 Hauswand 1 'In einem Winkel'". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 765, 1, 11, 16, 26, 33, and 38 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a working draft.

T. 11: Übergang der Rahmentöne in tonloses Rauschen (auf dem Steg)

T. 15: Wiedereinblenden von flautato am Grifffinger gespielten Tönen, die sich auch der Mittellage annähern.

T. 26: Erneute Spreizung des Klangs ($b^4 - H_2$). Das hohe b gerät in T. 38 ins Zittern.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 50-84. The score is written on four systems of staves. The first system (measures 50-61) shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a tremolo effect. The second system (measures 67-73) shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a tremolo effect. The third system (measures 84) shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a tremolo effect. The score is titled "Nr.12 Ofen (Ritsch 1)".

T. 61: Die Tonhöhen gehen wieder in tonloses Rauschen über (auf dem Steg), diesmal tremolo – der Klang beginnt zu zittern (Kb bereits ab T. 57). Innerhalb dieser tonlos bebenden Wand treten zweimal tonhöhenbesetzte Klänge auf (T. 64, T. 73), die sich wie Trugbilder schnell wieder zurückziehen.

Die Wand bleibt für das Mädchen unerreichbar. In T. 18 findet zwar eine subtile Annäherung an das Register statt, in dem sich die Stimmen bewegen, diese einmalige Annäherung erscheint aber mehr wie die letztmalige Nähe eines Abschieds.

B. DAS MÄDCHEN

Von Andersens Text lassen sich in Lachenmanns Partitur die folgenden Textfragmente verfolgen:

--- In einem Winkel zwischen zwei ... (Schluss Teil 1, T. 758-766, Chor)

--- sie wagte nicht nach Hause zu gehn, ... (T. 15-20, Chor)

--- Ihr Vater würde sie schlagen, ... (T. 19-24)

--- Ein ... (T. 44, Sopran 2)

--- Streichholz ... (T. 53-55, Sopran 1+2)

--- könnte ... (T. 59, Sopran 1)

--- anzustreichen ... (T. 67-76, Sopran 1+2)

--- Streichholz ... (T. 91-99, Sopran 1+2)

Auf die gesamte Passage von Andersens Märchen bezogen, ergibt sich folgende Umsetzung des Textes:

... In einem Winkel zwischen zwei Häusern – das eine sprang etwas weiter in die Straße vor als das andere – setzte sie sich und kauerte sich zusammen. Die kleinen Füße hatte sie fest angezogen, aber es fror sie noch mehr, und sie wagte nicht nach Hause zu gehn, denn sie hatte ja keine Streichhölzer verkauft, nicht einen einzigen Dreier erhalten. Ihr Vater würde sie schlagen, und kalt war es daheim auch, , sie hatten nur das Dach gerade über sich, und da pfiß der Wind herein, obgleich Stroh und Lappen zwischen die größten Spalten gestopft waren. Ihre kleinen Hände waren vor Kälte fast ganz erstarrt. Ach! Ein Streichhölzchen könnte gewiss recht gut tun; wenn sie nur wagen dürfte, eins aus dem Bunde herauszuziehen, es anzustreichen und die Finger daran zu wärmen.

Andersen baut an dieser Stelle seines Märchens ein retardierendes Moment ein, indem er die sozialen und materiellen Gegebenheiten im Zuhause des Mädchens detailliert schildert. Die eigentliche Konfliktsituation erscheint allerdings nur in einem einzigen Satz, sie ist auf den kindlichen Ausruf »Ach!« reduziert.

Lachenmann verzichtet auf die ausführlichen Detailschilderungen Andersens bezüglich Armut und Kälte (beides ist bekannt), und reduziert den Text auf den Kern des existenziellen Konflikts des Mädchens: da ist zum einen die Angst vor der Rückkehr nach Hause, vor der Bestrafung. Das Zuhause ist eine Welt, die als gewaltsame Unterdrückung erfahren wird. Und da ist zum anderen das Streichholz, das Wärme schenken könnte. Das Wort Streichholz taucht in der Nr. 11 bereits ab T. 44 auf – mehr als die Hälfte der 9 Minuten (solange dauert die Nr. 11) ist es Thema. Genauer: ist der Konflikt des Mädchens

Thema, die Zeit, in der ihre Entscheidung heranreift. Es ist eine Entscheidung, Tabus zu brechen, Regeln und Gesetze zu überschreiten, etwas »Illegales« zu tun (konkret: das Kapital der Familie zu vernichten). Die Konzentration des Textes auf die Konfliktlinien legt offen, um was es in diesem Moment geht: um eine Entscheidung.

Lachenmanns Musik nimmt diese Entscheidung ernst. Denn eine Entscheidung braucht vor allem eines: Zeit. Und so, wie die Musik hier klingt, ist es eine Entscheidung, in die ein total vereinsamtes, von jeglicher Kommunikation abgeschnittenes Kind durch die ständig aggressiver werdende Außenwelt (hier: Kälte) hineingetrieben wird. Die Zeit der Hauswand 1 ist keine abwartende, verstreichende, sondern sie ist die Zeit einer sich zuspitzenden Krise.

Auch die Hauswand kann das Schicksal des Mädchens nicht abwenden, wenngleich sie als gewissermaßen letzter verbliebener Begleiter im Prozess der Entscheidung beim Mädchen bleibt – als ein Gegenüber, das die Entscheidung auf das Mädchen zurückwirft.

Das Mädchen kauert in einem Winkel zwischen zwei Wänden. Akustisch kann man eine Repräsentanz dieser Wände in zwei weit auseinander liegenden Klängen (hoch – tief) sehen. In dem Maße, wie diese Klänge weit vom mittleren Register entfernt sind, verweisen sie auf eine gleichermaßen abstrakte wie konkrete Qualität: man kann keine Verbindung zu ihnen aufbauen. In dem riesigen Klangloch zwischen E-Orgel/Geige und Kontrabass setzen die Artikulationsversuche des Mädchens ein: seine Lippen sind nicht mehr frei beweglich, Atemgeräusche und sonstige Friergeräusche nehmen mehr Raum ein als der tatsächliche Text. Die Textpassagen liegen bei den Vokalistinnen (Chor), lediglich das Wort *Streichholz* und die nachfolgenden Textreste (*wa*)*gen*, könnte, *anz-zu-...* sind bei den Soli.

Nr.11 Hauswand 1 "In einem Winkel"

T. 4: Mit dem Flautando gespielten Glissando der hohen Streicher fällt eine letzte Sternschnuppe auf das Mädchen herab. In seinem Zielpunkt (*es¹*) verbindet es sich mit den gesungen-gehauchten frierenden Klängen der Vokalist:innen.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 67-85. The score is written on ten staves (five systems of two staves each). The top staff is a vocal line in treble clef. The bottom four staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into two systems by a dashed vertical line. The first system contains measures 67-83, and the second system contains measures 84-85. The lyrics are: 67 ANZ- -ZU S-TR- -E- -ICH-... F H W H H SCH N SCH H W H H CH HAD. 84 Wd Hm (SCHREI) HAD A- ... - ICH ICH ICH ICH-HOLZ. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'f'.

T. 53ff: Das Streichholz rückt allmählich in den Mittelpunkt, die Magie des Verbotenen greift um sich, verschwindet, wird wieder virulent, der Kampf um die Entscheidung wird intensiver. T. 85: In der zunehmenden Ohnmacht deformiert sich die Sprache zum Schrei (im Sinne eines »es geht nicht mehr, es ist nicht mehr auszuhalten«).

C. DIE KÄLTE

Es gibt eine Anzahl von Klängen, die für klirrende, schreiende oder auch schneidende Kälte stehen: Die Pan-Flöten und das weiße Rauschen der Zuspieler (die Zuspieler 1 und 2 steuern CDs, auf denen elektronisch erzeugtes Rauschen aufgenommen ist) bilden eine Referenz zu Windstößen. Die gestrichenen Becken stehen für einen »unter die Haut kriechenden« Klang, die hohen Zweiklänge der Klaviere klirren. Eine Vielzahl der vokalen Klänge wie z.B. geflüstertes Hauchen (»H«), Beben der Lippen (»W«), Blasen durch enge Lippen (»F«) sind vom Frieren her zu verstehen – alles sind Geräusche, die man beispielsweise beim Wärmen von kalten Händen erzeugt, oder auch schlicht naturalistische Friergeräusche. Insbesondere die Klänge der gestrichenen Becken nehmen im Verlauf der Hauswand 1 an Aggressivität zu, bis sie zu schreienden Klängen werden (auch die Soli deformieren ihr Singen zum Schrei).

Nr.11 Hauswand 1 "In einem Winkel"

765 1 8

(FRIEREN) H H Hd W W Hd Hd W RR H F H F R H H H H H H

(ZUSP.) BL. PANFL. STY. TR.

15 16

33

WÜNÜ A RR Hd H SCH WW RR H H H H H H H SCH Hü

T. 8: Streichen über Kleidung

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Die Wand – Das Gegenüber". The score is written on three systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 50 and ends at measure 66. The second system starts at measure 67 and ends at measure 83. The third system starts at measure 84 and ends at measure 86. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten lyrics in German, including "H F CH A", "SCHN WWRN FFFTT HU HW A E I CH FFFHF...", "S NN HWW", "F H WWHd SCH", "N SCH H Wd H", "CH HAd", "Nr.12 Ofen (Ritsch 1)", "Wd HWW (SCHREI) HAd", and "A—". The score is written in a clear, legible hand.

T. 64, 73: Auch die in den Rahmenklang eingeblandeten Cluster geraten ins Zittern, werden vor Kälte geschüttelt.

T. 86: Der Schrei ist ein letzter verzweifelter Protest gegen die übermächtige Kälte.

Die Eskalation der Kälte zwingt das Mädchen immer weiter in die Entscheidung hinein. Die Hauswand, ursprünglich aufgesucht, um Schutz zu finden, bietet keine Rückzugsmöglichkeit: sie steht kalt, bleibt unerreich, kommuniziert nicht.

D. DAS STREICHHOLZ

Auch das Streichholz bildet eine eigene klangliche Schicht in der Hauswand 1. Bei den legno-battuto-Aktionen des Solo-Oktetts rückt die Holz-Seite des Bogens ins Zentrum, und die Streichinstrumente selbst werden durch das Streichen auf dem Corpus per se zum »Streich-Holz«.

Nr.11 Hauswand 1 "In einem Winkel"

T. 43: legno battuto – die Holzseite des Bogens wird gespielt. Jeder Praller in den Saltandofiguren steht für ein Streichholz.

Handwritten musical score for T. 61, T. 67, and T. 84. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include:

- (N) STREICHHO-L2
- A E I CH
- LEGNO
- S-TR- -E- -ICH...
- Nr.12 Ofen (Ritsch 1)
- A—
- FEU
- ... - ICH
- ICH
- ICH
- ICH-HOLZ
- LEGNO

The score is divided into three systems, each starting with a measure number (50, 67, 84) and a time signature (4/4).

T. 61: Tonloses Streichen auf dem Steg, tremolo – die Vibration der Wand ist gleichzeitig verstehbar als Option des Streich-Holzes. Die Ausbrüche in T. 64 und 73 sind dann Antizipationen des erfolgreichen An-Ritschens des Streichholzes (das angeriebene Holz »fängt« Klang). Bevor schließlich der Streichholz-Ritsch inszeniert wird (T. 98, als in Ultraschall erwachender Klang auf dem geriebenen Dobâchi) steht noch eine große Legno-Tupfer-Kadenz von Solo-Geige und Solo-Cello, die die utopische Brillanz des Ritsches, die Ungeduld, das dem Ergebnis Entgegen-Fiebern nach dem Fällen der Entscheidung, spürbar werden lassen.

Die »Hauswand 1« dauert 9 Minuten. Innerhalb des Andersen-Textes ist dies der zweitlängste Abschnitt der Musik (lediglich die große Weihnachtsarie mit dem gesprochenen Zitat des Märchens *Aus allen Fenstern*, der mediterrane Exkurs der ...zwei Gefühle... und die extraterritoriale Welt der *Shô* dauern mit 10,5, 22,5 bzw. 10 Minuten real noch länger).

Sie ist die wichtigste Szene des Märchens, die eigentliche Schlüsselszene.

Die nachstehende Graphik führt alle genannten Aspekte der Hauswand 1 zusammen:

Nr.11 Hauswand 1 "In einem Winkel"

765

(TEXT) ZWISCHEN ZWEI
(FRIEREN)

H H Hd WW Hd Hd W RR H F Hf H HH HH H SIE WA-

(ZUSP.)

PANFL.

16

-GTE NICHT NA-CH HAUSE ZU IHR GEHN NA CH HAUSE ZU
VATER WÜR--DE SIE SCHLA-GEN
SIE WÄGTE NICHT

PELL

PANFL.

33

LEGNO

WÜNÜ A RR Wd H SCH WW RR H EIN H HH H H H SCH HÜ~

Handwritten musical score for voice and instruments, featuring lyrics and musical notation.

System 1 (Measures 50-55):

50 H F CH A (N)STREICHHO-L2 WÜ WAGEN KÖNNTE
SCH N WW RR N FF FT HU HW A E I CH FF HF... S NN HNW

System 2 (Measures 67-72):

67 ANZ - - ZU S-TR - E - ICH - ...
F H WW Hd SCH N SCH H Hd H CH HAD

System 3 (Measures 84-89):

84 Hd HNW (SCHREI) HAD A ... - ICH ICH ICH ICH-HOLZ
FEU

Section Header: Nr.12 Ofen (Ritsch 1)

Instrumentation: LEGNO, C.

Handwritten Notes: The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations like "LEGNO" and "C." above the staves.

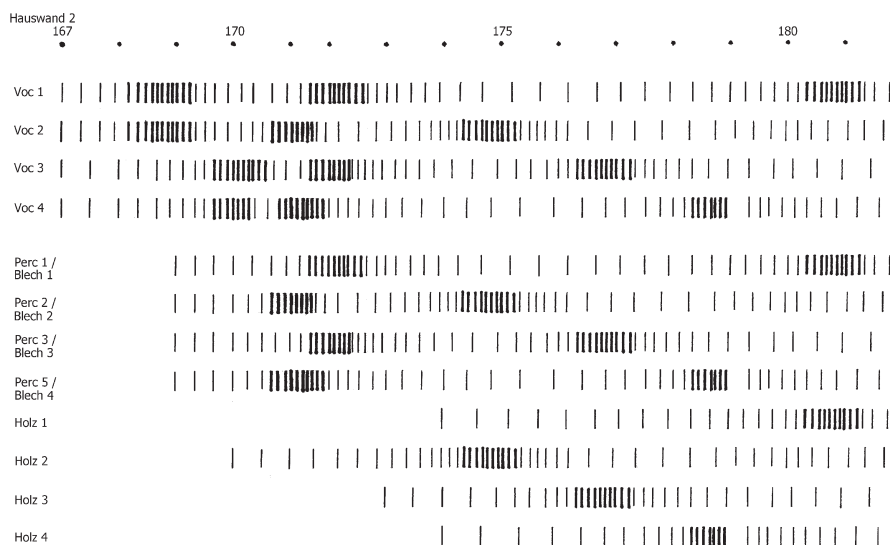
HAUSWAND 2

Nachdem die Erscheinung des Ofens (Nr.12) verlischt, entmaterialisiert sich der warme Orchester-Klang (T. 162-166), und es bleibt eine neue Qualität von Fläche übrig: der Klang von aneinander geriebenen, ca. handflächengroßen Styroporplatten.

Helmut Lachenmann zur Hauswand 2:

»... zurück bleibt die kalte Hauswand: das taube Rauschen von Verpackungsmaterial, Styropor.«⁷

Der Klang ist nicht mehr vielschichtig, sondern zunächst technisch, einheitlich (nahezu alle Instrumentalisten und Vokalist:innen reiben Styropor). Und doch wird die Wand zu einer Wand, die von dem Mädchen allmählich wahrgenommen wird. Man hört ständig sich verlagernde Crescendi und Decrescendi aus unterschiedlichen Raumrichtungen, wodurch die Styroporfläche zu einem dynamischen Gegenstand wird. Man hat den Eindruck, als fordere die Wand das Mädchen zu einer Stellungnahme heraus, als studiere das Mädchen die Beschaffenheit der Wand:.



(Jeder Strich in dieser Graphik steht für eine Umdrehung der Styroporplatten. Dreht man die Platten schneller gegeneinander, wird der Klang lauter. An diesen Stellen sind die Striche dicker gezeichnet.)

⁷ a.a.O., S. 7

Ab T. 181 ändert sich die Morphologie des Raumklangs, die Wand richtet sich neu aus, wird bezüglich des seitherigen Erscheinungsbildes diffus. Neue, viel pluralistischere Zuordnungen werden wirksam:

	181				184
Sopran					
Alt					
Tenor					
Bass					
Zuspiel 1.2					
Zuspiel 3.4					
Zuspiel 5.6					
E-Org./Cel.					
Pfte 1.2					
Git 1.2					
Ar 1.2					
Pk 1.2					
Xylo 1.2					
Vibra 1.2					
Perc 1-5					
Holz					

Andersens Text zur Hauswand 2 lautet:

*... sie saß mit einem kleinen Stumpf des ausgebrannten Hölzchens in der Hand.*⁸

Es gibt in der Nr. 13 keine Äußerung des Mädchens, von Andersens Satz wird nichts artikuliert.

Die Vokalistinnen sind nahtlos eingereiht in die anonym-dynamische Masse der Styroporspieler, die Soli haben tacet.

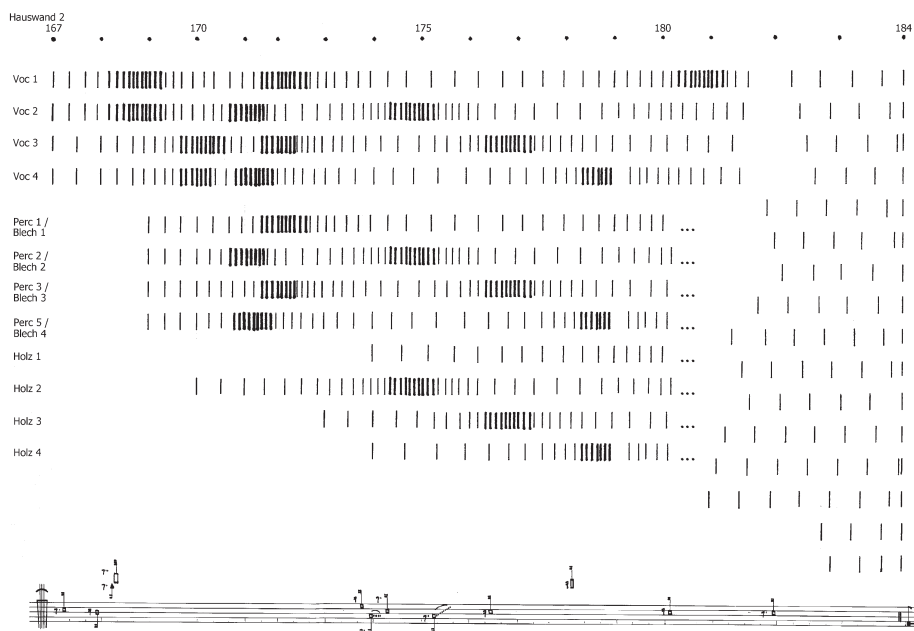
Dennoch sind in dieser keineswegs planar Gesamtstruktur einzelne punktuelle Zeichen auszumachen (Legno-Tupfer), die die Streichholz-Typologie fortschreiben:



⁸ a.a.O., S. 10

Indem diese Zeichen aber einen Hintergrund zur Styroporfläche bilden, stellen sie etwas anderes dar als die vordergründige Konnotation des Streichholzes. Die Tupfer werden zu subtilen Zeichen, die zunächst abstrakt sind. Sie verweisen auf keinen Kontext, keine Richtung, sie wirken asemantisch. Und doch fordern sie dazu heraus, dass man sich – jenseits der Beobachtung der dynamischen (lebendig-vielschichtigen) Qualität der Wand – Gedanken über mögliche Identitäten dieser im Moment noch amorphen Zeichen macht. Die folgende Graphik führt beide Schichten zusammen:

- a. die dynamische Fläche der Styroporschicht,
- b. die in die Styroporschicht eingebetteten Tupfer.



Wie bereits erwähnt, ist in der Nr. 13 von Andersens Text in der Partitur nichts zu finden. Man erlebt das Mädchen wiederum als ein auf sich zurückgeworfenes, diesmal aber in einer immer bewussteren Wahrnehmung der Wand, die zu einem Gegenüber wird: das Mädchen betrachtet die scheinbar strukturlose Fläche und entdeckt darin eine Menge von Dynamik und Feinstrukturen. In gewisser Weise betrachtet das Mädchen auch die Geschichte dieser Wand, was alles über sie hinweggegangen sein mag.

Hauswand 2 bricht in T. 184 ab – an dieser Stelle wäre der Ort für Ritsch 2 und die Erscheinung der gebratenen Gans gewesen. Hier bleibt offen, wie sich die abstrakten Tupfpunkte zu einer Struktur verdichtet hätten, die den Ritsch des nächsten Streichholzes ausgelöst hätten.

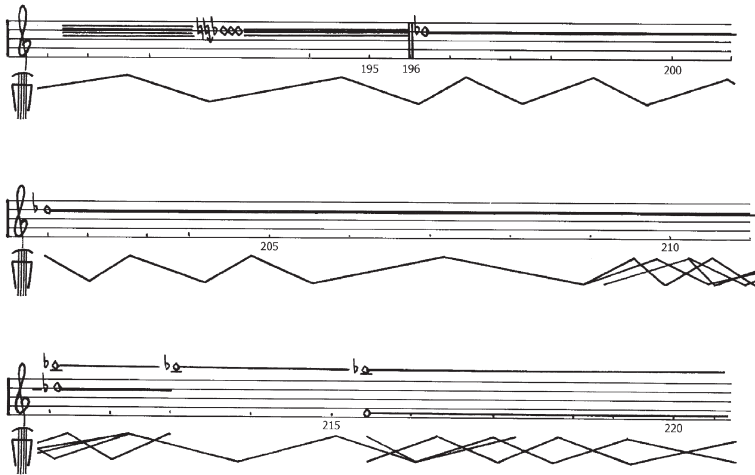
HAUSWAND 3

Die Partitur geht an dieser Stelle (T. 184) unmittelbar in eine andere Qualität von Wand über: der Flächenklang wandert vom Styropor in die hohen Streicher. Durch die gesamte Nr. 15a (einschließlich des Vorspanns ab T. 184) hört man sehr leise, lange gehaltene Klänge der Geigen und Bratschen, die mit extrem langsamer Bogengeschwindigkeit und minimalem Bogendruck (*arco flautando lentissimo*) gespielt werden. Auch diese Fläche ist keine statische, sondern eine nahezu bunt gestaltete – der Klang verändert sich ständig, wandert, wird brüchig, franst aus, wird beschädigt, bis er schließlich in einem tonlosen Rauschen auf dem Steg endet (T. 256):

Hauswand 3 - Vorspann



Nr. 15a Litanei



The musical score consists of four systems, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and rests, accompanied by graphical waveforms below the staff. The systems are labeled with measure numbers: 225, 230, 235, 240, 244, 250, 255, and 260. A small drum icon is present at the beginning of each system.

Nr. 15b „Schreibt auf unsre Haut“

Die dritte Hauswand hat darüberhinaus ein neues Element, das sich häufig auf Wänden findet: es gibt eine Schrift, die auf die Wand aufgesprüht erscheint. Vermutlich wurde sie vor langer Zeit dort angebracht. Als (illegal) auf eine Wand aufgebrachter Text hat er Parolencharakter. Der Text wird aber nicht deklamiert, sondern vom Chor geflüstert. Dabei ist der Zusammenhang des Textes oftmals fragmentiert, so wie man stockend liest, wenn man einen Text immer wieder beim Lesen entziffern muss.

Helmut Lachenmann über die Hauswand 3:

»Jedoch der Widerstand ist erwacht, reflektiert und artikuliert seine Situation. Vom extrem verlangsamten Streichergestus flankiert, »kommt er zur Sprache«: nach den Konsonanzen jetzt die Konsonanten der Litanei; Text von Vokalistinnen und Orchester im tonlosen Fortissimo geflüstert.«⁹

Lachenmann über die Implementierung des Ensslin-Texts:

»Ich hatte das Bedürfnis zwei sperrigere Aspekte (des Märchens) hervorzuheben, die allenfalls latent darin schlummern. Der eine ist das Moment der Gewalt: Naturgewalt in Form von grausamer Kälte, gesellschaftliche Gewalt in Form von bürgerlich-unschuldiger Gleichgültigkeit gegenüber Hilflosigkeit und Elend bis hin zum Übermut des Pantoffelraubs, beim Mädchen selbst auf die in der Verzweiflung gewagte »unschuldige« Verbotsübertretung kondensiert. In meiner Kindheit war ich bekannt mit Gudrun Ensslin. (...) Sie war eine hochbegabte Schülerin – idealistisch gesinnt und in ihrem humanen Enthusiasmus innerlich mehr und mehr zerbrochen durch die politischen Ereignisse jener Zeit – (...) wodurch sich ihre intellektuelle und idealistische Energie radikal umgepolt hat in unglaubliche Bitterkeit, Hass auf das politische System bis hin zur kriminellen Gewaltbereitschaft. 1968 hat Gudrun Ensslin in einem Frankfurter Kaufhaus Feuer gelegt. Sie wollte (...) auf die Gleichgültigkeit der westdeutschen Konsumgesellschaft gegenüber den Ungerechtigkeiten in der Dritten Welt aufmerksam machen (...) Gleichzeitig hat sie die mit solcher Gleichgültigkeit einher gehende Selbstzerstörung des Individuums in unserer Gesellschaft diagnostiziert. (...) An ihren kriminellen Handlungen gibt es nichts zu entschuldigen. Aber mit ihrer Verurteilung ist die Frage nach unserer Mitverantwortung nicht abgehakt. (...) Sie hat nicht nur gezündelt, sondern darüber hinaus zur Gewalt gegriffen, und hat dabei die eigene Menschlichkeit entstellt.«¹⁰

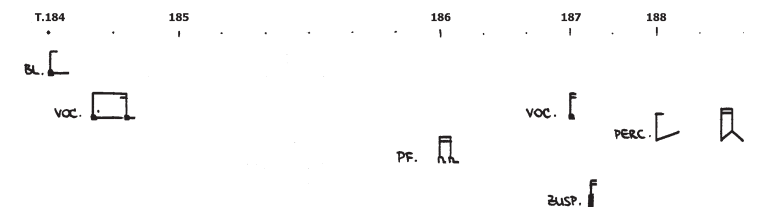
Der einstmals auf die Wand gesprühte Text steht schon seit vielen Jahren auf dieser Wand. Worte und Buchstaben sind nicht mehr gut zu erkennen, Wind, Wetter, Reinigungsmittel und neue Sprayer sind darübergangen. Diese Geschichtlichkeit des Textes auf der Wand bringt Lachenmann dadurch zum Ausdruck, dass jede vom Chor gesprochene Silbe simultan durch einen Geräuschklang überlagert wird: tonlose Klänge der Blechbläser, gewischte Aktionen der Schlagzeuger, das Reiben auf der Saitenumwicklung in den Klavieren sowie Geräusche und Klänge der Zuspielder (weißes Rauschen, Musik, Text) drängen den Text in den Hintergrund und verhindern eine vordergründig klare Verständlichkeit, besser: Entzifferbarkeit.

⁹ a.a.O., S. 7

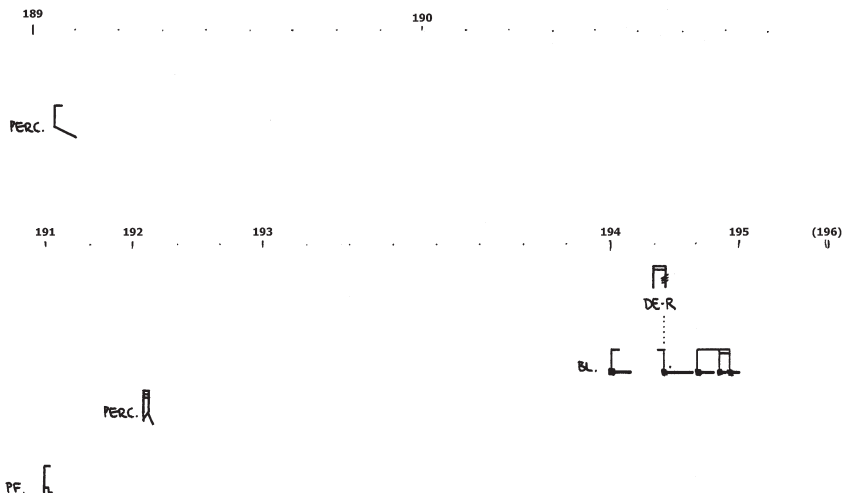
¹⁰ a.a.O., S. 21

Das Lesen des Textes wird aufwendig: an die Stelle eines flüssigen Lesens eines fortlaufend erkennbaren Textes treten Entziffern, Ergänzen, Rekonstruieren, Buchstabieren, an besonders »verwaschen« Stellen auch Spekulieren. Das Lesen wird hier zu einem archäologischen Nach-Denken.

Hauswand 3 (Vorspann)



Hier (im »Vorspann«) »sieht« man nur noch einzelne Splitter in verschiedenen Instrumenten, eine Art Voraus-Echo, quasi unentzifferbare Zeichen auf der Wand.



In T. 194 (also im vorletzten Takt vor dem Doppelstrich) beginnt der Text bei den Vokalisten (»Der...«).

Nr. 15a Litanei

T.196

Voc K-RIMINELLE DER SINNIGE DE-R WAHN A F R

Blech

Perc

Zuspiel

Pfte

Sonst.

200

SELBST MÖRDER SIE V

VA

CL

Ab T. 196 gibt es zahlreiche tonlose Aktionen, die absolut synchron mit dem von den Vokalistinnen geäußerten Text ablaufen.

T. 197, 199: In den Pausen wird die stets im Hintergrund präsente Wand der Streicher hörbar.

T. 201: Das »F« überbrückt als tonloses Geräusch die Pause.

202 (205)

VERKÖR DIESEN PERIN WIDERSPRUCH SIE VERRECKEN IN IHM

Blech

Perc

Zuspiel

Pfte

Sonst.

CL

T. 206: Die Klarinetten überbrücken die Pause (zusätzlich zu den Streichern).

T.207

Voc

IHR VERRECKE,,N Y-ERDELT- LICH-T DIE AUS-WEGLOSIG-KEI TOHNMACT DES M-EN-SCHEN IM SYSTEM

F F F F CH H(i) u ND N F

Blch

Zuspiel

Pfte

Sonst.

VA VN

T. 208: Tenor und Bass der Vokalisten 1 und 4 überbrücken gemeinsam mit Zuspielder 1 und 2 die Zäsur (Crescendo des weißen Rauschens), zusätzlich zu den Streichern.

	T.212				215		
Voc	 EN-T	 WEDER	 VER-	 - NICH-TEST DICH SELBST	 O-DEr	 DU VERNICHTEST	
Blech	 	 	 	 			
Perc	 	 	 	 	 		
Zuspiel							
Pfte		 			 	 	
Sonst.							

T. 212, 215: Die im Hintergrund präsente Wand der Streicher wird hörbar.

T.217
Voc
3
ANDERE
EN-TWEDER TO-T ODER EGOIST
220
Blech
Perc
Zuspiel
Pfte
3
Sonst.

T. 219: Die Pause wird von Zuspielder 2 (weißes Rauschen) überbrückt.

Von Ensslins Text sind lediglich Fetzen erkennbar übrig geblieben – der Rest des Briefes muss beim Lesen ergänzt, erspürt, erahnt werden. Un»gestört« erklingen für den Leser/ Zuhörer nur die folgenden Bruchstücke:

der kriminelle, der wahnsinnige, der selbstmörder – sie verkörpern diesen widerspruch, sie verrecken in ihm. ihr verrecken verdeutlicht die ausweglosigkeit/ohnmacht des menschen im system: entweder du vernichtest dich selbst oder du vernichtest andere, entweder tot oder egoist. in ihrem verrecken zeigt sich nicht nur die vollendung des systems: sie sind nicht kriminell genug, sie sind nicht wahnsinnig genug, sie sind nicht mörderisch genug, und das bedeutet ihren schnelleren tod durch das system im system. in ihrem verrecken zeigt sich die verneinung des systems: ihre kriminalität, ihr wahnsinn, ihr tod ist ausdruck der rebellion des zertrümmerten subjekts gegen seine zertrümmerung, nicht ding, sondern mensch.¹¹

Die Wand ist der Träger des Textes – seines Inhalts, seiner Erfahrungen, seiner Geschichtlichkeit. Und sie ist Träger von Geschichte, die nicht in die zugelassenen Schulbücher Eingang gefunden hat und längst vergessen sein sollte. Die Wand erhält diese abgekehrte Seite der Geschichte, und hält Spiegel vor, die man von Staats wegen lieber längst entsorgt hätte.

*Gestern standst Du
An der Mauer.
Jetzt stehst Du
Wieder an der Mauer.*

¹¹ a.a.O., S. 11

*Das bist Du
Der heute
An der Mauer steht.
Mensch, das bist Du
Erkenn Dich doch
Das bist du.*¹²

Die folgende Graphik führt in reduzierter Form die drei Schichten der Nr. 15a zusammen:
a. der Streicherklang als Trägerschicht,
b. die Vokalist:innen als Schicht der ursprünglichen Nachricht,
c. Bläser, Klaviere, Zuspielder und Schlagzeug als Schicht, die simultan über der geflüsterten Nachricht liegt.

Nr. 15a Litanei

T.196

Voc K-RIMINELLE

Blech

Perc

Zuspiel

Pfte

Sonst.

200

SELBST MÖRDER SIE V

¹² vgl. 1.

HAUSWAND 4

Auch nach dem Verlöschen des Weihnachtsbaumes wird bei Lachenmann noch einmal die Hauswand eingefügt (bei Andersen wird sie an dieser Stelle des Märchens nicht mehr separat erwähnt).

Helmut Lachenmann zur Hauswand 4:

»...Kalte Hauswand hier. Undurchdringlich, Medium von Halluzinationen des Geistes. ... Das Orchester wird hier vom Dirigenten in völliger Stille allein gelassen. Dies ist dessen eigene Fermate, er verweilt, wartet, während aus dem Orchester nach und nach individuelle Signalsplitter von allen Seiten sich zu lockeren Strukturen versammeln, ungesteuert, ohne geschlagene Zeit.«¹³

Auch in der Hauswand 4 gibt es Klänge, die in ihrer Kontinuität eine Fläche simulieren:

T. 349/350:	E-Orgel / gestrichene Becken / Streichen auf dem Holzdämpfer (Geigen)
T. 351/352:	E-Orgel / gestrichene Becken, Vokalisten, Bratschen
T. 353/354:	E-Orgel / Soli, Bratschen

¹³ a.a.O., S. 8

Hauswand 4

Handwritten musical notation for Hauswand 4, measures 350-351. The system consists of four staves. The first staff (treble clef) has a dashed line above it with a series of 'z' marks. The second staff (treble clef) has a '350' below it. The third staff (bass clef) has a '45' below it. The fourth staff (bass clef) has a '45' below it.

Handwritten musical notation for Hauswand 4, measures 352-353. The system consists of four staves. The first staff (treble clef) has a dashed line above it with a series of 'z' marks. The second staff (treble clef) has a '352' below it. The third staff (bass clef) has an 'A' above it. The fourth staff (bass clef) has a '45' below it.

Handwritten musical notation for Hauswand 4, measures 354-355. The system consists of four staves. The first staff (treble clef) has a dashed line above it with a series of 'z' marks. The second staff (treble clef) has a '354' below it. The third staff (bass clef) has a '45' below it. The fourth staff (bass clef) has a '45' below it.

In dieser – sehr zurückgezogenen, entfernten, in gewisser Weise distanzierten – Wand finden sich die von Lachenmann angesprochenen Trümmer. Deren dynamische Intensität nimmt von Zähltakt zu Zähltakt zu, bis zum *fff*, *ffff* in T. 354 (Zähltakt 3).

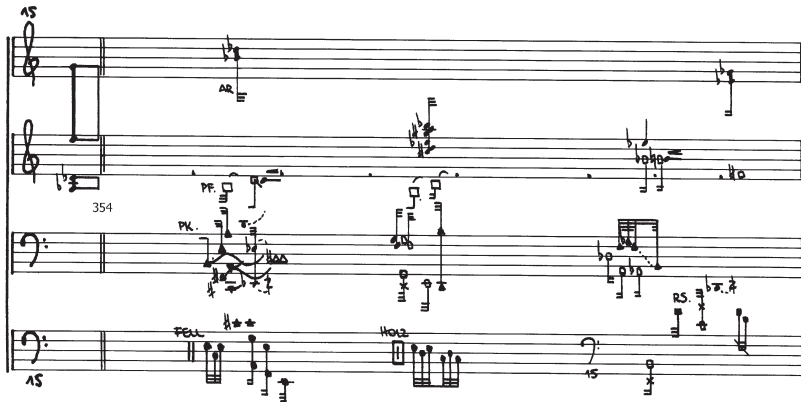
Hauswand 4 – „Signalsplitter“

Handwritten musical score for Hauswand 4 – „Signalsplitter“. The score is written on four staves. The first staff is in treble clef and contains a few notes. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with the word "LEGNO" written above it. The third staff is in bass clef and contains a melodic line. The fourth staff is in bass clef and contains a few notes. The score is marked with a double bar line and the number 350. There are also some handwritten markings like "15" and "16" at the beginning and end of the staves.

Die Legno-Tupfer bringen die Streichhölzer wieder ins Spiel (in Ritsch 4 wird das Mädchen sie in einem ekstatischen Feuerwerk alle verbrennen), auch die Kälte schleicht sich wieder ein (Marimba, Zuspil, aufs Mundstück geschlagene Trompeten).

Handwritten musical score for Hauswand 4 – „Signalsplitter“. The score is written on four staves. The first staff is in treble clef and contains a few notes. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with the word "LEGNO" written above it. The third staff is in bass clef and contains a melodic line. The fourth staff is in bass clef and contains a few notes. The score is marked with a double bar line and the number 352. There are also some handwritten markings like "15" and "16" at the beginning and end of the staves.

Die in diesem Zähltakt (T. 352) tonlos geblasenen Schattenklänge der Trompeten entfalten dann im Epilog (Nr.24, s.u.) noch eine ganz besondere Bedeutung und Sprache, in den Flöten klingen verzerrt Reste von weihnachtlichen Melodien nach.



Im dritten Zähltakt (T. 354) bricht die äußere Gewalt durch und schlägt mit voller Wucht auf das Mädchen ein.

Die Grundstruktur dieser Wand ist nicht mehr intakt. Sie ist brüchig geworden, unzusammenhängende, ständig lauter werdende Signalfetzen treten aus ihr heraus. Mir erscheint sie als Ruine, die zwei Möglichkeiten bietet: einen letzten Zusammenhang zu suchen, auseinanderdriftende Splitter zusammenzuhalten.

Oder: schauen, was sich hinter der Wand für eine Welt auftut.

Die Welt hinter der Wand.

»HAUSWAND 5« = EPILOG

Dort, wo bei Andersen die Wand noch einmal thematisiert wird (*»Aber im Winkel am Hause saß in der kalten Morgenstunde das kleine Mädchen mit roten Wangen, mit lächelndem Munde – tot, erfroren am letzten Abend des alten Jahres«*¹⁴), heißt sie bei Lachenmann nicht mehr Hauswand (*»5«*), sondern die Nr. 24 ist überschrieben mit Epilog.

Dieser Epilog stellt in vielerlei Hinsicht eine Fortsetzung der Hauswand 4 dar – und er kommt eigentlich wie die aufgeräumte Ruine daher. Drei Klänge sind übriggeblieben:

a. das Morsen der Klaviere, die einerseits den Fortgang von Zeit (und Geschichte) beinhalten, in denen aber andererseits auch wundersame, akustisch unkalkulierbare Resonanzmelodien hörbar werden (auf den Resonanzen der erstickt gespielten Saiten *h*⁴ und *c*⁵).

b. die Wischbewegungen der Streicher: Fortsetzung der Luftbewegungen (insofern auch eine Zeitbewegung, die aus dem Märchen hinausführt), und

c. die Chormelodien der Trompeten. Bereits im zweiten Zähltakt der Hauswand 4 spielten die Trompeten mit besonderer Ansatztechnik im Luftrauschen deutlich erkennbare Helligkeitsunterschiede, die sogar als klare Tonhöhen (mit *»tonlosem«* Klang) hörbar werden. Im Epilog werden diese Trompeten-Melodien jetzt freigelegt. Es erscheinen Bruchstücke von melodischen Phrasen (gleichsam Erinnerungsfetzen), an einer Stelle

¹⁴ a.a.O., S. 9ff

(T. 678-684) nochmal ein längeres Zitat aus »Oh du fröhliche« (»Welt ging verloren...«), und schnell bewegte, diffuse Folgen.

Klaviere und Trompeten entfalten eine ganz neue melodische Sprachlichkeit, indem sie Melodien nicht nur jenseits ihres angestammten Klangbildes spielen, sondern indem auch für Hörer Melodien in Klängen hörbar werden, die bis dato ganz anders besetzt waren – die hohen Klavierklänge standen für klirrende Kälte, die tonlosen Trompeten für Windgeräusche. Bei beiden Klängen haben im Epilog die neuen melodischen Qualitäten die ursprüngliche Aura verdrängt, wodurch sie kurz vor Schluss der Oper beide noch eine ganz neue Bedeutung bekommen.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is for Piano (Pf.) and contains a series of eighth notes. The second staff is for Trompete (Tr.) and contains a few notes with a slur. The third staff is for Voice (Voc.) and contains a long note labeled 'H(a)'. The bottom staff is for Strings (Str.) and contains several diagonal lines indicating sustained notes. The measure number 701 is marked on the left.

In T. 703-704 tritt zu den genannten drei Elementen noch ein Atemhauch der Vokalist:innen. In diesem Hauch (»H«) wird letztlich die gesamte Geschichte von Atem, Kälte, Hauch, Frieren und Freiheit noch einmal zusammengefasst. Dieser Atemhauch wirkt nahezu erlösend, auch wenn er immer noch alle Aspekte der Kälte in sich trägt. Aber seine Dimension (rythmische Länge des Atemhauchs) und sein Ort (klanglicher Kontext) haben eine entscheidende Veränderung erfahren. Insofern ist auch er nicht mehr derselbe wie zu Beginn des Stückes.

Ich habe verschiedentlich die Meinung gehört, Lachenmanns Stücke würden am Schluss immer verlöschen – für mich ist genau das Gegenteil der Fall: ich erlebe Lachenmanns Musik so, dass gegen Schluss plötzlich immer noch einmal Formulierungen auftauchen, die das bisher Erklungene neu beleuchten, neu in Frage stellen und Wege weisen über die gerade zu Ende gehende Partitur hinaus (am Zusammenhang zwischen *Gran torso* und *Klangschatten* hat Lachenmann dieses Phänomen selbst beschrieben¹⁵).

Auch die Hauswand bekommt am Schluss der Oper noch eine neue, überraschende Qualität: sie steht da (Nr. 11), wird Gegenstand der Beobachtung (Nr. 13) und Untersuchung (Nr. 15a), zerbricht (Nr. 19) – und öffnet Wege in neues, unbekanntes Land (Nr. 24).

¹⁵ Helmut Lachenmann, *Musik als Existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 199

Soweit die klangliche und technische Beschreibung der Abschnitte Hauswand 1-4 und des Epilogs aus »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«.

Ich möchte an dieser Stelle einen Schritt weitergehen. Denn möglicherweise ist die Hauswand mehr als nur das Gegenüber des Mädchens im Märchen. Ich sehe in ihr auch die Kristallisation des Komponiervorgangs als solchem:

Hauswand 1:

Ihr Thema ist die Einsamkeit.

Was dem Mädchen widerfährt (es wird allein gelassen), ist vom Komponisten gesucht: eine Rückzugsstrategie, um Raum zu schaffen für Ansätze, Formulierungen, Modelle, das Auf-sich-selbst-zurückfallen, von wo aus Entscheidungen getroffen werden. Helmut Lachenmann hat eine solche Situation einmal als eine Voraussetzung fürs Komponieren bezeichnet. In seinem Aufsatz »Über das Komponieren« lautet die dritte These »Komponieren heißt nicht sich gehen, sondern sich kommen lassen.«¹⁶

Hauswand 2:

Ihr Thema ist das Beobachten.

Das Mädchen beginnt, die Wand nicht mehr als Makrostruktur zu sehen, sondern in der Wand deren Beschaffenheiten und ihre Details zu entdecken. Für das Komponieren ist das der Moment des Reflektierens der getroffenen Grundentscheidungen. Es geht um Sichtung von Material, um das Beobachten von gestifteten Zusammenhängen, und es geht darum, Details zu erkennen, aus denen Fragestellungen, Spannungsfelder, Beziehungsmuster abgeleitet werden können.

Hauswand 3:

Ihr Thema ist der Zusammenhang von Zeichen.

In der Oper wird das Lesen der noch erkennbaren Textreste zu einer großen spekulativen Reise, deren Ziel die Rekonstruktion der potentiellen Ursprungsfassung der Nachricht ist. Für das Komponieren ist dies die Etappe des spekulativen Setzens von Zusammenhängen, Konnotationen, Kontexten, des Entzifferns wie auch des Spurenverwischens. Die Zeichen sind beim Komponieren vielleicht nicht in der Weise gefundene wie im Graffiti der Litanei, dennoch kann ihre vielfältige Interpretierbarkeit sie zu gefundenen Zeichen machen.

Hauswand 4:

Ihr Thema ist Zusammenbruch und Auflösung.

Andersen spricht nicht mehr eigens von der Hauswand, da sie für das Mädchen keine Bedeutung mehr hat, und es sich bereits auf dem Weg in eine andere Welt befindet. Beim Komponieren kommt nach dem Setzen von Zeichen, Zusammenhängen und Strategien das Überbordwerfen, das Scheitern, das Beiseite-Wischen. Es kommt die Etappe, wo das ursprüngliche Vorhaben aufgegeben wird, die Ausgangsidee ihre Gravitation verliert, und möglicherweise neue Aspekte, die »unterwegs« entstanden, in den Mittelpunkt treten. Es

¹⁶ Helmut Lachenmann, *Musik als Existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 81

erscheinen neue Perspektiven, neue Freiheiten («...mit eigenen Augen zu sehen, was darin [dahinter] an Wunderbarem sein möchte.«¹⁷).

Hauswand 5 (Epilog):

Ihr bzw. sein Thema ist letztendlich Freiheit.

Andersen beschreibt das Mädchen als ein glücklich gestorbenes, von der Kälte befreites.

Der Epilog beim Komponieren wäre dann erreicht, wenn das Scheitern der ursprünglichen Vorhaben zu einer Freiheit geworden ist.

In diesem Sinne ist für mich die Hauswand die wichtigste Figur in Lachenmanns Oper.

Anmerkungen zu den Graphiken:



Bezeichnet eine Versetzung um 2 Oktaven nach oben (analog beim Bassschlüssel)



Stegschlüssel



Becken



(tonloses) Streichen auf dem Steg



(tonloses) Streichen auf der Stegseitenkante



(tonloses) Streichen auf dem Corpus



(tonloses) Streichen auf dem Holzdämpfer



mit Plektrum auf der Umwicklung der Saite (Klavier)



Zuspiel-Steuerung

¹⁷ Schlusssatz aus ...*zwei Gefühle...*, a.a.O., S. 12

