

GMTH Proceedings 2008

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Zur Zitattechnik in Helmut Lachenmanns

## *Tanzsuite mit Deutschlandlied*

Jörn Arnecke

In his *Tanzsuite mit Deutschlandlied* [Dance Suite with German National Anthem, 1979/80] Helmut Lachenmann uses a structure which combines dances from different cultural backgrounds and historical periods. In addition, he incorporates well-known traditional melodies into the work. These are mostly not identifiable by the listener. The German National Anthem (*Deutschlandlied*) is placed at the core of the work. In the *Coda*, the lullaby *Schlaf, Kindlein, schlaf* is added. The Viennese folk song *O du lieber Augustin* constitutes a »quotation of a quotation« since Arnold Schönberg had already referred to it in the second movement of his Second String Quartet (1907/08).

In the analysis, Lachenmann's criteria for incorporating quotations become apparent: (1) With regard to rhythm he maintains the proportions of the quotations used, yet he applies changes. The exponential increase of note values, for example, reveals a highly structuralist approach to the construction of rhythm. (2) The shape of melodies/pitches from the quoted material are only partly retained and often extensively stretched and thus reshaped; in some instances, Lachenmann retains the pitches literally, sometimes the diatonic scale is transformed into a bright/dark-scale of noise sounds and clusters. (3) Lachenmann perceives the quotations as »structure«. By referencing well-known musical material, this structure is saturated with meaning. Lachenmann's quotation technique shows the desire to legitimize music through its content; it demonstrates the endeavour to incorporate melody into a language of sound and noise and testifies to the composer's intention to reach beyond structural realms and produce social and political meaning. All these aspects culminate in Lachenmann's opera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1991–96/2001). Thus, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* might be considered an interim stage in Lachenmann's work.

Bereits im Titel kennzeichnet Helmut Lachenmann einen wesentlichen Aspekt seiner Komposition für Streichquartett und Orchester: Der Name *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80)<sup>1</sup> lenkt den Blick (und in der Folge das Ohr) auf die Verwendung von Zitaten. Nachdem Pietro Cavallotti bereits über die Skizzen Lachenmanns zu diesem Werk berichtet hat<sup>2</sup>, soll es in dem folgenden Beitrag um die Beschreibung und Einordnung dieser Zitate gehen. Einem Überblick über die zitierten Musikstücke wird eine genaue Untersuchung ihrer strukturellen Einbettung folgen – in Bezug auf Rhythmus- und Tonhöhenorganisation. Die ästhetische Konzeption wird umschrieben; es soll versucht werden, Absicht und Wirkung zueinander in Relation zu setzen. Ausgehend vom kleinen Baustein »Zitat« lassen sich so allgemeine Aussagen

1 Das Stück entstand im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden. Uraufgeführt wurde es am 18. Oktober 1980 bei den Donaueschinger Musiktagen, die Interpreten waren das Berner Streichquartett und das Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Leitung von Sylvain Cambreling.

2 Vgl. dazu Cavallotti, *Differenzen*, insbesondere S. 79–128.

zu Lachenmanns Komponieren und zur Stellung der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* in seinem Gesamtchaffen treffen.

## Das Werk im Überblick

Lachenmann baut seine Komposition auf einem Rhythmusgerüst auf, das Tänze verschiedener Herkunft und verschiedener Epochen vereinigt. Geografisch schwenkt er von Böhmen (*Polka*) über Italien (*Siciliano*) bis Frankreich (*Valse lente*), als wolle er durch die Auswahl der Ursprungsländer an die berühmtesten Zeilen aus der ersten Strophe des Deutschlandliedes erinnern: »Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt.«

Das Deutschlandlied stellt Bezüge zur Volks- und zur Kunstmusik her: Es hat als Hymne nationale Bedeutung und verweist gleichzeitig auf das Variationenthema im zweiten Satz von Joseph Haydns »Kaiserquartett« op. 76,3. Entsprechend entnimmt Lachenmann seine weiteren Zitatvorlagen ebenfalls sowohl der Volks- als auch der Kunstmusik. Die Volksmusik ist vor allem durch zwei Lieder vertreten: In der *Coda* tritt »Schlaf, Kindlein, schlaf« zum Deutschlandlied hinzu; gewissermaßen ein Zitat zweiten Grades stellt »O du lieber Augustin« dar. Dieses Wiener Lied zitierte bereits Arnold Schönberg 1907/08 im zweiten Satz seines Zweiten Streichquartetts op. 10. In der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* dehnt Lachenmann die Melodie und nutzt die Liedtöne, um die sehr schnelle *Gigue* durch scharfe Akzente zu phrasieren. Er führt den imaginär ablaufenden Text bis zum symbolträchtigen »Alles ist hin«<sup>3</sup>; nach der *Tarantelle* nimmt er das Lied in der *Überleitung* und der *Aria I* wieder auf.

Im *Siciliano* greift Lachenmann auf Johann Sebastian Bachs Hirtenmusik aus dem *Weihnachtsoratorium* zurück. Der charakteristische 6/8-Rhythmus durchzieht den gesamten Satz, an zwei Stellen zitiert Lachenmann Bach direkt: Beim ersten Mal teilt er den kurzen Einwurf zwischen den 1. und 2. Violinen auf, er belässt ihn in der originalen Tonart G-Dur und in der ursprünglichen Lage; beim zweiten Mal verfremdet er ihn durch Transposition in eine sehr hohe Lage und versetzt ihn zusätzlich nach c-Moll. Bachs Werk<sup>4</sup> steht stellvertretend für alle Konzertmusik, die zu Allgemeingut geworden ist und somit den umgekehrten Weg von »O du lieber Augustin« beschritten hat: Sie kommt aus der Kunst und wird zu Gebrauch.

Nach eigener Aussage suchte Lachenmann mit der Verwendung von bekanntem musikalischen Material einen Ausweg aus dem »Gefängnis von Abstraktion«.<sup>5</sup> Mit Blick auf die zitierten Lieder und Werke spricht er von einer »abgestuften Anordnung von »Deutschlandliedern«.<sup>6</sup> Die zitathafte Auseinandersetzung mit der Tradition war bei Lachenmann vorher schon Thema in *Accanto* für einen Klarinettenisten

3 Bei Schönberg lässt sich diese Zeile einerseits biografisch deuten, da seine Frau ihn 1907 wegen des Malers Richard Gertl verlassen hatte; andererseits lässt sie sich als Vorahnung lesen, dass auch die Dur-Moll-Tonalität in absehbarer Zeit »hin« sein werde.

4 Lachenmann erwähnt auch »zwei ineinandergesetzte Partien aus den *Französischen Suiten*« (Fürst/Lachenmann, »Die Sinne denken«) in der *Gigue*, ein Traditionsbezug, der wenig offensichtlich ist und in der Literatur bislang nicht erwähnt wurde. Zur Aufzählung der Zitate vgl. Cavallotti, *Differenzen*, S. 109.

5 Fürst/Lachenmann, »Die Sinne denken«.

6 Stawowy, »Fluchtversuch in die Höhle des Löwen«, S. 89.

mit Orchester (1975/76): Dort läuft Mozarts Klarinettenkonzert parallel zu »autonomen« musikalischen Strukturen und wird punktuell in diese eingeblendet. Lachenmann sieht sein eigenes Schaffen grundsätzlich in engem Bezug zur Musik der Vergangenheit: »Ich bin ein der Tradition verpflichteter Komponist«. <sup>7</sup> Auf die Idee der Kinderlieder kommt er 1980 zurück, also in direktem zeitlichen Bezug zur *Tanzsuite mit Deutschlandlied*: Das erste Stück aus *Ein Kinderspiel* für Klavier solo heißt *Hänschen klein* und transformiert die Rhythmik und Gestik des Liedes in einen Gang vom höchsten zum tiefsten Ton des Klaviers. »O du lieber Augustin« wird dem Hörer in *Mouvement* (– vor der Erstarrung) von 1982/84 wieder begegnen.

Wie sehr Lachenmanns Stücke untereinander zusammenhängen, zeigt seine Bemerkung zum Schluss des Textes *Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente* zur *Tanzsuite mit Deutschlandlied*: »Meine Musik »wiegt sich« hier einige Takte lang in der Illusion, das »Weite« – einen charakteristisch gereinigten Raum – gefunden zu haben: vielleicht das subjektive Glücksmoment des kleinen Mädchens aus Andersens Märchen, an jener kalten Mauer Wärme spürend, bevor das Streichholz wieder ausgeht.« <sup>8</sup> Als Lachenmann dies 1983 schrieb, sollten noch 14 Jahre vergehen, bis *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt wurde.

## Die rhythmische Übertragung des Deutschlandlieds im Vorspann

Joseph Haydn (1732–1809) schrieb zwischen Oktober 1796 und Januar 1797 ein Klavierlied auf den Text »Gott erhalte Franz den Kaiser«. <sup>9</sup> In einer Orchesterfassung wurde das Lied am 12. Februar 1797, dem Geburtstag des Kaisers, im Wiener Burgtheater aufgeführt. Haydn verwendete das Lied außerdem als Thema des zweiten Satzes im Streichquartett op. 76,3, das so den Beinamen »Kaiserquartett« erhielt. Das Thema wandert in vier Variationen durch die vier Instrumente, die Melodie (Abb. 1) bleibt dabei unverändert, Sinnbild für die Unantastbarkeit des Kaisers. Auf diese Melodie dichtete August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) im Jahr 1841 *Das Lied der Deutschen*.

Vom ersten Takt der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* an bildet das Deutschlandlied die Unterlage der musikalischen Struktur. Die Töne des Haydn-Themas gehen dabei im Vorspann in einer geräuschhaften Struktur auf, Lachenmann schreibt als Klangcharakter »gepreßt« <sup>10</sup> vor.

In einem ersten Analyse-Schritt wird nun die rhythmische Version Lachenmanns auf diejenige Haydns bezogen. Thematische Noten werden bei Lachenmann als Liegetöne bis zum Eintritt der nächsten thematischen Note aufgefasst, auch wenn die Töne tatsächlich durch Pausen getrennt sind; dies erfolgt der besseren Vergleich-

7 Fürst/Lachenmann, »Die Sinne denken«.

8 Lachenmann, *Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente*, S. 185.

9 Gemeint ist Franz II. (1768–1835), ab 1792 deutscher Kaiser, ab 1804 als Franz I. Kaiser von Österreich; 1806 legte er die deutsche Kaiserkrone nieder.

10 Helmut Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (Partitur), S. 01.

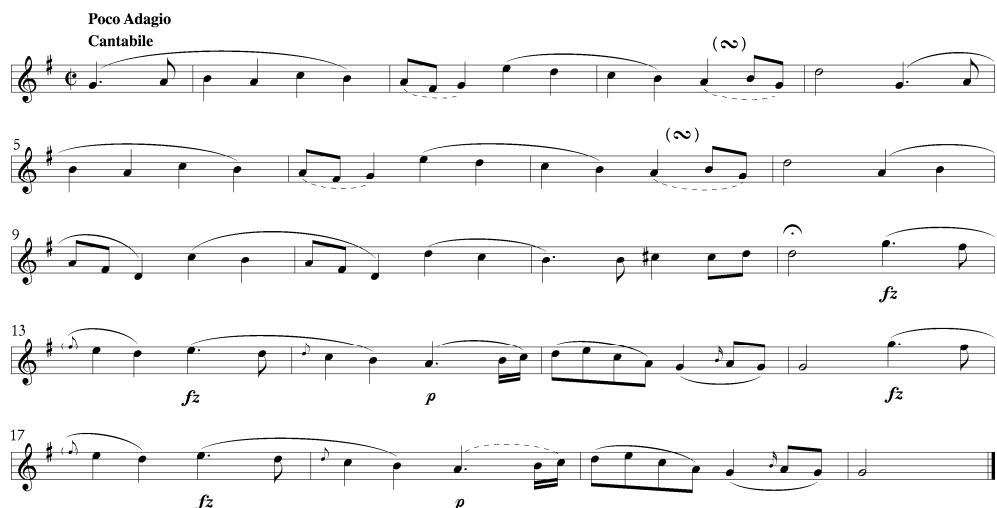


Abbildung 1: Joseph Haydn, Streichquartett op. 76,3 (»Kaiserquartett«), Thema des zweiten Satzes, Stimme der 1. Violine.

barkeit wegen. Die unterschiedlichen Tempo-Vorgaben bleiben in der Notendarstellung zunächst unberücksichtigt, werden aber später in ihrer Funktion erläutert. Die vergleichende Darstellung lässt bereits deutliche Rückschlüsse auf Lachenmanns Vorgehen bei der rhythmischen Übertragung zu (Abb. 2).

Lachenmann, Takte 01-06	
Haydn, Takte 1-3	
Lachenmann, Takte 010-012	
Haydn, Takte 3-5	

Abbildung 2: Gegenüberstellung der Rhythmen von Haydn, Streichquartett op. 76,3 (2. Satz) [mit unterlegtem Text des Deutschlandliedes] und Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (Vorspann).

Die ersten vier Noten des Haydn'schen Themas erscheinen bei Lachenmann als vierfache rhythmische Vergrößerung, dazu noch in sehr langsamem Tempo ( $\text{♩} = \text{ca. } 40$ ). Für Lachenmann gehören diese vier Noten zu einem Takt, obwohl Haydn die Figur mit einem Auftakt notiert. Dies legt die Annahme nahe, dass Lachenmann aus der Erinnerung und nicht nach einer Notenvorlage des »Kaiserquartetts« zitiert hat. Diese Vermutung wird sich später noch erhärten. Die erste Note des Themas ist als verdeckte Emphase doppelt punktiert statt einfach, die zweite Note wird entsprechend verkürzt. Nach den ersten vier Tönen wechselt Lachenmann in eine doppelte

rhythmische Vergrößerung, die er bis zum Wort »Welt« beibehält. Nur das Wort »alles« ist beim zweiten Auftreten betont herausgestellt: Ihm geht eine Parenthese von sechs Schlägen voraus, in welcher der Einsatzton vorbereitet und die Spannung auf ihn gelenkt wird (T. 008–009). Dem ersten Teil bis »Welt« folgt ein kadenzartiger Teil (T. 013–020), der die Wiederholung der ersten vier Takte (die zweite Zeile der ersten Strophe des Deutschlandlieds) ersetzt.

Danach (ab T. 021) wechselt Lachenmann ins 4/4-Metrum Haydns, die dritte Zeile (»Von der Maas...«) ist rhythmisch fast wörtlich übernommen. War das Tempo vorher im Vergleich zu Haydns Melodie deutlich zu langsam, so ist es nun deutlich zu schnell (♩ = ca. 160). In der vierten und letzten Zeile (»Deutschland, Deutschland...«) projiziert Lachenmann Haydns Viertelnoten auf einen rhythmischen Grundwert von einer Viertelnote plus einer Sechzehntelnote (T. 035–038); die Verhältnisse werden jedoch frei behandelt, am Schluss (T. 039) wandelt Lachenmann das Tempo entsprechend dieser Relation: Eine Viertelnote plus angebundene Sechzehntel wird eine Viertelnote, sodass bei gleich bleibendem Puls die rhythmische Notation Lachenmanns nun derjenigen Haydns entspricht. Die Punktierung, die bei Haydn in Takt 14 vorliegt, gibt Lachenmann nicht wieder; es scheint erneut, dass er aus der Erinnerung von der Fassung Viertelnote plus zwei Achtelnoten ausging.<sup>11</sup>

Lachenmann wählt also einen allmählichen Einstieg; er beginnt sehr langsam, nähert sich über eine metrische Zwischenstufe dem Thema und überholt es schließlich durch ein sehr schnelles Tempo, das anschließend nur leicht zurückgenommen wird. Er tastet sich gleichsam ans Thema heran, aber scheint dann vor ihm und der direkten Abbildung zu fliehen; er bewegt sich rhythmisch um das Thema herum.

## Die Übertragung der Tonhöhen im *Vorspann*

Die Tonhöhen werden im Folgenden untersucht in dem Bewusstsein, dass sie nicht immer im Klangergebnis deutlich hörbar sind, da sie durch Kratz- und Klopferäusche überlagert werden. Dennoch zeigt die Analyse, dass Lachenmann sie bewusst setzt (Abb. 3). Im ersten Teil übernimmt Lachenmann das Thema beinahe wörtlich: Die ersten beiden Töne stellen einen »verschobenen Ansatz« dar, daran schließt sich eine Transposition des Themas nach F-Dur an. Beim zweiten Auftreten des Wortes »alles« (T. 010) findet eine Rückung nach B-Dur statt. Hier ergänzen sich also Tonhöhen und Rhythmus, denn die rhythmische Betrachtung hatte ja gerade hier eine Parenthese aufgedeckt, mit der Lachenmann die neue »Tonart« vermittelt.

In der dritten Zeile übernimmt Lachenmann wie dargestellt den Rhythmus des Originals exakt. Etwas anders verfährt er bei den Tonhöhen: Er zitiert sie nicht, aber er belässt die Gestalt der Phrase; durch Einführung von Chromatik verdichtet er den Ambitus, durch die sehr hohe Lage verfremdet er den Klang. Frei gestaltet Lachenmann auch die vierte Zeile: Erst ist sie nur locker an die Vorlage angelehnt, dann

11 In Haydns Vorlage finden sich in den Takten 3 und 7 sowie 15 und 19 Ornamente. Da diese aber mit klassischer Verzierungspraxis zusammenhängen und in der gebräuchlichen Fassung der Hymne ohnehin rhythmisch nicht erscheinen, werden sie hier nicht berücksichtigt.

bildet sie die Umkehrung, schließlich fügt sie sich der Gestalt Haydns und nimmt am Ende noch einmal das Umkehrungsprinzip auf.

Abbildung 3 zeigt die Gegenüberstellung der Tonhöhen von Haydn, Streichquartett op. 76,3 (2. Satz) und Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (Vorspann). Die Abbildung ist in zwei Teile unterteilt. Der obere Teil vergleicht Lachenmann, Takte 01-06 (oben) mit Haydn, Takte 1-3 (unten). Die untere Teil vergleicht Lachenmann, Takte 010-012 (oben) mit Haydn, Takte 3-5 (unten). In beiden Teilen sind die Instrumentenstimmen (VI. I, VI. I / VI. II, Vc., Vla., VI. I, Vc., VI. I, VI. II, VI. I) und die Textzeilen (Deutsch - land, Deutsch - land ü - ber al - les, ü - ber al - les in der Welt!) dargestellt.

Abbildung 3: Gegenüberstellung der Tonhöhen von Haydn, Streichquartett op. 76,3 (2. Satz) und Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (Vorspann).

Diese Untersuchungen zeigen, dass Lachenmann im *Vorspann* Haydns Thema nach klaren Kriterien behandelt. Seine Verarbeitungstechniken sind nachvollziehbar, nie jedoch unterliegen sie einem bloßen Schema, sondern sind stetiger Veränderung unterworfen. Lachenmanns Komponieren mit Erinnerungen schließlich spiegelt sich auch darin, dass er aus der Erinnerung zitiert, wodurch sich seine »Fassung« in Details vom Haydn'schen Original unterscheidet.

## Das Deutschlandlied in *Galopp* und *Coda*<sup>12</sup>

Der Galopp, ein schneller Rundtanz, kam um 1820 auf. Er steht ursprünglich im 2/4-Takt, am bekanntesten ist wohl der *galop infernal* aus Jacques Offenbachs Operette *Orpheus in der Unterwelt*. Lachenmanns *Galopp* umfasst 131 Takte, als Taktart schreibt der Komponist »4/4 (statt 4/8)«<sup>13</sup> vor, das Tempo ist sehr schnell (♩ = 198). Der *Galopp* lässt sich in acht Abschnitte unterteilen; das Deutschlandlied ist der Musik ständig unterlegt. Stark vereinfachend lassen sich die Abschnitte in ihrem Charakter wie folgt beschreiben (angegeben ist der zugehörige Text-Auszug aus dem Deutschlandlied):

- Den ersten Abschnitt (T. 622–635) kennzeichnet unbändige Energie; viele Sechzehntel-Figuren sorgen für rasende Bewegung: »Deutschland, Deutschland über al-«.
- Der zweite Abschnitt (T. 636–648) reduziert die Bewegung auf Achtelfiguren, dem Solostreichquartett ist ein gleichförmiger Puls zugeteilt: »-les, über alles«.

12 Ein ausschnittshaftes Zitat des Deutschlandliedes findet sich weiterhin am Beginn der *Tarantella* in den Hörnern (T. 435ff.): Die letzten beiden Zeilen der Hymne werden hier fanfarenartig, zerstückelt und gestreckt wiedergegeben (vgl. Fürst/Lachenmann, »Die Sinne denken«). Diese Stelle fand bisher ebenfalls in der Literatur keine Betrachtung (vgl. Cavallotti, *Differenzen*, S. 109). Auch in diesem Beitrag soll der Hinweis darauf genügen und die ausführliche Analyse soll nur den vollständigen Zitaten gewidmet werden.

13 Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (Partitur), S. 94.

- Im dritten Abschnitt (T. 649–663) sorgen Triller und tonlose Blasgeräusche für nervöse Unruhe: »in der Welt, von der«.
- Im vierten Abschnitt (T. 664–682) werden Liegetöne eingeführt, damit kombiniert sind rhythmische und gestische Erinnerungen: »Maas bis an die Memel«.
- Der fünfte Abschnitt (T. 683–699) nimmt die rasende Bewegung des ersten Teils wieder auf, sie ist jedoch durchbrochen von punktuellen Einwüfen im Solo-Streichquartett und im Orchester: »von der Etsch bis«.
- Im sechsten Abschnitt (T. 700–717) wird der Eindruck einer Reprise geweckt, die Becken des Orchesters bleiben übrig und lassen den Teil ausklingen: »an den Belt«.
- Der siebte Abschnitt (T. 718–735) ist bestimmt vom Gegensatz zwischen Stille und Akzenten, die sich verdichten: »Deutschland, Deutschland«.
- Im achten Abschnitt (T. 736–752) schließlich kehrt die rhythmische Bewegung des Beginns zurück und verdichtet sich: »über alles«.

Die Gliederung des Textes und die Gliederung der Musik nähern sich also immer weiter an: Durchschneidet die musikalische Sinneinheit zu Beginn noch ein Wort des Textes, so unterstreicht sie am Ende seine Phrasierung. In Takt 753 beginnt die *Coda*, in der sich das Deutschlandlied fortsetzt.

### Rhythmische Analyse des Deutschlandliedes in *Galopp* und *Coda*

Im *Vorspann* zeigte sich, dass Lachenmann seine Takteinheiten nicht nach der von Haydn notierten auftaktigen Fassung setzte, sondern volltaktig begann. Diesen Umstand nimmt die folgende Analyse auf, indem sie nun Haydns Vorlage so umschreibt, dass sie mit vollem Takt beginnt, um eine bessere Vergleichbarkeit zu ermöglichen. Auch die Wiederholung der ersten Phrase (zweite Textzeile) entfällt, da Lachenmann durchgängig auf sie verzichtet. Hingegen wird die Wiederholung der letzten Phrase (vierte Textzeile) berücksichtigt, sodass sich insgesamt ein 16-taktiges Grundgerüst ergibt.

Lachenmann dehnt die Melodie in *Galopp* und *Coda* bis zu einem Verhältnis von 42:1 (d.h. 42 Viertelnoten bei Lachenmann entsprechen einem Viertel bei Haydn). In Abbildung 4 ist dargestellt, wie viele Viertelnoten bei Lachenmann bis zum Einsatz des nächsten thematischen Tons vergehen. Dabei ist berücksichtigt, dass sich in Takt 753 die Tempo-Proportion ändert; die Notenwerte wurden hier entsprechend umgerechnet. Betrachtet wird dabei nur die jeweils erste Viertelnote eines Taktes; steht keine Viertelnote am Taktanfang, wird ihr Wert anhand der ersten Note des Taktes proportional ermittelt. Es ergibt sich so für die Länge des Taktschwerpunktes bei Lachenmann die Folge: 6-7,5-8,5-8,75-10,5-11,75-16,5-15,83-18-21-26-23,25-33-36-39-42. Die Übersicht belegt somit eine exakt geplante, kontinuierliche, sehr starke Verlangsamung.

Diese Folge ergibt eine exponentiell ansteigende Kurve, die an zwei Stellen deutlich abgewandelt wird: Von Takt 7 auf 8 sowie von Takt 11 auf 12 sinken die Werte vorübergehend ab. In Takt 8 [in Haydns Original T. 11.3–12.2] ersetzt Lachenmann Haydns Fassung (Viertelnote plus zwei Achtelnoten) durch eine punktierte Viertel-



note mit einer Achtelnote; wiederum kann man dies auf die Notation aus der Erinnerung zurückführen. (Im Gegensatz dazu ist Lachenmann in Takt 11 [14/15] und in Takt 15 [18/19] hier, anders als im *Vorspann*, tatsächlich von einer punktierten Viertelnote ausgegangen.)

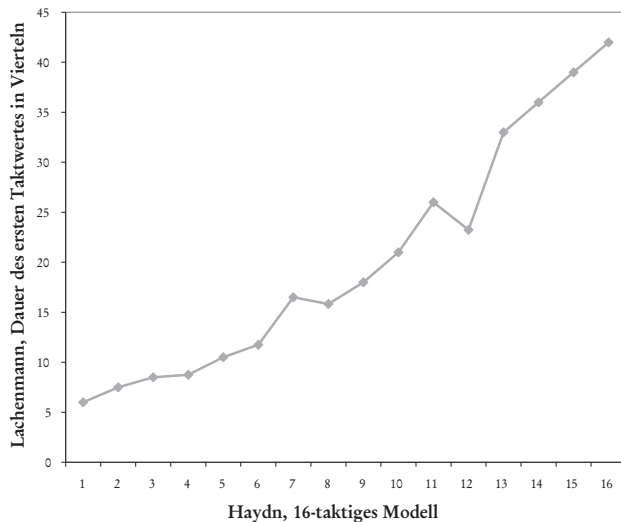


Abbildung 4: Gegenüberstellung der rhythmischen Verhältnisse von Haydn, Streichquartett op. 76,3 (2. Satz) und Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (*Galopp* und *Coda*).

Der exponentielle Verlauf wird noch deutlicher, wenn man die Länge der thematischen Takte bei Lachenmann zusammenstellt. In Abbildung 5 sind taktweise jene Dauern dargestellt, die Lachenmann den 16 Takten des Haydn-Modells zuordnet: 25-29,5-32,75-36-42,25-53,5-65,25-65,25-78-87-102,75-113,25-133,5-144-163,5-190,5.

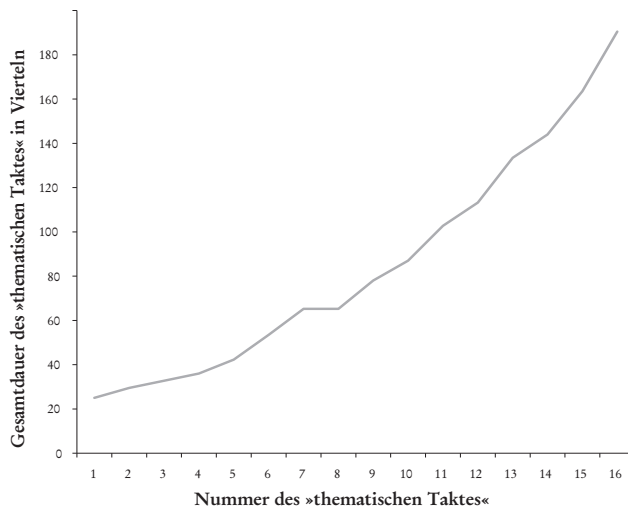


Abbildung 5: Grafische Darstellung des rhythmischen Verlaufes beim Zitat des Deutschlandliedes in Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (*Galopp* und *Coda*).

## Analyse der Tonhöhen des Deutschlandliedes in *Galopp* und *Coda*

Lachenmann zeichnet zunächst auf der Ebene der Tonhöhen nur die Gestalt des Themas nach und weitet den Ambitus dann auf den gesamten Umfang des Klaviers aus (Abb. 6). Die Tongestaltung geschieht im Klavier vornehmlich mit Clustern, sodass sich eher Helligkeitswerte ergeben als nachvollziehbare Tonhöhen.

Die Abwärtsbewegung in Takt 3 wird zu einem Abgang von der höchsten zur tiefsten Klaviertaste. Das Klavier übernimmt nun allein die melodische Gestaltung des Themas, es zitiert die dritte Zeile im hohen Register, transponiert nach C-Dur (T. 5–8). Melodisch weicht Lachenmann in Takt 8 von Haydns Original ab, eine Entsprechung zur rhythmischen Variante (vgl. Abb. 4). Ins allerhöchste Klavierregister ist der Beginn der vierten Zeile verlegt (T. 9–10), der Klang wandert danach in vier hängende Becken.

Das Thema entsteht in Lachenmanns Fassung also aus einer Farbskala und wandelt sich zu einem festen tonalen Umriss, der durch die Registerlage und die weiten Abstände zwischen den Einsätzen der Töne allerdings nicht unmittelbar wahrnehmbar ist. Mit den Becken kehrt das Thema zurück zu einer Skala von Farbwerten.

## Zusammenfassung der Analyse

Die Analyse hat Aspekte deutlich gemacht, nach denen Lachenmann die Zitate des Deutschlandliedes verarbeitet: Auf der rhythmischen Ebene behält er die Proportionen der Zitatvorlage auf lokaler Ebene bei, unterzieht diese aber sukzessiven Verwandlungen. Der Kontrapunkttechnik entnommen ist das Prinzip, rhythmische Abschnitte proportional zu vergrößern. Melodieausschnitte werden so teilweise auf sehr weite Strecken gedehnt und durch Pausen zerteilt, sodass die Melodietöne nicht mehr unmittelbar aufeinander bezogen werden können. Eine verwandte Technik verlangsamt die vorgegebene Taktlänge immer stärker, einer exponentiellen Kurve folgend. Die Analyse belegt damit eindeutig, dass Lachenmann gezielt rhythmische Strukturen konstruiert: Eine Folge, die so deutlich mathematischen Gesetzen entspricht, kann kaum intuitiv entstanden sein. Lachenmann erhält sich jedoch die Freiheit, bei musikalischer Notwendigkeit das von ihm selbst aufgestellte Gesetz zu brechen. Er vertraut also der formbildenden Kraft einer übergreifenden rhythmischen Konzeption, schafft sich aber selbst Räume für flexibles Reagieren.

Die Tonhöhen der Vorlagen gibt Lachenmann teils nur in ihrer umrissartigen Gestalt wieder, die weitläufig gestreckt und damit verformt sein kann, teils zitiert er wörtlich; an anderen Stellen wiederum wird die diatonische Skala in eine Helligkeitsskala umgewandelt, welche in Form von Rauschgeräuschen und Clustern auftritt.

## Absicht und Wirkung

Im Hörerlebnis ist der Bezug zwischen Deutschlandlied und Lachenmanns Komposition nicht unmittelbar erfahrbar. Wie die Analyse hingegen zeigt, bleibt Lachenmann in seiner Verarbeitung streckenweise sehr nah am Haydn-Original, er setzt die

1  
Klav. Hrf. Tb./Pk. Fg./Pos.  
Deutsch - - - land, Deutsch - - - land ü - - - ber al - - - les,

3  
Klav.  
ü - - - ber al - - - les in der Welt!

5  
Klav.  
Von der Maas bis an die Me - - - mel,

7  
(3<sup>ma</sup>)  
von der Etsch bis an den Belt.

9  
15<sup>ma</sup>  
Deutsch - - - land, Deutsch - - - land ü - - - ber al - - - les,

11  
4 Becken  
ü - - - - ber al - - - - les in der Welt.

13  
Deutsch - - - - land, Deutsch - - - - land ü - - - - ber al - - - - les,

15  
ü - - - - ber al - - - - les in der Welt.

Abbildung 6: Gegenüberstellung der Tonhöhen in Haydn, op. 76,3, 2. Satz [unteres System; mit unterlegtem Text des Deutschlandliedes] und Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied (Galopp und Coda)* [oberes System].

Veränderungen sehr bewusst und nachvollziehbar mit konkret benennbaren Techniken. Der Widerspruch zwischen akribischer Konstruktion und kaum nachvollziehbarer Wirkung ist offenkundig. Lachenmann verfremdet das Deutschlandlied so, dass es beim ersten Hören nicht wahrnehmbar ist. Dies markiert eine wichtige Unterscheidung zu einem weiteren grundlegenden Werk, in dem das Deutschlandlied Verwendung findet, Karlheinz Stockhausens *Hymnen* (1966/67). Stockhausen lenkt den Hörer direkt auf das geschichtliche und soziologische Feld, das die Melodie umgibt. Bei Lachenmann sollen zwar ebenfalls Assoziationen geweckt werden, aber die Zitate wirken allenfalls untergründig. Auf ähnliche Weise stellen die verwendeten Tanzrhythmen nur ein Gerüst dar, auf dem sich das musikalische Geschehen abspielt und das die Teile miteinander verklammert.

Viele Details können zunächst nur aus dem Studium der Partitur erschlossen werden, Lachenmann hat in ihr Lied-Zitate oft dadurch markiert, dass er den zugehörigen Text notiert, der aber nur gedanklich mitläuft, nie erklingt. Der erste Höreindruck richtet sich auf die klangliche Gestaltung, weniger auf den verschlüsselten und verformten Inhalt. Den Sinn dieses kompositorischen Konzeptes begründet Lachenmann wie folgt:

Die Frage, ob jeder hier auch das Deutschlandlied wiedererkennen kann, ist mir, der ich, wie gesagt, nicht etwas sagen, sondern etwas machen will, weniger wichtig, als die Tatsache, daß hier eine Struktur ihr Zeit- und Klangnetz von einer Struktur wie dem tief in uns wurzelnden Lied borgt und steuern läßt, einer Struktur, die nicht weniger Logik in sich birgt als jedes serielle Prinzip.<sup>14</sup>

Lachenmann beschreibt hier also seine eigene Zitatechnik als bloße Struktur und rechtfertigt sie mit Blick auf den Serialismus; in der negativen Umschreibung (»nicht weniger Logik«) wird eine gewisse Verteidigungshaltung deutlich. Auch in der Fortsetzung des obigen Zitats zieht sich Lachenmann auf den Strukturbegriff zurück:

Das Resultat ist so komplex wie jede andere reine Struktur: eine Landschaft der Impulse, in die man sich beim Hören verlieren kann, und in der man doch spürt, wie man vom Formgesetz weitergetragen wird: Dieses Formgesetz, mit allen Brüchen und Brechungen, ist dasjenige des Deutschlandlieds, und so gibt es – wie unbewußt auch immer – in uns eine Wiederbegegnung.<sup>15</sup>

Zu berücksichtigen ist hier der zeitliche Abstand dieser Selbstinterpretation zur Komposition, zur Uraufführung und der Rezeption des Werkes. Die Bemerkungen müssen also nicht unbedingt Lachenmanns Absicht zum Zeitpunkt des Komponierens wiedergeben, sondern schildern seine Sicht auf das Stück in der Rückschau.<sup>16</sup>

14 Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 129.

15 Ebda.

16 Zu Recht merkt Jörg-Peter Mittmann (*Musikalische Selbstausslegung: Eine sichere Quelle historischer Musiktheorie? Überlegungen zu Skrjabin und Schönberg*, im vorliegenden Band, S. 401–412) an, dass die Kommentare der Komponisten zu ihren Werken auch auf dahinter liegende Absichten zu untersuchen und nicht unbesehen als objektive Aussage zu werten seien. Jörn Peter Hiekel schreibt zu dieser Problematik: »Es ist in der letzten Zeit fast ein Topos im Reden über Lachenmann geworden, dass es unzureichend ist, bei der Analyse seiner Werke zu stark Halt zu suchen bei seinen eigenen Einführungstexten und musikästhetischen Betrachtungen. Dass dieses Dilemma im Falle Lachenmanns womöglich gravierender ist als bei den meisten anderen Komponisten der Gegenwart, hat mit dem besonderen Nachdruck und auch der Brillanz seiner Texte zu tun.« (Hiekel, *Lachenmann verstehen*, S. 12.)

## Interpretation

Ein Hörer erwartet sich von einem Zitat ein Erkennen der Melodie, er sucht darin Orientierung und Hörhilfe. Lachenmann dagegen sagt selbst – wiederum im Rückblick –, ihm gehe es »nicht um den Aha-Effekt des Wiedererkennens«. <sup>17</sup> Für ihn bildet das Zitat lediglich eine Struktur aus, die Wiederbegegnung kann auch unbewusst ablaufen. Mit diesem viel loseren Bezug auf die Vorlage provoziert Lachenmann ein Missverständnis – denn die Erwartung, das Deutschlandlied zu hören, hat er ja mit dem Titel ganz bewusst geweckt. <sup>18</sup>

So entpuppt sich die Zitattechnik als eine neue Suche nach demjenigen Material, das dem Werk Form und Sinn gibt. <sup>19</sup> Dieses Material ist nicht mehr neutral, sondern durchsetzt mit Assoziationen, die Struktur wird mit Bedeutung aufgeladen. Darüber hinaus behandelt Lachenmann die verschiedenen Vorlagen ja durchaus unterschiedlich: Durch das Zitat aus Bachs *Weihnachtsoratorium*, in Tonart, Lage und Klangfarbe wörtlich wiedergegeben, findet sogar herkömmliche Melodik für einen Moment Eingang in Lachenmanns Musiksprache – und dieses Stilmittel lässt sich durch die Zitattechnik begründen, ohne dass Lachenmann die ästhetischen Kriterien seiner eigenen Musik ändern müsste. <sup>20</sup> Die abgestufte Herangehensweise an die verschiedenen Vorlagen verrät Lachenmanns Haltung zu ihnen: Während er sich zur historischen Musik hinwenden und bei Bach, wenn auch kurz, zum wörtlichen Zitat greifen kann, spürt er die Brisanz des Deutschlandliedes und entfremdet es klanglich; die Lieder »Schlaf, Kindlein, schlaf« und »O du lieber Augustin« bewegen sich zwischen diesen Extremen.

Die kompositorischen Skrupel, die so im Umgang Lachenmanns mit dem Deutschlandlied sichtbar werden, mögen sich auf verschiedenen Ebenen bewegen: Am schwersten wiegt sicherlich die deutsche Vergangenheit, die mit dem Lied heraufbeschworen wird – gerade dadurch, dass Lachenmann als Partitur-Text die erste Strophe verwendet. <sup>21</sup> Daneben stellt sich auch das Problem, inwieweit Melodik

17 Stawowy, »Fluchtversuch in die Höhle des Löwen«, S. 80.

18 Es wäre zu fragen, ob der Begriff »Zitat« überhaupt Lachenmanns Umgang mit dem tradierten Material korrekt beschreibt. Da Lachenmann aber die Bezüge selbst herstellt und zum Teil in der Partitur markiert, soll die Bezeichnung hier beibehalten werden – auch wenn Lachenmann selbst die Verwendung der ersten Strophe des Deutschlandliedes so beschreibt: »Man kann nicht sagen, daß ich das zitiere. Bei mir wird das Lied nicht zitiert, es wird zugrunde gelegt.« (Fürst/Lachenmann, »Die Sinne denken«).

19 Die Suche ist für Lachenmann eine wesentliche Motivation zum Komponieren. So schrieb er in einem Zeitungsbeitrag über Luigi Nono: »Suche immer weiter, aber suche niemals schlau: war eine der Devisen, die er mir, seinem Schüler, in den 60er Jahren auf den Weg gab« (Lachenmann, »Suche immer weiter«). Peter Böttinger sieht in dieser Erweiterung des musikalischen Materials durch Zitate »eine nachhaltige Beeinflussung der Grundstruktur von Lachenmanns Musik. Reagierte diese zuvor *indirekt* auf das Gewohnte, indem sie – als reaktives Moment – die Kritik bis in die Auswahl und Verknüpfung des Materials vortrieb, so hantiert sie heute *direkt* mit den Versatzstücken des Kritisierten.« (Böttinger, *erstarrt / befreit*, S. 106.)

20 Martin Kaltenecker interpretiert diesen Aspekt als Reaktion Lachenmanns »auf die zeitgleiche ›postmoderne‹ Aufwertung der tonalen Praxis« (Kaltenecker, *Subtraktion und Inkarnation*, S. 122).

21 Lachenmann bezeichnete die Verwendung der ersten Strophe als »historisch ehrlicher: ohne die Geschichte der ersten Strophe gäbe es heute keine dritte Strophe« (Fürst/Lachenmann, »Die Sinne denken«). Vgl. hierzu Lachenmanns Aussage: »Komponieren ist also eine eher heitere Tätigkeit: ein Spiel, bei dem man allerdings Ernst macht. Aber selbst mit Gestalten, die tragisch besetzt sind oder gar Katastrophisches signalisieren, läßt es sich lustvoll und begeistert arbeiten.« (Büning/Lachenmann, *Warum muß neue Musik web tun, Herr Lachenmann?*) Nach Ulrich Dibelius sollen die Tanzsätze »der als Hymne usurpierten Haydn-Melodie quasi

die Geräusch- und Klangfarbenpalette Lachenmanns erweitern kann. Außerdem ist mit der Hymne eine direkte, unverstellte, ja plakative Äußerung verbunden. Damit belegen die Zitate Lachenmanns Wunsch, seine Musik auch inhaltlich zu legitimieren. Sie verdeutlichen also das Bestreben, Melodik in die Klangsprache aufzunehmen – auch wenn dies vorerst nur spurenweise geschieht – und zeigen das Anliegen einer außermusikalischen Aussage.

Diese Intentionen sind in der Komposition der *Tanzsuite* bereits angelegt, aber kommen noch nicht klar zum Durchbruch. Verfolgt man Lachenmanns Weg weiter zu seiner »Musik mit Bildern« *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–96/2001), so lässt sich in allen drei Bereichen eine Steigerung und stringente Entwicklung beobachten: Die deutsche Vergangenheit wird, wenn auch aus ganz anderer Sichtweise, durch Texte der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin reflektiert; deutlich kommen Tonhöhenprozesse am Ende des Werkes durch das lange Solo der japanischen Mundorgel *shō*<sup>22</sup> zum Durchbruch. Und die außermusikalische Aussage erstreckt sich durch Handlung und Bedeutung des Stoffes in vielerlei Richtungen.

Die Untersuchungen der kleinen Zitat-Bausteine aus der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* ermöglichen es also, dieses Werk in einem großen Zusammenhang zu sehen: In inhaltlicher Erweiterung, Melodik und außermusikalischem Bezug markiert die Komposition einen Zwischenschritt, nicht den Endpunkt in der Entwicklung Lachenmanns.

## Literatur

- Böttinger, Peter: *erstarrt / befreit – erstarrt?* Zur Musik von Helmut Lachenmann, in: Helmut Lachenmann (Musik-Konzepte 61/62), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1988, S. 81–108.
- Büning, Eleonore / Lachenmann, Helmut: *Warum muß neue Musik web tun, Herr Lachenmann?*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.5.1997.
- Cavallotti, Pietro: *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* (Sonus 8), Schliengen: Edition Argus 2006.
- Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik II*, München: Piper/Schott 1988.
- Fürst, Marion / Lachenmann, Helmut: *»Die Sinne denken«*. Helmut Lachenmann im Gespräch mit Marion Fürst, in: Programmheft der Jungen Deutschen Philharmonie, Frankfurt a.M. 1996.
- Hiekel, Jörn Peter: *Lachenmann verstehen*, in: *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann* (edition neue zeitschrift für musik), hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott 2006.
- Kaltenecker, Martin: *Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der »musique concrète instrumentale«*, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 101–126.
- Lachenmann, Helmut: *Tanzsuite mit Deutschlandlied* [1980], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 392.
- *Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente* [1983], in: ebda., S. 178–185.
- *Hören ist wehrlos – ohne Hören* [1985], in: ebda., S. 116–135.
- *»Suche immer weiter«*. Helmut Lachenmann im Gedenken an Luigi Nono, in: *Hamburger Abendblatt*, 29.1.1999.
- Stawowy, Milena: *»Fluchtversuch in die Höhle des Löwen«*. Helmut Lachenmanns *»Tanzsuite mit Deutschlandlied«*, in: *MusikTexte* 67/68 (1997), S. 77–90.

wieder etwas von ihrer Unschuld zurückgeben« (Dibelius, *Moderne Musik II*, S. 57). Lachenmann wird hier (gemeinsam mit György Ligeti und Iannis Xenakis) im Kapitel »Klangkomposition« behandelt.

22 Zu Bedeutung und Verwendung der *shō* in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* vgl. Utz, *Klangkadenz*, insbesondere S. 130–143.

Utz, Christian: *Klangkadenz und Himmelsmechanik. Alterität und Selbstreferentialität in Helmut Lachenmanns Das Mädchen mit den Schwefelhölzern und Concertini*, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 127–154.

© 2010 Jörn Arnecke (jarnecke@t-online.de)

Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar [University of Music Franz Liszt Weimar]

Arnecke, Jörn (2010), »Zur Zitattechnik in Helmut Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied*«  
[On the Citation Technique in Helmut Lachenmann's *Tanzsuite mit Deutschlandlied*], in:  
*Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*  
(GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 453–466.  
<https://doi.org/10.31751/p.88>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: anthem; dance suite; Deutschlandlied; Helmut Lachenmann;  
Hymne; Joseph Haydn; Proportion; quotation; rhythm; Rhythmus; structure; Struktur; Tanzsuite;  
Zitat

eingereicht / submitted: 27/09/2009

angenommen / accepted: 26/07/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010